HAL
open science

Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d'Aotearoa – Nouvelle Zélande

Gaëtan Deso

▶ **To cite this version:**

Gaëtan Deso. Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d'Aotearoa – Nouvelle Zélande. Histoire. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2016. Français. NNT : 2016MON30067 . tel-01664973

HAL Id: tel-01664973

https://theses.hal.science/tel-01664973v1

Submitted on 14 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

THÈSE
Pour obtenir le grade de Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58 Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche CRISES – E.A.4424.

Spécialité : **Histoire de l'Art Contemporain**

Présentée par **Gaëtan Deso**

Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d'*Aotearoa* – Nouvelle Zélande.

Volume I

Soutenue le 01 décembre 2016 devant le jury composé de

M. Dominique JARRASSÉ, Professeur d'Histoire de l'Art Contemporain, Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur
M. Jean-François PINCHON, Professeur d'Histoire de l'Art Contemporain, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur
M. Bruno SAURA, Professeur de Civilisation Polynésienne, Université de la Polynésie française	Examinateur
Mme. Evelyne TOUSSAINT, Professeure d'Histoire de l'Art Contemporain, Université Toulouse Jean Jaurès	Rapporteur
M. Paul VAN DER GRIJP, Professeur Anthropologie, Université Lumière Lyon 2	Codirecteur

ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER

He toi whakairo, he mana tangata.

Où se trouve l'excellence artistique, se trouve la dignité humaine.

Proverbe *māori*.

Remerciements

Qu'il me soit donné de remercier mes directeurs de thèse sans qui ce travail n'aurait pu prendre forme, Monsieur Jean-François Pinchon et Monsieur Paul van der Grijp. Pour leurs conseils et leur soutient je les en remercie.

En ce qui concerne la Polynésie française, je tiens à remercier monsieur Heremoana Maamaatuaiahutapu, Ministre de la promotion des langues, de la culture, de la communication et de l'environnement de la Polynésie française de m'avoir permis de prendre part à divers projets en lien avec la culture artistique locale. Je remercie madame Théano Jaillet, directrice du *Musée de Tahiti et des îles – Te Fare Manaha* et Viri Taimana directeur du Centre des Métiers d'Art de Polynésie française qui ont toujours pris le temps de répondre à mes nombreuses questions. Natea Montillier, responsable du bureau ethnologie au Service de la Culture et du Patrimoine de Polynésie française, pour l'entretien accordé. Riccardo Pineri et Alex du Prel pour les informations échangées. Je remercie Monsieur Bruno Saura d'avoir accepté de répondre à mes questions. Je remercie également les artistes qui ont accepté d'échanger avec moi des informations (en présentiel et par mails) avec en premier lieu Andreas Dettloff qui depuis le début de mes travaux a toujours répondu favorablement à mes demandes, de même que Jonathan Mencarelli, Jean-Paul Forest, Knky et Gotz.

En France métropolitaine, je tiens à remercier Madame Magali Mélandri en charge des collections Océanie au musée du quai Branly - Jacques Chirac et monsieur Thierry Raspail, directeur du musée d'art contemporain de Lyon pour les entretiens accordés. Je remercie Régine Cuzin, commissaire d'exposition indépendante et directrice de l'association OCEA, pour les informations précieuses partagées.

Pour ce qui est de la Nouvelle-Zélande, je remercie sincèrement Karen Stevenson et Caroline Vercoe pour leur gentillesse et l'intérêt présenté à l'égard de mon travail ; Nina Tonga du musée *Te Papa Tongarewa* de Wellington, conservatrice en charge de cultures du Pacifique. Les artistes Jeremy Leatinu'u, Georges Nuku et Michel Tuffery.

Qu'il me soit permis de remercier l'unité de recherche CRISES E.A. 4424 où pendant quatre années j'ai pris plaisir à me rendre chaque jour. Je tiens particulièrement à remercier l'équipe administrative et mesdames Brette, Moreau, Kabylo et messieurs Cholvy et Thomas qui m'ont aidé à percer les mystères de l'administration universitaire et du P.E.B..

Pour leurs relectures et soutient continu, je remercie le groupe de doctorants névrosés en compagnie duquel j'ai éprouvé le doctorat : Juliana Gendron, Valentine Langlais, Brice Pascal, Cynthia Schlappi et Perrine Vigroux. Je remercie Xavier Gelly pour son aide et son demi-humour.

Je remercie ma famille et mes proches de m'avoir supporté et encouragé en tout temps et d'avoir rendu cela possible. Merci à Alain Oziel de m'avoir aidé comme il l'a fait. À mes parents et à Marie je les remercie d'avoir tout permis pour que je puisse réaliser ce travail dans les meilleurs conditions.Enfin, je remercie celui, sans qui rien n'aurait été possible et contre lequel je me suis souvent emporté, mon ordinateur portable qui a résisté mieux que moi au stress, au temps et à la chaleur. Il a désormais gagné un repos mérité mais, espéré, de courte durée.

Avant-propos

Amorcer notre travail requiert au préalable de préciser quelques éléments et informations. La présente étude a été menée et réalisée en France métropolitaine, ponctuée en 2013 par une étude de terrain de trois mois en Polynésie française. La démarche se veut structurelle en combinant l'Histoire de l'Art comme discipline première et l'Anthropologie au moyen d'un apprentissage autodidacte. En ce qui concerne les sources et documents collectés, il nous faut mentionner l'impossibilité rencontrée de se rendre en Nouvelle-Zélande afin de pouvoir y mener des études en archives et de se confronter directement aux œuvres et structures locales. Afin de pallier à cela, de nombreux contacts ont pu être pris avec les artistes et structures muséales. Pour la période la plus ancienne, il a été possible de se rendre aux archives de la *Tate Britain* de Londres qui conserve de nombreux documents allant jusqu'au début du XXème siècle. Le reste des informations a pu être obtenu par l'intermédiaire d'études au sein de la médiathèque du *musée du quai Branly – Jacques Chirac*, de la *Bibliothèque Nationale de France*, et du P.E.B. au niveau international.

Aux remarques générales relatives aux conditions de réalisation du travail, il nous faut préciser des éléments en rapport à la bonne compréhension de l'étude. L'ensemble des termes en langue étrangère, sont indiqués en italique et écrits selon leur orthographe originelle. Dans le cadre de la Polynésie française, l'usage du terme *mā'ohi* est employé dans sa valeur de substantif désignant la population autochtone de Polynésie française. Il sera par la suite plus longuement débattu au sein du corps du texte.

Au fil de la thèse, il est possible de lire le nom du pays de Nouvelle-Zélande au moyen de son appellation en langue *māori* à savoir *Aotearoa*. Même si celle-ci n'est pas reconnue officiellement, sont usage est largement répandu et réfère à la société *māori*. Il est possible de traduire ce terme en français par « long nuage blanc ». À l'origine, il désignait uniquement l'île Nord mais avec la colonisation, il s'est généralisé afin de correspondre à son pendant occidental, la Nouvelle-Zélande. De la sorte, l'emploi de ces deux noms renvoi à un même pays tout en mettant en exergue la composante biculturelle. Il sera possible de lire au fil des pages, ces deux dénominations de façon conjointe mais également séparée.

Enfin, conformément aux souhaits et à la politique prônée par *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande et le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington et par respect envers les « ancêtres » autochtones (les *tīpuna* en *māori* et les *tupuna* en *mā'ohi*) ainsi que leurs descendants, il ne sera fait ici aucune reproduction de crânes et d'ossements humains issus du commerce légal ou illégal en vigueur à partir du XVIIème siècle. Il est possible pour toute personne souhaitant observer des telles images de consulter des documents mentionner au sein de la bibliographie ou sur internet.

Liste des principales abréviations :

A.A.A.C.T. : Association des Amis des Arts Contemporains à Tahiti.

A.G.A.P.E : Association des Artistes, Galeries et Editeurs d'Art de la Polynésie.

Art. : Article.

A.S.A. : Auckland Society of Art.

Cat. : Catalogue des illustrations.

Cat.expo : Catalogue d'exposition.

C.A.P.P.O. : Club des Artistes Peintres de Polynésie.

C.C.A.A.T.: Cahier du Centre d'Art Abstrait de Tahiti.

C.M.A.: Centre des Métiers d'Art.

C.S.A. : Canterbury Society of Art.

C.E.P. : Centre d'Expérimentation du Pacifique.

cf. : *confer*.

Coll. : Collection.

F.G.S.A. : Fédération Générale des Sociétés d'Artistes.

Fig.: Figure.

Ibid. : *Ibidem.*

Ill. : Illustration

I.S.P.F. : Institut de la Statistique de Polynésie française.

n.c. Non connu(e).

n.p. : Non paginé(e).

N.Z.A.F.A. : New Zealand Academy of Fine Arts

O.A.S. : Otago Art Society

Op.cit. : *Opus citatum*.

s.d. : Sans dates.

s.e. : Sans éditeur.

Tabl.: Tableau.

T.P.A.E. : Trans Pacific Art Express.

INTRODUCTION

Du 23 septembre au 28 octobre 1980, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture a tenu à Belgrade la vingt-et-unième session de la Conférence générale. Cette dernière tend à faire adopter des résolutions et recommandations favorisant entre autre l'essor du droit international et du progrès social. Le 27 octobre, en séance plénière est alors adoptée à l'unanimité une recommandation relative à la condition de l'artiste. Au moyen de ce texte, l'UNESCO reconnait que :

> les arts font et doivent faire partie intégrante de la vie et qu'il est nécessaire et approprié que les gouvernements contribuent à instituer et à maintenir non seulement un climat propice à la liberté d'expression artistique, mais aussi les conditions matérielles facilitant l'expression de ce talent créateur.[1]

Parmi les États membres présents lors de cette séance, figurent des pays qui sont peu mentionnés dans les ouvrages d'art. Qu'il s'agisse du Bahreïn, du Bénin, du Cap-vert (Cabo Verde depuis 2013), d'Haïti, de la Jamaïque, du Lesotho ou encore de la Nouvelle-Zélande, ce sont là des noms d'États davantage connus pour leurs apports au domaine de l'Anthropologie plutôt qu'à celui de l'Histoire de l'Art. Avant de poursuivre ce raisonnement, il faut dès à présent répondre à l'interrogation suivante : de quelle histoire de l'art s'agit-il ? De façon générale parler d'Histoire de l'Art en France revient à se positionner par défaut dans un contexte culturel occidental. Il s'agit du regard dominant et officiant comme métronome pour les pratiques artistiques qualifiées d'internationales. Calqué sur les périodes historiques européennes, l'art se délimite selon les quatre grandes périodes historiques que nous connaissons comme étant : l'antiquité, le moyen-âge, l'époque moderne et celle contemporaine. Or face à une globalisation des marchés, allant de pair avec une nouvelle répartition des pouvoirs, le vieux continent et les Amériques sont confrontés à l'émergence des « bébés tigres » et autres « bébés dragons » que sont les pays d'Asie. Ainsi, l'Autre, ce Moi qui m'était si différent, intègre les musées européens, et fait son apparition dans les livres d'art au sein d'une section où il était jusqu'alors oublié : l'art contemporain. Aux artistes tels que Phidias, Claus Sluter, Léonard de Vinci, Honoré Daumier, Robert Rauschenberg arrivent des créateurs venus d'autres cultures. Souvent anonyme, l'art « autre » devient alors le marqueur du désir occidental : s'ouvrir et découvrir le reste du monde. Par

[1] UNESCO (1980), p.158.

l'intermédiaire de la colonisation, de nombreuses cultures et sociétés, jusqu'alors insoupçonnées intègrent l'Histoire de l'Art et les planisphères figent un monde où le discours occidental devient le discours dominant. Aux artistes anonymes du passé, s'adjoignent à partir du XVIIIème siècle, ceux dont les œuvres vont être importées en Europe afin de nourrir les artistes occidentaux. L'Histoire de l'Art n'a cessé de classer, compartimenter et catégoriser les artistes, c'est ainsi par exemple, que l'art africain côtoie celui d'Asie et du Pacifique au sein de structures muséales et culturelles occidentales.

De ce phénomène se dégage le fait que l'esthétique des œuvres semble susciter alors davantage d'intérêt que leurs conditions de création. De fait, il peut paraître ironique de voir des régions du monde, dont les œuvres ont longtemps été catégorisées sous la dénomination « anonyme », voter en faveur de la recommandation de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste. À la suite des diverses mesures visant à favoriser les scènes artistiques locales, la recommandation renvoie à la *Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale* du 4 novembre 1966 et qui stipule dans son Article IV :

> La coopération culturelle internationale, sous ses formes diverses – bilatérale ou multilatérale, régionale ou universelle – aura pour fins :
>
> 1. De diffuser les connaissances, de stimuler les vocations et d'enrichir les cultures ;[2]

Au moyen du rappel de cette déclaration, il est possible de comprendre là, le désir formulé par l'UNESCO d'encourager une stimulation internationale à l'égard des cultures et des artistes. Cependant, quelques trente-six années plus tard, en 2016, rares sont les régions du monde où les artistes sont reconnus pour leurs productions et cela tant au sein de leur propre pays qu'à l'international. En effet, si divers champs disciplinaires, avec en premier lieu l'Anthropologie, ont permis de comprendre et d'appréhender ces régions autres, l'Histoire de l'Art quant à elle, ne s'y est que peu attardée. Même si depuis quelques années désormais, il est possible en France, par exemple, de s'initier à l'histoire de l'art chinois ou encore japonais, de nombreux pays et régions restent encore relégués à des incursions au sein de la section des arts dits

[2] *Ibidem,* p.166.

« premiers ». En partant des recommandations de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste, la présence, ou plutôt la quasi-absence, de certains pays sur la scène internationale contemporaine est-il le fait d'un manque d'intérêt officiel ? Répondre à cette question revient, par la présente, à porter un regard juridique sur l'artiste. Il semble qu'avec l'émergence de ce qui est désigné comme étant l'art contemporain, le monde artistique ait gommé certaines régions du monde. Parmi celles-ci il est possible de retenir le Pacifique, plus grand océan du monde et qui regroupe une myriade d'îles et de régions côtières qui comptent parmi les zones découvertes les plus tardivement par la culture occidentale. Délimitée à l'Est par le continent américain et à l'Ouest par celui asiatique, il s'agit là d'une région enserrée entre deux des zones artistiques les plus productives et actives (au monde).

L'information juridique la plus récente en rapport à ce sujet remonte au 19 mai 2016 et nous situe en Polynésie française. En effet, le jeudi 19 mai 2016, la Polynésie française sous l'impulsion de son Ministre de la promotion des langues, de la culture, de la communication et de l'environnement, Heremoana Maamaatuaiahutapu, adopte la « Loi du Pays » n°2016-18 [Annexe 1]. Ce Pays d'outre-mer au sein de la République Française reconnaît en son Article premier qu'est artiste toute :

> personne physique qui, à titre principal ou secondaire, crée ou participe à la création ou à la recréation d'œuvres d'art et ainsi contribue significativement au développement de l'art et de la culture, à titre professionnel[3].

De façon plus précise, tout débute le 28 juillet 2014, date à laquelle le projet *Honorahu'a* est lancé[4]. Celui-ci tend à rassembler plus de 300 acteurs locaux du monde de la culture et des arts afin de mener une consultation en faveur de la structuration de la société locale à l'égard de trois axes spécifiques :

1. La reconnaissance du statut de l'artiste et la place de la création artistique ;
2. L'émergence d'une économie de la culture ;
3. La protection du patrimoine culturel immatériel.

[3] Loi du pays n°2016-18 du 19 mai 2016 « portant reconnaissance des professions artistiques et diverses mesures en faveur de l'art en Polynésie française », *Journal officiel de la Polynésie française* du 19 mai 2016.

[4] Les données suivantes ont été recueillies lors de la participation au projet au cours de l'année 2014. Le projet a été mené par la société *Globstream*© sur demande du Ministère de la Culture.

Le choix des termes est pour sa part révélateur des conditions actuelles du milieu culturel de Polynésie française. Le premier point vise ainsi à favoriser la « reconnaissance » de l'artiste mais également celle de la « place » de la création artistique. Cela soulève l'idée d'une difficulté réelle locale afin d'inscrire les pratiques artistiques au sein de la société locale. Confrontant l'artisanat aux pratiques plastiques contemporaines, la consultation interroge toute personne qui réalise des créations plastiques, qu'il s'agisse d'une production à des fins commerciales mais également artistiques. Cela met en valeur une des premières limites observables au sein de la Loi du Pays. En effet, l'Article premier précise qu'est artiste toute personne qui crée ou recrée « à titre professionnel ». En souhaitant proposer une définition capable de réunir les chanteurs, acteurs, auteurs et artistes, l'article estompe la limite entre les artisans créateurs et les artistes créateurs. Or cela est observable dès le projet *Honorahu'a* où les artisans sont intégrés au sein d'un panel qui regroupe les « pratiques traditionnelles ».

Le second axe vise, pour sa part, à assurer « l'émergence » d'une économie de la culture. Le terme est relativement fort et précise ainsi la condition quasi-inexistante au niveau local, d'une économie de la culture. Par l'intermédiaire de la réalisation d'une étude qui a comparé l'économie de la culture entre le *fenua* – terme tahitien qui désigne la Polynésie française – et d'autres localités comme la France métropolitaine, la Nouvelle-Zélande ou encore la Nouvelle Calédonie, le projet a cherché à sensibiliser à l'égard de l'importance du rôle d'une économie artistique forte. Néanmoins, en ce qui concerne la loi promulguée, à la définition de l'artiste n'y est adjoint que quelques précisions relatives à diverses dispositions fiscales. Il s'agit ainsi de précisions relatives à l'exonération en régime intérieur mais également à l'importation comme le précise le Chap. 3- « Dispositions fiscales », Art. LP. 9 et 10.

Enfin, le dernier axe s'inscrit dans le cadre des recommandations de l'UNESCO favorisant la mise en valeur et la protection du patrimoine culturel immatériel. Achevée le 31 janvier 2015, l'opération *Honorahu'a* a permis de prendre la mesure du désir de reconnaissance de la part des différents créateurs de Polynésie française. La Loi du Pays adoptée plus d'an plus tard (le 19 mai 2016) octroie de fait une reconnaissance juridique des artistes par la délivrance au titre de l'Article 2 d'une carte professionnelle précisant la condition d'artiste de la dite personne. Malgré l'ambiguïté relative à la définition de l'artiste en ce qui s'agit de la dimension plastique, le créateur est désormais reconnu au

moyen d'une loi spécifique. Cette loi confortée à partir du 7 juillet 2016 par l'Arrêté n°888 CM qui en en assure la mise en application [Annexe 2].

Autre localité, française du Pacifique, la Nouvelle-Calédonie. À la date du 9 août 2012 a été présenté au gouvernement local un avant-projet de loi de pays portant sur le statut de l'artiste. Selon le Rapport n°2/2014 (saisine concernant l'avant-projet de loi) commandé par le Conseil Economique Social et Environnemental de la Nouvelle-Calédonie :

> Soutenu dans cette démarche [celle de définir un statut de l'artiste] par les collectivités provinciales, le gouvernement de la Nouvelle-Calédonie a initié des travaux. Amélioration de la protection sociale, transparence des contrats avec la mise en œuvre du portage salarial et attribution d'un salaire, tels sont les prémices de la construction d'un statut général de l'artiste en Nouvelle-Calédonie. Toutefois, impactant certaines dispositions du code du travail, ces mesures nécessitent des ajustements juridiques. [5]

Le document rapporte alors les avantages du portage salarial en faveur des artistes, cela leur permettant d'être juridiquement sécurisés dans leurs relations de travail et de jouir de garanties sociales. Néanmoins, la saisine met en exergue le fait que ce mécanisme pourrait avoir comme effet néfaste de dissuader le recours aux contrats à durée indéterminée. En parallèle à cela a été créée l'association la *Case des Artistes* dont les statuts précisent qu'elle a pour vocation d'assurer :

> l'accompagnement du processus d'adoption du statut des artistes, la mise en place d'une organisation fonctionnelle des activités futures de l'association auprès des artistes sur l'ensemble du territoire, la mise en place des outils d'administration des revenus des artistes et plus particulièrement la solution de portage salarial, la fédération des professionnels du champ culturel de la Nouvelle-Calédonie, la tenue du registre d'immatriculation (RIDET) limité aux métiers relevant des professionnels du champ artistique et culturel, toute tâche d'intermédiation dans l'intérêt et pour le compte des professionnels du secteur.[6]

De fait, la Nouvelle-Calédonie prend modèle sur la France métropolitaine et plus spécifiquement sur *La Maison des Artistes*, créée en 1952 et « agréée depuis 1965 par

[5] RAPPORT n°2/2014 (2014), p.3
[6] *Ibidem*, p.4.

l'État pour gérer la sécurité sociale des artistes graphistes et plasticiens »[7]. La structure permet l'application d'un portage salarial qui permet aux créateurs de transformer des cachets en salaire. Ainsi, l'artiste peut alors, à défaut d'avoir un statut réel et concret, disposer d'une protection sociale. En ce qui concerne les réglementations relatives aux droits d'auteur et de la propriété intellectuelle, l'essentiel des décrets et lois appliqués sont ceux en vigueurs en France métropolitaine. Aussi, ces deux régions françaises insulaires qui viennent d'être abordées, portent un intérêt, récent, mais notable au niveau juridique, et ceci outre le fait qu'elles ne jouissent pas des mêmes avancées que la France métropolitaine en ce qui concerne le statut de l'artiste.

Présent au sein du Pacifique par l'intermédiaire de son cinquante-et-unième État qu'est Hawai'i, les U.S.A en constituent également sa délimitation la plus à l'Est avec le continent américain. Qu'il s'agisse des états continentaux ou des îles hawaïennes, la réglementation américaine y est similaire. De la sorte, l'artiste est relativement bien défini et protégé au moyen du *Visual Artists Right Act*, le *VARA*, adopté le premier décembre 1990[8]. Les artistes peuvent exercer soit en tant que salariés soit comme artistes indépendants tout en bénéficiant des lois relatives à la catégorie professionnelle correspondante. Par l'intermédiaire du *VARA*, les artistes peuvent ainsi protéger leurs œuvres et percevoir des rémunérations à travers leurs exploitations. Toutefois, en l'absence de régime de protection sociale pérenne, les difficultés à l'établissement d'artistes indépendants sont importantes. Nous relèverons alors qu'il faut attendre 1990 afin que les artistes américains puissent jouir d'une reconnaissance juridique au sein du code de la propriété intellectuel et d'un droit moral défini. De ce fait à l'égard des éléments développés, il serait possible d'imputer l'absence de la Polynésie française et de la Nouvelle-Calédonie au sein de la scène artistique contemporaine au fait de leur récente mise à niveau juridique en faveur du statut des artistes et des droits d'auteurs. Cependant, comme mentionnée auparavant parmi les États membres de l'UNESCO en 1980, la Nouvelle-Zélande possède, pour sa part et, depuis de nombreuses années une juridiction étendue visant à protéger et promouvoir les artistes en son pays et à l'international. En effet, alors que les États-Unis d'Amérique adoptent le *VARA* en 1990, la Nouvelle-Zélande promulgue le *Copyright Act* dès 1994[9]. Les artistes y sont reconnus en tant qu'auteurs et créateurs sur le modèle de l'Amérique du Nord et de

[7] http://www.lamaisondesartistes.fr/site/qui-sommes-nous/
[8] https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/106A
[9] http://legislation.govt.nz/

l'Europe. Les œuvres sont également protégées, et de ce fait être artiste, en Nouvelle-Zélande ou aux U.S.A, assure la capacité de pouvoir faire valoir ses droits au respect de l'auteur.

Ainsi, il n'est pas permis de concevoir l'absence du Pacifique au sein de la conscience artistique contemporaine comme relevant de l'absence de reconnaissance locale officielle. Certes, il existe de nombreuses régions du Pacifique, comme les Fidji, Samoa, Papouasie Nouvelle-Guinée où l'artiste y est encore désigné sans valeurs juridiques aussi bien définies que celles détaillées préalablement, mais l'explication reste autre.

La reconnaissance d'une scène artistique dépend, selon nous, d'un jeu de postures. En effet, il faut d'une part que les acteurs, de la dite scène, adoptent un positionnement qui permet à l'art local de s'accroître et de s'exprimer dans ses meilleurs conditions ; de même que le reste de la communauté artistique internationale doit être en capacité d'y prêter attention et d'en discuter. L'idée selon laquelle l'Europe et l'Amérique du Nord apposent un regard déformé, et déformant, sur le Pacifique est alors retenue. Tout comme le fait qu'en Afrique l'art est parfois réduit à une somme faite de fétiches et de masques, le Pacifique est perçu tel un ensemble de bois et bambous gravés et de tatouages aux motifs exotiques. Cela est un raccourci volontaire qui présente de façon liminaire quelques préjugés portés aux zones extra-occidentales. Néanmoins, une raison plus profonde et qui peut faire sens, se trouve dans une mésinterprétation des recherches et travaux menés en Anthropologie. En effet parler d'« ailleurs » et de cultures « autres » renvoie bien souvent à ce champ disciplinaire qui tend à étudier les comportements et mécanismes des diverses sociétés humaines. L'emploi du terme « mésinterprétation » doit être nuancé et compris comme un processus offrant une approche quasi-exclusive de ces régions du monde sous couvert de l'Anthropologie. Bien entendu, cela ne relève en rien de ce champ disciplinaire mais plutôt d'une accommodation face à l'absence d'autres sources d'informations liées à l'art. Or, il existe de nos jours une tendance de l'Histoire de l'Art qui vise à étudier les scènes artistiques généralement décrites comme « émergeantes », car récentes (selon une approche occidentale).

Allant des études d'artistes en passant par celle des nouveaux enjeux muséographiques jusqu'à l'étude des marchés locaux et internationaux face à l'afflux

de nouveaux artistes, l'art extra-occidental fait l'objet d'études notamment anglo-saxonnes. C'est ainsi par exemple, que le chercheur Barbaro Martinez-Ruiz a développé dans les années 2000 des études dévolues à l'art dans les caraïbes alors qu'il était à l'Université de Sandford. Le tout avant de partir pour l'Afrique du Sud et d'étudier l'art contemporain d'Afrique. L'art extra-occidental s'intègre, ainsi, au sein de cette logique des *postcolonial studies* qui vise à observer le monde selon des postures différentes de celle européenne, tout en permettant à ces lieux de se former un regard critique par rapport à leur propre histoire. Ainsi, il nous paraît légitime de se questionner sur l'état réel du monde artistique du Pacifique et plus particulièrement : le Triangle Polynésien.

Intitulée *Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d'*Aotearoa *Nouvelle-Zélande,* cette thèse de doctorat ambitionne de contribuer à la compréhension et l'interprétation du monde artistique insulaire du Pacifique. Inscrit dans la mouvance des *Pacific Studies,* le travail mené cherche à procéder à une étude du Pacifique et des populations locales au moyen d'une approche structuraliste du monde de l'art contemporain. Construction occidentale, il s'agit d'un triangle culturel dont les sommets sont formés (symboliquement) par les localités suivantes : l'État d'Hawai'i, la Nouvelle-Zélande et Rapa Nui (Île de Pâques) et comprenant, entre autre, la Polynésie française. L'unité culturelle constitue alors un élément de comparaison commun initial permettant d'étudier les facteurs de développement de l'art contemporain. Élément majeur dans le choix des zones étudiées, celle de la mise en parallèle d'une région française, la Polynésie française, avec celle anglo-saxonne, la Nouvelle-Zélande.

En effet, au lendemain de la colonisation, des îles et des peuples séparés jusqu'alors par le seul Océan Pacifique sont intégrés à deux puissances occidentales distinctes : la première sous le regard de l'Empire Britannique et la seconde en faveur de la République française. Entre le prisme *dé*-formant de l'exotisme et une dissolution des spécificités insulaires au profit d'un regard globalisé, l'Océanie est un lieu où l'Histoire de l'Art francophone semble s'être peu aventurée. Par le biais d'une approche combinant Histoire de l'Art et Anthropologie, seront abordés les mondes de l'art respectifs à ces deux territoires afin de mettre en évidence les spécificités historiques et artistiques de localités trop souvent couplées du fait d'un passé commun. Comparer les regards, comparer les histoires et les enjeux tout en contribuant à la mise en place d'une

histoire de l'art contemporain de la Polynésie française, il s'agit là de ce qui constituent le moteur de ce travail de doctorat. Alors que l'art contemporain est fréquemment présenté comme international, qu'en est-il au sein des localités telles que l'Océanie ? Quelles sont les spécificités d'une zone mise en lumière par Paul Gauguin et de nos jours figée dans l'ombre du maître ? Faite de particularismes issus de la contraction des cultures au lendemain de la colonisation, la notion d'art international n'a jamais paru aussi ethnocentrée et occidentale que lorsqu'elle est transposée au Pacifique insulaire. Par l'étude des tentatives d'émancipation à l'égard du modèle occidental et des luttes de regards, ce travail de recherche confronte les postures des divers acteurs officiant dans l'affirmation et l'intégration de l'Océanie au sein du circuit international de l'art.

L'histoire est telle, que la France possède des terres, au-delà de l'hexagone, sur tous les océans du globe. Ces régions ultramarines bénéficient d'appellations et de statuts particuliers. Des départements en passant par les régions et collectivités d'outre-mer[10], jusqu'au pays d'outre-mer qu'est la Polynésie française chacun renvoie à une histoire, une culture et une manière de vivre différente. La Polynésie française est probablement l'une des régions ultramarines francophone les plus chimériques. Découverte en 1767 par Samuel Wallis[11], les habitants, des indigènes peu développés selon les explorateurs, ont fait naître de leurs mœurs jugées débridées, et leur culture si particulière, un engouement ethnologique de la part des européens. Par ailleurs, en s'inscrivant dans un contexte universitaire Français et par extension européen, le titre énoncé revêt une lecture double et la notion de regard s'avère cruciale afin d'appréhender dans sa totalité l'art contemporain du Pacifique.

Ainsi, le concept d'apparition lié à l'emploi du terme « émergence » questionne directement la place du regardeur. En effet, s'agit-il d'assister à l'émergence de l'art selon un regard et des critères européens ou bien selon une observation des phénomènes inscrits dans leur temporalité artistique spécifique ? Est-il seulement possible de parler d'art contemporain lorsqu'il s'agit de cette région du monde ? Existe-t-il des scènes artistiques pérennes ? Quelles en sont les principales caractéristiques ? Est-il possible de parler d'art contemporain dans sa valeur occidentale lorsqu'il s'agit des îles d'Océanie ? En repositionnant l'Histoire de l'Art contemporain insulaire au sein de son histoire

[10] Au sein des collectivités d'outre-mer, il faut distinguer la Nouvelle-Calédonie qui constitue une collectivité *sui generis* régie par le titre XIII de la Constitution française.
[11] Pour plus de précisions voir D'ALEVA (1998).

locale tout autant qu'au niveau international cette étude dresse un état de l'art contemporain de la Polynésie Française et d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande. La colonisation a-t-elle rendu impossible la création de scènes artistiques spécifiques en faveur d'une standardisation de la pensée artistique ? Dans le cas de la Polynésie française, sa scène artistique n'est-elle pas qu'une variante du monde de l'art Français dans sa globalité ? Autant de questionnements auxquels l'étude présentement réalisée entend apporter des réponses.

La première partie de thèse s'attardera ainsi à apporter les premiers éléments de réponse. Appréhender l'art extra-européen nécessite dans un premier temps de comprendre le milieu d'insertion de cette notion qu'est l'art. De ce fait, aborder l'art contemporain requiert d'appréhender ces deux zones au moyen de l'histoire et de l'anthropologie afin d'en percevoir les principaux mécanismes. Le *Chapitre I* permettra d'aborder le travail en se remémorant les principales clés de compréhension historiques. Définissant et délimitant de façon précise la zone d'étude, il sera alors possible de détourer certains des enjeux culturels qui lient les sociétés de cette région du monde. Le *Chapitre II* mettra en valeur, quant à lui, les différences culturelles entre les sociétés autochtones et celle occidentale. Confrontant les ontologies, les modes de rapports au monde, ce chapitre favorisera la mise en valeur des spécificités des cultures insulaires précoloniales.

Par la suite, il paraît nécessaire de déconstruire le regard porté sur ces îles du Pacifique et ainsi s'attarder sur les principaux préjugés. Selon cette logique, le *Chapitre III* mettra en valeur la notion même d'exotisme ainsi que ses variantes lorsqu'il est question du Triangle Polynésien. Qu'il soit visible ou non l'exotisme est un prisme déformant dont il est nécessaire de prendre conscience afin de pouvoir aborder la réalité artistique locale. Enfin, le *Chapitre IV* sera le moyen de présenter un élément central dans le travail mené, l'hégémonie anglo-saxonne sur la scène scientifique portée au Pacifique insulaire. Comme précisé précédemment le travail réalisé s'inscrit dans un contexte scientifique français porté au sein d'un milieu d'étude à très grande majorité anglo-saxonne. Ainsi, observer l'art du Pacifique revient à porter un regard différent sur ces productions.

L'ensemble de ces éléments abordés il est alors possible, dans une seconde partie recentrée sur l'art, d'étudier le développement des mondes artistiques

contemporains. Partant des conditions d'émergence des scènes artistiques contemporaines avec le *Chapitre V*, les *Chapitres VI* et *VII* s'attarderont respectivement à l'histoire de l'art de Polynésie française et de Nouvelle-Zélande. Proposant une analyse des diverses structures opérantes dans la mise en place du monde de l'art local, cette partie permettra d'observer l'état de l'art et de discuter la possible existence de scènes artistiques contemporaines viables. Par l'intermédiaire d'une étude des principaux acteurs et événements, l'Histoire de l'Art du Triangle Polynésien sera abordée pour elle-même en tentant de se soustraire aux écueils d'un discours comparatif à l'égard du modèle européen et nord-américain. Enfin, dans une troisième et dernière partie, les *Chapitres VIII* et *IX* permettront de découvrir ou redécouvrir des artistes et des œuvres qui auront pu être mis en valeur au moyen du présent travail. Cette thèse de doctorat envisage ainsi de retracer et de mettre en valeur le développement artistique du Triangle Polynésien selon une approche diachronique au moyen d'une étude comparée de la structuration de l'art contemporain de la Polynésie française et d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande.

PREMIERE PARTIE –

La Polynésie française et la Nouvelle-Zélande des milieux propices à l'art contemporain ? – Aborder l'Art au détour de l'Histoire.

Chapitre I – Prélude au Pacifique

Étudier le Pacifique c'est aborder une région du monde bien souvent délaissée par la culture occidentale. Ainsi au niveau de la sphère de l'Histoire de l'Art français, le terme Pacifique porte en lui les marques de l'oubli. En effet cette région du monde donne lieu à l'étude des productions précoloniales comme vestiges d'un monde perdu. Cette première partie s'attarde à travers l'établissement du contexte culturel à démontrer la façon dont certains éléments et mécanismes – majeurs ou mineurs – peuvent jouer un rôle dans la mise en examen du monde de l'art contemporain insulaire. Le Pacifique porte en lui les prémices d'une contradiction. En effet, au sein de la sphère de l'Histoire de l'Art français et plus largement occidental, le Pacifique s'avère aussi fugace que le passage de Paul Gauguin en ce lieu[12] et aussi déconnecté de la réalité artistique et esthétique contemporaine occidentale voir internationale. Néanmoins, avant d'aborder ce que pourrait être une expression picturale contemporaine au sein des zones d'études, il est nécessaire de savoir ce qu'est concrètement la zone dite du Triangle Polynésien, qui sont les acteurs majeurs et que signifient les termes qui la définissent tels que Polynésie, Triangle Polynésien ou encore choc colonial.

A. Le Triangle Polynésien une aire géographique viable ?

> Tout le monde sait que dans l'hémisphère méridional il y a un espace inconnu où pourrait être placée une nouvelle partie du monde plus grande qu'aucune des quatre autres : & aucun Prince n'a la curiosité de faire découvrir si ce sont des terres ou des mers qui remplissent cet espace, dans un siècle où la navigation est portée à un si haut point de perfection ![13]

Lorsque Pierre-Louis Moreau de Maupertuis rédige ces quelques lignes, dans sa *Lettre sur le progrès et les sciences* à l'intention du roi de Prusse Frédéric II, ce dernier transcrit la vision du monde alors en vogue au XVIIIe siècle. À une époque où l'Europe s'intéresse au reste du monde, une région subsiste par-delà les savoirs. Située de façon grossière entre le Japon et la côte Ouest de l'Amérique, certains voyageurs en

[12] Paul Gauguin né à Paris le 07 juin 1848, est un peintre, sculpteur de France métropolitaine ayant réalisé deux séjours en Polynésie française. Le premier a lieu sur l'île de Tahiti entre 1891 et 1893 ; le second entre 1895 et 1903 sur l'île d'Hiva Oa au sein de l'archipel des Marquises. Il y décède en le 08 mai 1903.
[13] MAUPERTUIS (1752), p.8.

reviennent disant avoir « vu des hommes Sauvages, des hommes velus, portant des queues, une espèce mitoyenne entre les singes et nous »[14]. Le mythe d'une *terra incognita* où des ressources précieuses pourraient donner un avantage économique au pays « découvreur » vient se mêler à la volonté scientifique de mettre au jour de nouvelles espèces vivantes.

Quelques années plus tard, au sein de son ouvrage publié en 1771, Louis Antoine de Bougainville partage à son tour, ses aventures et ses découvertes faites au cours de ses quatre voyages. Il s'inscrit dans une continuité de marins explorateurs qui ont permis de lever le voile sur ces régions du monde alors inconnues. Bougainville, au travers d'un de ses périples, réalisé en 1768, s'octroie la découverte d'une île qu'il nomme alors « Nouvelle Cythère ». Omettant de citer que l'explorateur anglais, Samuel Wallis, l'avait découverte en 1767 et qu'il l'avait baptisée « Île du Roi George », Bougainville va offrir une des premières traces écrites de la vie, telle qu'il l'a perçue, sous les latitudes polynésiennes. Le tout au travers d'un romantisme littéraire qui contribuera à la création d'un mythe fatal pour une culture fragile. C'est là, sur l'île baptisée « Taiti »[15] par les insulaires, qu'il va laisser sa plume et sa vergue romantique prendre le pas sur la raison et la rigueur scientifique. Il crée dès lors un texte qui fige les fantasmes d'une société pure et accueillante, composée de Sauvages en osmose avec la nature environnante[16]. Toutefois bien avant cela déjà, des explorateurs européens s'étaient aventurés au sein du grand océan, façonnant le Pacifique et répartissant les terres émergées entre les puissances coloniales présentes. C'est ainsi qu'au XVIIème siècle, et plus précisément en 1642, l'explorateur hollandais, Abel Tasman, alors parti de l'ancienne Batavia[17] découvre une terre belliqueuse qu'il nomme *Staten Landt* :

> Nous avons donné à ce pays le nom de Staten Landt, en l'honneur de Sa Grandeur le Gouverneur Général, puisqu'il est bien possible que ce pays soit rattaché au "State Landt" – quoique ce ne soit pas prouvé. Ce pays semble être un très beau pays, et nous pensons qu'il s'agit là de la côte principale du continent austral.[18]

---

[14] *Ibidem* p.18.
[15] L'orthographe est tirée du texte de Bougainville qui dit « L'Isle, à laquelle on avait d'abord donné le nom de *nouvelle Cythère*, reçoit de ses habitants celui de *Taiti* » (DE BOUGAINVILLE 1772, p.65).
[16] Cela est développé au sein du I.chapI .C.
[17] Actuelle Djakarta, la ville passe en 1613 sous l'autorité de la *Compagnie des Indes Orientales*.
[18] SWART (1860), p.20.

Un an plus tard, en 1643, Joan Blaeu alors cartographe pour la *Compagnie des Indes Orientales,* modifie le nom au profit de *Nieuw-Zeeland* car il est alors avéré qu'il ne s'agissait pas de l'extrémité d'un continent inexploré mais de deux îles distinctes. Le nouveau patronyme renvoie alors à la province des Pays-Bas de *Zeeland,* faisant par là-même rentrer cette région du monde au sein de l'Histoire occidentale.
Cependant au travers de ces deux régions que sont la Nouvelle-Zélande et la Polynésie française, s'esquisse une zone géographique un peu flou, qu'il est possible de compléter par l'Île de Pâques découverte par le navigateur hollandais Jakob Roggeveen en 1722 ; ainsi que par l'État d'Hawaii, aperçu par le navigateur James Cook en 1778, formant alors ce qu'il est commun de regrouper et de trouver sous l'appellation : Polynésie ou Triangle Polynésien [Carte - 1].

Il est intéressant de s'arrêter sur ces appellations, car si ces dernières vont se voir contestées par la suite, elles sont parvenues à s'inscrire au sein de la culture populaire. Ainsi lire au détour d'un texte qu'une personne ou un artiste est « polynésien » est-ce là le simple héritage de la répartition des îles du Pacifique entre les différentes puissances coloniales ou voir même d'une classification scientifique raisonnée et opérante ? Que signifie réellement les termes Polynésie et Triangle Polynésien ? De fait, en vue de percevoir la valeur réelle de ces termes, il est nécessaire de remonter jusqu'à leur origine. Il s'agit en premier lieu des vestiges d'une théorie polygéniste qui trouve sa logique au sein des textes d'un homme alors officier de la marine française, Jules Dumont d'Urville[19]. Par le biais de ses écrits, Dumont d'Urville va formuler une hypothèse selon laquelle l'Océan Pacifique, et plus spécifiquement l'Océanie[20], s'avère parsemé d'îles classifiables et différenciables selon différents critères – tels les traits physiques, les propriétés linguistiques, mais aussi culturelles et cultuelles des populations insulaires – donnant jour à quatre aires distinctes : Polynésie, Mélanésie, Micronésie, Malaisie. Or de cette vision stricte de l'Océanie s'ensuit directement toute une lexicologie, un ensemble vaste de vocabulaires, venue caractériser ce même Pacifique. Les termes vont trouver un écho légitime au sein des populations insulaires leur permettant de mettre en relief une unité culturelle et sociologique propre à une période précoloniale. Dès lors les artistes contemporains, inscrits au sein d'une conception internationalisée du monde de l'art, trouvent en cette

[19] Dumont d'Urville, né en 1790 et décédé en 1842. En 1826, il explore l'Océanie en tant que commandant de l'*Astrobale*.
[20] Le premier emploi du terme Océanie est réalisé par Conrad Malte-Brun en 1812.

conception morcelée de l'Océanie un moyen d'affirmer des spécificités culturelles exprimables artistiquement. S'attarder le temps de quelques lignes sur les différentes aires qui composent l'Océanie, s'avère essentiel car de cela résultent des enjeux et liens culturels qu'il sera possible d'attester par la suite au sein des productions artistiques contemporaines.

Aussi c'est en 1832, et dans la continuité d'écrits réalisés par Johann Forster[21] que Dumont d'Urville formule une vision selon laquelle l'Océanie serait différenciable selon des ethnies, et caractéristiques spécifiques, qui auraient colonisé de façon distinctes les terres[22]. Cette conception se base alors sur un système polygéniste, ce qui suppose que les différentes ethnies peuplant la Terre seraient issues de différentes souches et non d'une souche unique. La Polynésie, première zone qu'il présente, peut être conscrite au sein d'un triangle, de façon à avoir pour sommets la Nouvelle-Zélande au Sud-ouest, l'Île de Pâques à l'Est et l'État d'Hawaii au Nord [carte 1]. Trouvant son origine de par la multitude d'îles qu'il regroupe, ce secteur est habité selon Dumont d'Urville :

> […] par des hommes dont l'origine est évidemment commune, attendu qu'ils ont entre eux les plus grands rapports, tant au physique qu'au moral, que leur langue est la même, et qu'ils sont tous assujétis [*sic.*] aux réglemens [*sic.*] mystérieux et inviolables du *tapou*.[23]

Se basant sur des conceptions raciales influencées par la physiognomonie, Dumont d'Urville perçoit là une « cohésion raciale » (la race cuivrée ou basanée, issue de la race japétique) qu'il combine à des observations faites, telles que l'absence de l'arc et des flèches ou encore une « langue [qui] est partout exactement la même »[24]. Ce qui n'est en réalité pas le cas. Seconde division, la Micronésie. De superficie moitié-moindre, elle est mitoyenne à l'Est avec la démarcation de la Polynésie, s'arrêtant à l'Ouest face au Japon et aux Philippines, tout en évitant la Nouvelle-Guinée et la Nouvelle-Irlande. Zone sans réelle cohésion, tant linguistique que culturelle, il s'agit essentiellement d'un amas de petites îles, d'où le nom attribué par Dumont d'Urville. Ce dernier atteste néanmoins :

---

[21] Né en 1754 et décédé en 1794, Johann Forster a fait partie de la seconde expédition de James Cook durant laquelle il réalisa des études visant à mieux appréhender les différentes populations rencontrées.
[22] DUMONT D'URVILLE (1832).
[23] *Ibidem.*, p.7.
[24] *Ibidem*. p.4.

> une ressemblance générale dans le teint, leurs cheveux noirs, leur physionomie plutôt effilée qu'arrondie, leurs formes souples et flexibles, et la douceur habituelle de leurs mœurs et de leur caractère semblent leur assigner une origine commune.[25]

Troisième secteur, la Malaisie embrasse les îles situées au Sud-Est du continent asiatique, allant de Sumatra aux Philippines tout en s'arrêtant dans sa portion Sud aux cotes australiennes et à celles de Nouvelle-Guinée. Là encore selon le même procédé les similitudes linguistiques permettent à l'auteur de différencier des zones de peuplements tout en unité physique. Le dernier secteur, la Mélanésie est situé à la frontière avec la zone précédente. Il est principalement composé de l'Australie et des îles situées entre la Nouvelle-Guinée et les Fidji. Ici la principale différence s'avère être que l'ensemble des peuples alors recensés partagent une couleur de peau plus foncée et des langages que Dumont d'Urville qualifie de « très-bornés »[26]. Les répartitions de l'Océanie présentées, force est de constater que dans leurs grandes majorités, les critères ayant permis ce travail s'avère de nos jours désuets et discrédités[27].

Le paradigme océanien a évolué au fil du temps, la Malaisie en tant que zone va peu à peu disparaître de la conception française afin de caractériser à proprement parler un pays d'Asie du Sud-Est. Dès lors, l'Océanie est régie selon une conception tripartite (Mélanésie, Micronésie, Polynésie)[28]. Néanmoins, il faut attendre plus de cent ans pour voir émerger dans les années 1970, une nouvelle dénomination propre aux îles d'Océanie. C'est en 1974, au sein d'un article commun de Roger C. Green et Andrew Pawley, respectivement archéologue et linguiste qu'apparait pour la première fois une vision duale de l'Océanie faite de l'Océanie proche (*Near Oceania*) et l'Océanie lointaine (*Remote Oceania*) [29] [carte 2]. Basée sur une conception pluridisciplinaire, cette dichotomie de l'Océanie repose notamment sur l'analyse des phases de migrations et de peuplements, cela permettant de mettre en exergue deux zones distinctes. En ce qui concerne l'Océanie proche, la zone a pu être délimitée tant par l'étude de la faune et la flore que par l'élaboration des différentes phases de peuplements humains au moyen des études archéologiques et ethnolinguistiques. C'est ainsi qu'il est possible de

[25] *Ibid.* p.9.
[26] *Ibid*. p.11.
[27] Certains éléments relevés, comme le non usage de l'arc et des flèches ou encore certaines pratiques sociales tels des rites ou agencements sociaux étaient pertinent et ont depuis fait l'objet d'études scientifiques.
[28] Cette conception de l'Océanie a été longuement débattue : pour cela voir notamment TCHERKÉZOFF (2008).
[29] GREEN & PAWLEY (1974), p.4.

remonter jusqu'au paléolithique, période où les îles indonésiennes formaient encore le Sunda facilitant le déplacement humain de même que pour le Sahul[30]. Cela a ainsi permis de mettre en évidence une phase de peuplement située entre -60 000 et -20 000 avant J.-C. Enfin l'Océanie lointaine est le fait, quant à elle d'un flux migratoire d'origine asiatique, et plus précisément austronésien débuté vers -5 000 avant J.-C. au sein de l'Océanie proche, avant de n'aborder l'Océanie lointaine qu'aux environs de 3000 avant J.-C.. Englobant la majorité des îles océaniennes, cette seconde zone permet de mettre en valeur un élément important. En effet, il s'avère que l'étude des migrations austronésiennes au sein de l'Océanie lointaine, démontre une cohésion culturelle du fait même d'une phase de peuplement contractée sur le temps à travers le Triangle Polynésien. Alors que plus de 1500 ans sont nécessaires pour réaliser une phase de peuplement entre les Tonga et l'actuelle Polynésie française, il faut aux alentours de 500 ans pour voir la dernière phase entre la Polynésie française, les îles hawaiiennes et néo-zélandaises être menée à terme [carte 3]. Autrement dit, « seule la 'Polynésie', du fait de ses traditions de voyages interinsulaires au long cours corrélées avec son unité linguistique et une relative homogénéité sociologique et culturelle pour les grandes îles possède une certaine pertinence »[31] face à l'ancien système établi par Dumont d'Urville. Il faut alors noter le phénomène de néosémie[32] ici opéré car si le terme désigne toujours la même aire géographique, il s'avère désormais polysémique. De la sorte, Polynésie renvoie d'une part à une zone d'Océanie ayant pour signifié un rapport de négativité instauré par Dumont d'Urville[33] et d'autre part une valeur de secteur océanien colonisé au cours d'une période brève par un flux austronésien d'où découle une parenté linguistique et culturelle attestée.

Ainsi, l'aire du Triangle Polynésien porte en elle une cohésion initiale qui rend en effet plausible l'étude de l'expression artistique des îles telles que celles de Polynésie française et de Nouvelle-Zélande, de façon conjointe et comparée à celles. Toutefois, en ce qui concerne l'art et la culture contemporaine, il reste le facteur occidental à inclure au sein de cette première approche de la zone d'étude car de là provient l'élément majeur du façonnement de la zone : la mutation et la scission de la culture polynésienne.

[30] Le Sahul était, entre autre, constitué de l'Australie, la Nouvelle-Guinée et de la Tasmanie.
[31] MONNERIE (2011), p. 409.
[32] Procédé visant à créer un nouveau signifié pour un mot.
[33] La Polynésie se défini en partie par ce qu'elle n'est pas, à savoir la Micronésie et la Mélanésie

B. La colonisation et l'insertion dans la modernité

> L'une des stratégies les plus courantes pour interpréter le présent est d'invoquer le passé. Pas seulement parce qu'on n'est pas d'accord sur ce qui a eu lieu alors, sur ce qu'a été le passé, mais parce qu'on se demande si le passé est vraiment passé, mort et enterré, ou s'il continue, sous une forme différente peut-être.[34]

L'enjeu ici n'est nullement de réaliser un écrit détaillé de l'histoire coloniale du Triangle Polynésien mais de mettre en avant, la façon dont certains éléments et actions menées lors de cette époque sont parvenus à considérablement influer sur le développement socioculturel. Or, avant de confronter certains faits historiques relatifs aux premiers contacts entre occidentaux et insulaires, tant en Nouvelle-Zélande qu'en Polynésie française, il faut dès à présent préciser la signification de deux termes employés parfois de façon similaire, et ce à tord. Il s'agit d'*impérialisme* et *colonialisme*. Pour ce faire, il faut se tourner vers John McLeod qui, au sein dans son ouvrage *Beginning Postcolonialism*[35], s'attarde longuement sur cette distinction. Le tout en faisant appel à de nombreux textes et éléments historiques en vue d'en extraire un substrat théorique. De la sorte, selon celui-ci par *impérialisme* il faut comprendre « l'extension et le développement d'échanges et de négoces sous une protection politique, juridique et un contrôle militaire », alors que le *colonialisme* désigne pour sa part :

> Une forme de pratique, une modalité de contrôle, résultant de l'idéologie de l'impérialisme et qui concerne plus précisément l'implantation de personnes sur un site nouveau.[36]

Par la suite McLeod précise, au moyen d'une référence à Elleke Boehmer, que le colonialisme consiste également en « l'établissement d'un territoire, en vue de son exploitation ou le développement de ses ressources, mais aussi la tentative de gouverner les populations indigènes des terres occupées, et cela souvent par la force »[37]. Ainsi, cela permet de mettre en évidence le fait que si les îles d'Océanie, telles la Nouvelle-

[34] SAID (2008), p.37.
[35] McLEOD (2012).
[36] *Ibidem.*, p.9.
[37] BOEHMER (2005).p.10.

Zélande et la Polynésie française, ont fait l'objet d'une histoire coloniale en tant que lieux de colonies de peuplement[38], elles s'inscrivent avant tout au sein de logiques impérialistes complexes. C'est en réalité de ces logiques dont dépendent les différents niveaux de développements et d'inclusion – ou non – dans le contexte international contemporain. Autrement formulé, il est possible de mettre en avant un facteur important de la perception, de scènes artistiques contemporaines insulaires au sein des zones d'études[39]. Par conséquent, les lignes suivantes ne vont pas traiter de façon exhaustive l'histoire des la Nouvelle-Zélande et de Polynésie française mais préciser davantage certains faits historiques. Évènements dont l'importance et l'impact vont perdurer avec le temps de façon à constituer des facteurs de convergences et divergences des deux localités.

Avec une superficie de 267 710 km², la Nouvelle-Zélande est composée d'un regroupement de neuf îles, dont les deux plus importantes de l'Océanie lointaine (l'île Nord et l'île Sud)[40] [carte 4]. Très rapidement, au début du XIXème siècle et les années 1830, le rapprochement entre insulaires néo-zélandais et britanniques va s'accélérer. En effet dès 1831, des chefs de l'île Nord assistés par un missionnaire anglais, James Busby – alors envoyé par la couronne britannique en tant que *British Resident of New Zealand* – font parvenir au roi William IV d'Angleterre une demande de protection face aux passages des navires occidentaux. Telle une réponse à l'intérêt grandissant de la France et des États-Unis d'Amérique, les chefs Maoris sous l'impulsion de Busby, vont alors se réunir et s'organiser afin de faire face aux puissances coloniales autres que britanniques. C'est ainsi que le 20 mars 1834, est tenue une cérémonie afin de présenter officiellement le « drapeau des tribus unies » devant des représentants de l'Empire Britannique. Cet évènement marque ainsi le premier pas de la reconnaissance du peuple *māori* en tant que population indigène [Cat.1].

Un an plus tard, le 28 octobre 1835, une déclaration d'indépendance est signée par de nombreux chefs *māori* de l'île Nord[41]. Les « États tribaux de Nouvelle-Zélande » demandent alors, à travers l'article 4 de la déclaration, que le roi William IV soit le

[38] Elles ont également fait l'objet de colonies d'exploitation, tant pour les denrées alors exotiques que parfois, comme en Nouvelle-Zélande ou en Nouvelle-Calédonie, pour leurs ressources minières.
[39] Il est possible d'étendre cette réflexion à l'ensemble des terres habitées extra-occidentales (Afrique, Amérique du Sud, Asie, …).
[40] Source : https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/nz.html
[41] La dernière signature d'un chef *Māori* est apportée le 22 juillet 1839. Cela montre les difficultés des tribus de l'île Nord à s'accorder en ce temps de confrontation avec l'occidental.

« [...] parent de leur État naissant et qu'il devienne sont protecteur de toutes tentatives envers son indépendance »[42]. Le fait d'encourager cette démarche constitue un élément majeur dans le développement de la Nouvelle-Zélande car comme Busby le formule alors :

> L'établissement de l'indépendance du pays, sous la protection du Gouvernement Britannique, serait le moyen le plus efficace de faire du pays une dépendance en tout de l'Empire Britannique, sauf le nom.[43]

Avec cela, l'Empire Britannique laisse entrevoir sa volonté de contrôler le territoire néo-zélandais. Cela tant pour son importance géographique (proximité avec l'Australie) que par les richesses renfermées. Dès lors, des phases d'implantations de sujets britanniques s'amorcent sur des zones spécifiques et de cela découlera directement la signature du Traité de Waitangi le 06 février 1840. Rédigé en deux exemplaires, une en *māori* et la seconde en anglais, il concède dans sa version anglaise de façon « absolue et sans réserves les droits et pouvoirs de souveraineté » à la reine d'Angleterre Victoria ; alors que dans sa version *māori*, les chefs « concèdent intégralement et de façon permanente, à la Reine d'Angleterre, la gouvernance de leurs terres ». Le jeu des nuances va alors faire entrer la Nouvelle-Zélande au sein de l'Empire Britannique en tant que nouvelle colonie dans sa globalité. De façon corollaire, la Nouvelle-Zélande va ainsi connaître une explosion démographique par l'intermédiaire, principalement, d'un flux migratoire important issu du reste de l'Empire. Par conséquent, la culture locale indigène est rapidement confrontée à une occidentalisation de son territoire. La logique impérialiste britannique, met alors en place un phénomène d'assimilation du territoire mais également des populations insulaires. Cela passant par exemple, par l'évangélisation des habitants[44] mais également par la création de nombreuses villes, telle celle de Christchurch en 1850, visant à offrir un milieu de vie le plus proche possible des contrées d'Europe et un niveau de vie jusqu'alors inconnu sur ces îles[45]. Néanmoins, avec les missionnaires chrétiens, les insulaires vont s'accommoder du langage écrit (grace notamment à la diffusion de la bible traduite en *māori*), cet «

[42] http://archives.govt.nz/events/declaration-independence
[43] BYRNES (2009), p.103.
[44] Pour obtenir des informations relatives à la confrontation des religions occidentales et insulaire se référer au Chapitre I sous-section B.
[45] Cela reste cependant à nuancer car à l'époque très peu de *Māori* résidaient au sein des villes coloniales.

instrument de résistance autant que de domination »[46]. Au fur et à mesure, les conflits opposants les *pākehā*[47] aux *māori* se multiplient à partir des années 1860. Des tribus dites « rebelles » tentent de faire face à la puissance coloniale alors instituée, elle-même soutenue par des groupes *māori*, quant aux questions des gestions des terres (appropriation et ventes de zones tribales). En guise de résultats aux différents conflits, la population *māori* se voit marginalisée et spoliée. Les terres des réfractaires sont confisquées et ces derniers sont repoussés en des lieux reclus. Cela va fortement contribuer à voir la population *māori* décliner, passant de 80 000 en 1841[48], à 42 000 dans les années 1896[49]. Il faut attendre l'orée du XXème siècle afin de voir s'inverser la courbe. C'est ainsi qu'en 2014 plus de 684 470 *māori* ont été recensés (soit environ 15% de la population globale du pays)[50].

L'histoire de Nouvelle-Zélande est faite de bien d'autres évènements marquants[51] dont notamment le passage au statut de dominion en 1907. Cela constitue un phénomène intéressant car octroyant alors une indépendance relative tout en inscrivant la Nouvelle-Zélande au sein d'un ensemble d'acteurs économiques et politiques principalement centré sur la Grande-Bretagne (*Commonwealth* des nations). Enfin l'accession à une souveraineté, reconnue de façon internationale, se fait par l'intermédiaire du Traité de Westminster en 1931[52], faisant de la Nouvelle-Zélande une monarchie constitutionnelle dotée d'une démocratie parlementaire. L'évolution politique et culturelle, ayant menée à ce gain d'autonomie face à la Grande-Bretagne, permet de démontrer la façon dont les *māori* et *pākehā* ce sont unis au fil du temps afin de mettre en avant un désir de souveraineté commun. Toutefois, il est important de mettre en exergue que sans réellement jamais se dissoudre l'une dans l'autre, ces deux communautés évoluent de façon conjointes et parallèle avec pour socle commun, l'héritage britannique. Le temps a vu les *māori* emprunter et adapter de nombreux mœurs issus de la culture occidentale et inversement. C'est ainsi par exemple que la

[46] BESNIER (1995), p.178.
[47] Terme *Māori* désignant les Néo-zélandais ayant une origine européenne ou occidentale. De nos jours, il s'avère toujours employé de façon courante.
[48] Date du plus ancien recensement effectué en Nouvelle-Zélande.
[49] Cette forte baisse de la population indigène peut également s'expliquer, en partie, par les maladies et problèmes liés aux contacts avec les occidentaux.
[50] Source : http://www.teara.govt.nz/
[51] Pour une vision globale et détaillée de l'histoire générale de Nouvelle-Zélande voir : Byrnes (2009).
[52] Date à laquelle le pays intègre le *Commonwealth of Nations*, libre association des états indépendants et souverains. À noter également qu'il faut attendre 1947 pour que les Néo-zélandais délaissent leur statut de sujets britanniques. Le choix de retarder cela étant délibéré.

danse dite du *Peruperu*, souvent nommé à tort *Haka*[53], réalisée de nos jours, entre autre, par les joueurs de l'équipe nationale de rugby de Nouvelle-Zélande, les *All Blacks*, constitue un emprunt direct à la culture guerrière insulaire[54]. Par ailleurs, des évènements comme les conflits armés internationaux, et principalement la première guerre mondiale, vont venir dépeindre les contours d'une identité néo-zélandaise forte et unie par un même drapeau[55]. À l'image d'une Océanie lointaine, bigarrée sous de multiples étendards, cette Grande-Bretagne des mers du Sud[56], possède en elle une pluralité culturelle tout en lui offrant une place à part. À part, car son histoire lui a permis de s'émanciper du stricte Triangle Polynésien par sa marginalisation de la zone au profit de son insertion dans l'Empire Britannique – phénomène résultant directement de la politique britannique visant à instaurer des liens étroits avec l'Australie et les membres du *Commonwealth*. Malgré cela, la Nouvelle-Zélande s'est vue, peu à peu, s'établir comme un modèle de développement aux yeux des îles de ce même Triangle Polynésien car parvenue à s'ouvrir aux deux faces du Pacifique. Et enfin différente au moyen de l'obtention d'une émancipation politique et économique[57] tout en parvenant à rester présente sur la scène internationale à de multiples niveaux d'influences.

La seconde zone d'étude ici concernée, la Polynésie française, est constituée d'un regroupement de plus de 118 îles, elles-mêmes réparties selon cinq archipels que sont ceux des Australes, Gambier, Marquises, Société, et des Tuamotu. L'ensemble « couvrant une superficie émergée de 4 200 km² dispersée sur 2 500 000 km² (équivalent à la surface de l'Europe) »[58] [carte 5]. Après les dates relatives aux premières expéditions menées par Wallis (1767), Bougainville (1768) et Cook (1769), où les insulaires virent Anglais et Français gagner de l'intérêt à leur égard ainsi qu'envers leurs terres ; c'est la date du 5 mars 1797, qu'il faut mettre ici en exergue. Cette dernière correspond à l'arrivée des missionnaires sur l'île de Tahiti, principal lieu d'interaction entre occidentaux et insulaires. Par l'établissement des membres de la *London Missionary Society* (LMS), la foi chrétienne se propage alors à travers les îles et

[53] En réalité le terme *Haka* désigne un type de *waiata ā ringa* (procédé associant chant et danse), composé lui-même de cinq types de *Haka* différents.
[54] Pour une compréhension plus précise voir CONDEVEAUX (2011).
[55] En 1902 est adopté un drapeau figurant l'Union Jack britannique dans le coin supérieur gauche, apposé sur fond bleu et arborant la croix du sud.
[56] Il est possible de trouver cette expression dans de nombreux ouvrages anglo-saxons tout autant que sur les sites officiels de gouvernement de Nouvelle-Zélande.
[57] Pays classé au 54ème rang mondial au P.I.B. en décembre 2014. Source : http://databank.worldbank.org
[58] http://www.outre-mer.gouv.fr/?presentation-polynesie-francaise.html

les hommes. « Les pasteurs protestants concentrèrent leurs efforts pour amener les “grands chefs” au sein de la chrétienté, escomptant un effet d’entraînement sur les strates inférieures des sociétés polynésiennes »[59]. Dès lors, la conception polythéiste en vigueur jusque-là se voit repoussée au fond des vallées avant de ne céder et de ne devenir l’apanage de réfractaires. Peu à peu l’Océanie se transforme en terrain de lutte d’influences entre les missionnaires anglais, français mais aussi américains. C’est du fait de cette rivalité que va éclater l’« affaire Pritchard », premier évènement ici retenu.

Georges Pritchard, pasteur britannique et membre de la LMS, s’installe sur l’île de Tahiti et parvient à devenir conseiller de la reine Pōmare. En 1836, arrivent alors deux missionnaires catholiques français, les prêtres Caret et Laval. Aussitôt Pritchard conseilla à ʻAimata Pōmare, alors connue comme étant la Reine Pōmare IV, de :

> S’opposer à l’établissement de ces missionnaires sur ses territoires. Soutenus par le consul d’Amérique, le Belge Jacques-Antoine Moerenhout, qui leur offrit asile et protection, les deux prêtres sont néanmoins expulsés avec quelque violence de Tahiti. [60]

Rapidement l’évènement va gagner en ampleur. En 1841, Pritchard part pour Londres muni d’une lettre de la Reine Pōmare, demandant l’instauration d’un protectorat britannique sur l’île de Tahiti. Or pendant son absence, le contre-amiral Abel Aubert du Petit-Thouars, instaura un protectorat français sur l’île de Tahiti en 1842, après avoir annexé l’archipel des Marquises – annexion réalisée sur les conseils de Jacques-Antoine Moerenhout, futur consul de France à Tahiti. Ce dernier lui avait assuré le « consentement des chefs, des habitants et même de la reine Pōmare à l’égard »[61] d’une telle mesure. De cette manœuvre, la Grande Bretagne et Pritchard obtiendront réparation sans pour autant voir le protectorat annulé. Tahiti devient officiellement un protectorat le 25 mars 1843.

Malgré des phases de troubles, le protectorat, régi par la convention de 1847, va durer jusqu’en 1852 et l’insurrection de la reine Pōmare IV. La révolte s’arrêtera avec le décès de la reine en 1877 et l’accession au trône de son fils Pōmare V. Ce dernier cède ses terres en 1880 en déclarant la suivante, très certainement d’après les conseils de français à ses côtés :

---

[59] CORDONNIER (1995), p.35.
[60] De DECKKER (1984), p.36.
[61] *Ibidem.* p.37.

Nous, POMARE V, Roi des îles de la Société et dépendances,

Parce que nous apprécions le bon gouvernement que la France a donné aujourd'hui à nos Etats, et parce que nous connaissons les bonnes intentions de la République Française à l'égard de notre peuple et de notre pays dont elle veut augmenter le bonheur et la prospérité.

Voulant donner au Gouvernement de la République Française une preuve éclatante de notre confiance et de notre amitié,

Déclarons par les présentes, en notre nom personnel et au nom de nos descendants et successeurs,

Remettre complètement et pour toujours entre les mains de la France le gouvernement et l'administration de nos Etats, comme aussi tous nos droits et pouvoirs sur les îles de la Société et dépendances.

[…]

Nous faisons cette déclaration à la famille royale, aux chefs et au peuple, pour qu'elle soit écoutée et respectée.

Pape'ete, le 29 juin 1880.

Le Roi

POMARE V.»[62]

Avec la création de la colonie des Établissements Français de l'Océanie (E.F.O.) dès le 29 juin 1880, l'île de Tahiti va connaitre un accroissement de sa population par l'intermédiaire, entre autre, de l'arrivée des Français de métropole. L'île devenue chef-lieu des E.F.O. se développe rapidement, mais tout comme ses voisins d'Océanie, c'est la Première Guerre Mondiale qui va venir marquer son entrée, tant sur la scène internationale qu'au niveau du bassin Pacifique. Alors que la mobilisation des troupes débute dès le mois de juillet 1914 à travers l'Europe, la ville de Pape'ete est bombardée par deux croiseurs allemands le 22 septembre 1914 [Cat.2]. La guerre est alors à la vue de chacun. Le phénomène de fédération des hommes par la mobilisation va jouer un rôle important dans la création d'une unité nationale. Cela alors même que les Polynésiens ne jouissent pas de la nationalité française et sont sujets à ce qu'il est commun d'appeler, en France métropolitaine, l'indigénat. Avec la fin de la première guerre mondiale, l'Allemagne est alors évincée de la zone Pacifique, ses colonies et autres territoires redistribués entre les pays gagnant (notamment la Nouvelle-Zélande). La ville de Pape'ete est reconstruite et modernisée. L'électricité se démocratise au sein

[62] MESSAGER DE TAHITI, 1880, p.127.

du chef-lieu et des expatriés asiatiques immigrent afin de venir travailler dans un pays « occidentalisé ». Toutefois il faut attendre 1945, et la fin de la seconde guerre mondiale, pour que les Tahitiens obtiennent la nationalité française. Tahiti et ses dépendances devenant un Territoire d'Outre-mer[63]. De plus, au court de la seconde guerre mondiale, la présence occidentale s'accentue fortement au sein de l'Océanie au moyen de l'établissement de forces armées occidentales dans les territoires colonisés. C'est ainsi qu'un déploiement permanent de quelques 200 000 militaires américains en Nouvelle-Calédonie a eu lieu. Bora-Bora, île de Polynésie française, est alors transformée en base de ravitaillement tout en accueillant des troupes américaines. Si l'île ne joua qu'un rôle mineur, l'impact de l'établissement de plus de 5 000 G.I. fut considérable. La culture américaine arrive alors en Polynésie française, tant à travers la culture populaire (nourriture, cigarettes, véhicules, …) que par une vision idéalisée et constante de l'Amérique protectrice[64].

Le temps faisant œuvre, en 1957 les E.F.O. adoptent le nom de Polynésie française. Alors que la société ne cesse de s'occidentaliser, la politique interne gagne peu à peu en indépendance. C'est ainsi qu'en 1984 la Polynésie Française obtient un statut d'autonomie interne, puis par la suite, par le biais de la loi organique du 27 février 2004, elle devient un « pays d'outre-mer au sein de la République » [65] (P.O.M.). L'un des éléments clés, ayant permis cette accélération du gain d'autonomie réside dans les années 1960 et l'instauration des essais nucléaires aériens au sein des îles d'Océanie françaises. À partir de 1975 les essais atomiques deviennent souterrains avant de n'être stoppés en 1992. Si les essais atomiques vont entrainer une mutation irrémédiable de l'environnement Polynésien, ils entrainent en parallèle une forte hausse de la population au moyen de l'adjonction d'un écosystème métropolitain. Aux militaires et personnels affectés au C.E.P. viennent s'adjoindre, leurs familles et divers corps de métiers jusque là non représentés en Polynésie française.

Ces faits historiques remémorés, il reste à mentionner un élément important à savoir celui selon lequel la Polynésie française étant parsemées d'îles, la présence française coloniale et le rapport à l'étranger impérialiste ce sont effectuées de trois

[63] La citoyenneté française est officiellement accordée par l'ordonnance n°45-482 du 24 mars 1945 « Portant accession à la plénitude du droit de cité dans les établissements d'Océanie ».
[64] Il n'est pas rare en Polynésie française de voir des drapeaux américains flotter sur les porches des maisons privées.
[65] Ar. I alinéa 2 de la loi statutaire de 2004. Pour plus d'informations sur l'évolution des institutions à Tahiti voir LECA (2009).

façons. D'un côté il y a eu les îles dont la présence coloniale fût directe et permanente, il s'agit principalement des deux îles principales de l'archipel de la Société, à savoir Tahiti et de Moorea. Dans un second cas, il est question des îles ayant fait l'objet de contacts ponctuels comme notamment au sein de certaines îles de l'archipel des Marquises. Enfin le dernier cas, est constitué de rapports indirects. Des îles avec de très faibles populations, ou du fait d'un trop grand éloignement, ont alors connu une colonisation différée et bien souvent davantage rejetée car soit le rapport au colon s'est effectué à de très rares occasions, soit par l'intermédiaire d'une personne tierce – généralement un insulaire allant séjourner sur une autre île y est alors confronté. De la sorte, si la ville de Pape'ete se modernise et voit au fil du temps Tahitiens et Français partager une île, une ville ; d'autres lieux comme l'île Rurutu dans les Australes y sont confrontés de façon décalée et dans une moindre mesure. Ces colonies d'enjeux géostratégiques en premier temps, puis de peuplements, on fait l'objet sur la durée, d'un regard distinct de la part de la France. L'État français possède alors une portion d'Océanie lointaine qui à la différence de la Nouvelle-Zélande, parfois dénommée Grande-Bretagne des mers du Sud, conserve une évocation faite « d'insolence et de liberté », propre à ses premiers habitants. Idéalisée et fantasmée, le territoire a emprunté une voie de développement différente de celle des îles māories. À cela vient s'adjoindre le fait que la population majoritaire alors en présence, et ce depuis les premiers contacts, s'avère polynésienne. À la date du 20 juin 2014, plus de 78% de la population de Polynésie française serait d'antécédence polynésienne. À ceux-là viennent s'ajouter 4% de Français immigrés de métropole et 6% de Français insulaires[66]. Cependant, la langue française s'avère majoritairement parlée à plus de 61,1% contre 31,4 % pour une langue vernaculaire, le *reo mā'ohi*[67]. À titre comparatif, en Nouvelle-Zélande, l'anglais est parlé par plus de 89,8% de la population alors que le *māori* ne l'est que par 3,5%[68].

[66] Source : https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/fp.html

[67] Terme désignant « la langue *mā'ohi*», cela comprenant le tahitien mais aussi le marquisien ainsi que les autres variantes linguistiques polynésiennes.

[68] Deux remarques sont à formuler par rapport à ces résultats issus de sondages : D'une part de nombreuses autres langues on été recensées, tel le mandarin pour la Polynésie française ou encore l'indien pour la Nouvelle-Zélande. Les chiffres ici présentés visent à mettre en confrontation les langues dites des « colons » face à celles des « insulaires ». D'autre part, la combinaison des résultats peut dépasser les 100% (comme en Nouvelle-Zélande où le résultat avoisine les 120,8%) car les personnes interrogées avaient la possibilité de répondre à la question visant à savoir quelle langue ils parlaient par plusieurs propositions.

Afin de percevoir le phénomène dans son intégralité, il reste à réaliser un petit détour par la sociolinguistique. En reprenant le concept de Joshua Fishman[69], sociolinguiste américain, Tahiti entrerait dans un contexte de bilinguisme sans diglossie. Par bilinguisme, il faut comprendre qu'au sein de ce pays d'outre-mer sont employés plusieurs systèmes linguistiques : mandarin, cantonais, anglais, et les langues polynésiennes telles que le tahitien, le marquisien et le *paʻumotu* pour ne citer que les plus répandues. Ce répertoire de langue est utilisé, en règle générale, dans un rapport dual impliquant le français. Dans la grande majorité il s'agit d'une association entre tahitien et français. De nombreux individus sont ainsi bilingues en Polynésie, et les formes linguistiques ne sont pas codifiées en fonction d'usages spécifiques, ce qui défini la diglossie. L'ensemble de la population de Polynésie française ne connait pas les deux langues. Toutes les deux sont employées sans être « réservées » à un groupe social ou un contexte précis. Par exemple, certains politiques locaux effectuent des déclarations en tahitiens tout autant qu'en français. Les journaux télévisés sont présentés en langue française et tahitienne au sein de deux éditions distinctes. Même si le français est prédominant sur l'île de Tahiti – île la plus peuplée de Polynésie française – elle ne reflète pas pour autant l'ensemble des îles dans lesquelles parfois le français se trouve fortement minoritaire.

Il existe deux types de gestions de ce bilinguisme. La Polynésie entre dans la gestion *in vivo*, c'est-à-dire que le tahitien s'adapte au travers de la pratique orale aux problèmes apportés par le bilinguisme. Cela vient en opposition à une gestion *in vitro* qui cloisonne quant à elle les systèmes linguistiques. Faite d'un néologisme spontané caractéristique des colonies, le tahitien empreinte certains termes au français afin de pouvoir décrire des objets, concepts, absents de sa culture d'origine, comblant ainsi le manque sémantique précité. Or, de la même façon qu'en Nouvelle-Zélande, la multiplicité des langues et dialectes qui composent les territoires vont venir s'intégrer aux processus créatifs de certains artistes. Un artiste contemporain – selon l'exemple de Gauguin – pourra alors donner un titre en tahitien à une œuvre afin de lui conférer un « exotisme » malgré un thème répandu ; donner un titre français pour illustrer un mot, concept, issu d'une autre langue et ainsi faire entrer l'observateur dans une quête de sens. À travers cette présentation historique laminaire ayant permis de mettre en exergue certains faits historiques, certains actes cruciaux du développement de l'art

[69] FISHMAN (1978).

contemporain ont été exposés. En effet, la portée de certains évènements va venir directement impacter la sphère artistique locale tant au registre des thèmes abordés que de la façon de les traiter. Par ailleurs, la très faible (voir non-) présence occidentale au sein de certaines îles pourrait expliquer en partie le peu d'intérêt artistique (dans sa conception occidentale) dans les dites zones tant par les insulaires que l'attention internationale. À l'inverse, des relations étroites avec le pays de rattachement ou des sociétés extra-océaniennes pourraient quant à elles jouer un rôle crucial dans le développement de l'art. Néanmoins, afin de donner des réponses quant à l'existence de scènes artistiques, il reste à aborder le contexte culturel de développement de l'art. De cela va dépendre le type de rapport et de regard qu'une population insulaire va pouvoir entretenir avec ses voisins du reste du Pacifique. Ainsi, passer de ce prélude historique au contexte artistique de développement de l'art contemporain requiert de considérer le mode de fonctionnement des regards et des pensées au sein des zones d'études.

Chapitre II - L'art insulaire ou la manifestation de la confrontation des cosmologies

A. Penser son monde à l'orée occidentale – Les inférences en face à face.

> Le contact entre Européens et Tahitiens s'établit sur un gigantesque malentendu : jamais les Européens ne perçurent la culture tahitienne en tant que telle, trop imbus des préjugés qu'ils projetèrent sur le peuple de Tahiti. C'est à partir du moment où les habitants furent déculturés que l'on s'avisa qu'ils possédaient effectivement une culture complexe que l'on s'efforcera de reconstituer. Du coup, les descriptions de Cook et Bougainville vont appartenir à l'ethnologie et serviront de référence à ceux qui parleront du passé tahitien.[70]

Il est nécessaire de voir sur quelles bases la culture polynésienne (Polynésie française et Nouvelle-Zélande dans leur globalité) contemporaine tente de se définir ainsi que son rapport à l'art. Le premier élément est en réalité disparu peu après la confrontation des cultures. La société précoloniale polynésienne constitue un enjeu majeur dans la façon dont est perçu, et se fonde, l'art contemporain. En effet ce dernier se joue du temps et des lieux, des cultures et des hommes, et conférant la forme à des réflexions de la population. Le mode de rapport au monde qu'entretenaient les Polynésiens était largement différent de celui des occidentaux. Or constitue-t-il un passé perdu, de nos jours mystifié et déformé ? Ainsi qu'effectue un artiste lorsqu'il figure la culture polynésienne ? Afin de répondre à ces interrogations il faut dès à présent préciser un élément fondamental, en faisant notamment appel à une citation de Michel Foucault, exprimée lors d'un entretien mené par Pierre Dumayet pour la promotion du livre *Les mots et les choses* en 1966 :

> [Il faut] considérer notre propre culture, comme quelque chose d'aussi étranger à nous-mêmes que la culture, par exemple, des Arapesh[71] […]. L'« homme » […] est une figure historiquement située à l'intérieur de notre culture. C'est une invention.[72]

[70] FAESSEL (2005), p.56.
[71] Tribus de Nouvelle-Guinée.
[72] http://www.ina.fr/video/I05059752

Comprendre l'autre, c'est travailler sur soi-même en la mesure qu'il faut parvenir à exhumer les conceptions premières d'autrui sans les altérer par les limites de notre regard occidental. Dès lors il devient possible de comprendre les mécanismes de la pensée et de la cohésion sociale extra-occidentale permettant ainsi de donner un sens nouveau, quoi que originel, aux productions primitives. Or, comme l'a formulé Philippe Descola[73] dans son introduction au catalogue d'exposition *La Fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation* :

> Les images ne parlent pas d'elles-mêmes ; soit parce que la connaissance des effets que ceux qui les ont créées cherchaient à produire sur ceux à qui elles étaient destinées demeure impénétrable en raison de l'écart culturel, soit parce que cette connaissance s'effiloche avec le temps à l'intérieur d'une même tradition iconologique […].[74]

Par extension, comprendre et traiter l'art contemporain des zones ici étudiées met en saillie le paradoxe suivant : L'art contemporain d'Océanie[75] est le fruit de deux rapports au monde distincts dont l'un des deux se serait estompé, voir dissout dans l'autre. Toutefois, le public visé oscille – principalement sur la scène locale –, entre des personnes revendiquant un regard issu d'une ontologie disparue (et non nécessaire maîtrisée) et ceux prônant une lecture contemporaine en son sens occidentale. La question étant de déterminer s'il est possible, par exemple, pour un artiste néo-zélandais, de produire une œuvre spécifique à une vision du monde *māori*. Néanmoins, l'intérêt ici n'est pas d'appréhender dans le détail ces façons de penser le monde mais essentiellement d'en extraire certains phénomènes et principes qui vont impacter le processus créatif contemporain (tant de façon latente que consciente). Si cela peut sembler s'écarter du stricte cadre de l'art contemporain, il faut prendre en compte que ce phénomène va faire partie de l'inventaire créatif des artistes tant de Polynésie française que de Nouvelle-Zélande et cela malgré leurs « origines ».

Pour mettre ces éléments en évidence il faut, à l'image des travaux de Philippe Descola, s'attarder sur les relations entre humains et non-humains. Dans ses nombreux ouvrages sur les différents types de rapports au monde, il met en avant un monde global régi selon différentes ontologies dont proviennent des normes de représentations

[73] Anthropologue français, Professeur d'anthropologie au sein du Collège de France et directeur d'études à l'EHESS de Paris.
[74] DESCOLA (2010), p.11.
[75] Au sein des localités ayant fait l'objet de colonies de peuplement par les nations occidentales.

devenues conventions esthétiques. Par extension, l'art contemporain d'Océanie peut alors, dans certains cas, se voir conférer une polysémie transculturelle[76]. Se jouant des normes et des codes, les artistes pourraient distiller des constructions de sens intelligibles selon l'une voir les deux types de conceptions car :

> N'importe quel humain est capable de mobiliser l'une ou l'autre de ces types d'inférences selon les circonstances, mais les jugements d'identité récurrents qu'il aura tendance à produire suivront la plupart du temps le type d'inférence privilégié par la communauté au sein de laquelle il a été élevé et socialisé.[77]

Or, le fait de mettre à l'étude de façon conjointe Polynésie française et Nouvelle-Zélande, offre la possibilité ici de transcrire comment deux ontologies distinctes vont entrer en contact et évoluer de façon différentes en ces deux lieux.

Au nombre total de quatre et dénommées, *analogisme, animisme, naturalisme* et *totémisme*, ces ontologies s'avèrent réparties entre les différents groupes humains. Pour les propos ici tenus, une brève description de l'analogisme et du naturalisme sera réalisée car la première cosmologie était efficiente au sein des populations précoloniales des zones abordées et la seconde étant une création du monde occidental[78]. Il semble alors plus aisé de débuter par le *naturalisme*, car c'est en son sein que les cultures, française, européenne et occidentale dans leur acception moderne et contemporaine se sont développées. Ainsi, la proposition principale de cette vision du monde présuppose que : si l'Homme possède des traits communs avec le monde environnant (comme des similarités morphologiques ou comportementales), il possède une intériorité, une âme, qui lui offre une place à part (*tableau -1*).

[76] Cela est également valable pour les autres zones ayant fait l'objet d'interactions entre des populations issues de cultures différentes.
[77] *Ibidem*., p.17.
[78] Pour une présentation détaillée de l'ensemble des quatre cosmologies voir : DESCOLA (2005).

	Ressemblances extérieures	Différences extérieures
Ressemblances intérieures	Totémisme	Animisme
Différences intérieures	Naturalisme	Analogisme

Tableau - 1. Répartition des ontologies selon un rapport de réciprocités entre intériorité et physicalité (d'après Descola).

L'un des traits majeurs de cette cosmologie repose sur la création d'une opposition de ce qui relève de la culture face à la nature. Teintée d'humanisme, de Darwinisme et prônant une prédominance de l'Homme, c'est alors une ontologie visant à dissocier le monde de la nature de celui des faits de l'homme. Le naturalisme a permis de développer une logique visant à confronter humains et non-humains de façon ostensible. S'il partage des traits extérieurs avec ce qui relève du monde de la nature, il s'en distingue par une intériorité propre et unique car il « est un animal doué de raison ». Cependant alors que l'Homme développe sa pensée, il emporte le monde dans une perpétuelle mutation sémantique et physique. Là où, par exemple, la manifestation d'un créateur démiurgique était de mise, la raison et la logique se développent. Les sciences, fruits du rationalisme de l'homme réévaluent le monde et cela se manifeste très rapidement au travers de la production d'images. Dans le champ artistique, le rôle imputable à l'image s'avère non négligeable car cette dernière (et notamment grâce à la pratique picturale) a ainsi facilité la transcription d'un tel rapport au monde. L'Histoire de l'Art démontre comment peu à peu l'Homme se différencie de reste du monde. Tout autant que la façon dont la logique humaine va s'immiscer dans les normes de représentations comme par l'emploi des perspectives (d'importance, cavalière, atmosphérique, …). En règle générale :

> On aperçoit en effet dans les images la volonté de rendre manifeste l'intériorité des humains, en les singularisant, en travaillant particulièrement leur regard, la

> ressemblance avec le modèle, la vraisemblances des situations, tout cela pour souligner le fait qu'il s'agit d'individus.[79]

De nos jours, si l'Homme n'est plus au centre des représentations, ce sont les limites mêmes des capacités créatrices de son esprit qui sont éprouvées. En effet, depuis le modernisme et la démultiplication des moyens et des procédés, l'image se veut protéiforme. L'art contemporain se dit conscient de son environnement, et c'est fort de cette histoire que certains artistes s'essayent à conjuguer les regards et mondes. De la sorte, ils vont sous couvert d'emprunts esthétiques ou d'appropriations des procédés créatifs, donner à voir selon d'autres modalités de rapports au monde. C'est notamment le cas de l'œuvre *Birth*, peinte par Jackson Pollock vers 1941 [Cat.3]. Son attrait, dès son plus jeune âge, pour le chamanisme et la société amérindienne vont le motiver à réaliser des œuvres tendant à inclure des éléments exogène à sa culture américaine et la cosmologie naturaliste. Cela va se manifester, entre autre, dans le procédé, comme au moyen de la disposition de la toile sur le sol. Dans les thèmes, par une allusion des totems et l'imprégnation de l'esthétique amérindienne par l'inermédiaire de la représentation de têtes superposées. Cependant, il est nécessaire de préciser que si Jackson Pollock, multiplie les inspirations et les sources c'est notamment car ce dernier s'inscrit dans un contexte américain en pleine phase d'affirmation culturelle. Ainsi dans une situation où les États-Unis d'Amérique tentent de trouver et affirmer leur place culturelle au sein du monde occidentale, des artistes à l'image de Pollock amorcent des raisonnements à la croisée des mondes en faveur d'une culture nouvelle.

Découlant d'une logique similaire, les zones d'études que sont la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande vont avoir à intégrer une culture indigène subsistante – et en phase de réaffirmation à travers l'ensemble du territoire malgré une population indigène minoritaire comme en Nouvelle-Zélande – au sein d'une culture à forte propension occidentale. Or le choix de l'artiste qu'est Jackson Pollock n'est en rien anodin car à l'inverse de nombreux artistes ne conférant de l'intérêt qu'à l'emprunt des formes, celui-ci s'était informé et documenté sur les tenants et aboutissants des procédés et formes au sein de l'expression artistique amérindienne.

Catégorisée sous l'appellation d'ontologie analogiste, le type de rapport au monde dans lequel s'inscrit la population précoloniale du Triangle Polynésien, prône

[79] DESCOLA (2014), p.273.

quant à lui une distanciation tant des physicalités que des intériorités (*tableau – 1*)[80]. L'ontologie analogiste repose, de façon sommaire, sur un principe de base selon lequel tout est différent. Il n'existe pas au sein d'un lieu donné de similarités tant au niveau intérieur qu'extérieur. Cela constitue ainsi, selon Descola :

> un monde qui serait difficile à habiter et à penser en raison du foisonnement des différences qui le composent si l'on ne s'efforçait de trouver entre les existants, comme entre les parties dont ils sont faits, des réseaux de correspondances permettant de les connecter.[81]

Le monde est ordonné selon des correspondances, des analogies, qui permettent de palier à un univers basé sur le particularisme. C'est dans cette conception du monde que les Polynésiens ont mis en place leurs croyances, leurs pratiques et ainsi codifiés leur société. Les tatouages, à l'image des sculptures (tant sur bois que sur pierre), étaient en réalité la représentation de maillages de correspondances, avec pour notion centrale l'homme en tant que microcosme capable de figurer le macrocosme. Le corps du sujet est alors le réceptacle d'un enchevêtrement d'éléments disparates venant amplifier son *mana*. Il est ainsi fréquent, de trouver des sculptures construites sur une mise en abîme d'un même motif. L'un des exemples les plus probant et des plus connu n'est autre que les casse-têtes (*u'u)* marquisiens[82], ces armes en bois, fortement décorées, réservées aux guerriers [Cat.4]. Dans la partie haute de la massue, un visage est reconnaissable, figuré

---

[80] Il semble important de s'arrêter quelques instants sur l'intégration des cultures insulaires du triangle polynésien au sein de l'ontologie analogiste plutôt qu'animiste. L'ontologie animiste ici présentée par Philippe Descola se présente telle une réévaluation sémantique du terme « animisme ». En effet, des personnes comme Edward Tylor (1871), décrivent l'animisme comme le fait des sociétés primitives à croire en la présence d'âmes en dehors des corps humains. Dans les sociétés d'Océanie lointaine cela se formule alors à travers le terme de *mana*. Mot tahitien qui selon l'Académie Tahitienne, signifie la puissance, la force mais aussi le pouvoir surnaturel et matériel.
Néanmoins, hommes et animaux ne partagent pas dans les cultures *mā'ohi* et *māori* une intériorité commune. Il ne faut donc pas restreindre une société insulaire telle celle de Polynésie française à une vision déportée des sociétés amazoniennes ou nord américaine. Ainsi à l'image de l'histoire de *Māui et la naissance des îles*, « c'est bien la différence infiniment démultipliée qui est l'état ordinaire du monde, et la ressemblance le moyen espéré de le rendre intelligible et supportable » (DESCOLA 2005, p.281). La légende raconte comment, alors que *Māui* pensait pêcher des poissons, ce dernier remonta à la surface les îles du triangle polynésien. Lorsque celui-ci remonte le plus gros de tous, *Tahiti*¸ les poissons-îles s'enfuient de peur. Ces derniers se dispersent comme autant de bancs de poissons effrayés s'éparpillant au grès de l'océan, formant alors les différents archipels.

[81] DESCOLA (2011), transcription d'un cours de Philippe Descola donné au Collège de France entre 2009 et 2010. Source : http://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL62016_Descola.pdf [consulté le 22/02/2012].

[82] Ces objets réalisés en de multiples exemplaires sont de nos jours conservés et exposés au sein de nombreux musées internationaux.

sur les deux faces de l'objet. Le visage du *ti'i*[83] est composé de la répétition d'un même visage à différentes échelles, replaçant et symbolisant les yeux et le nez. L'enjeu est d'attirer l'attention sur des éléments précis et ce qui traduit une :

> Manière spectaculaire de rendre perceptible qu'une personne, humaine ou divine, est constituée de toutes les relations avec d'autres personnes ou avec elle-même qui lui donnent une consistance sociale.[84]

D'autre part, en multipliant les visages sur sa massue, le guerrier s'assure une plus grande protection magique en renforçant son *mana* car « la tête était considérée comme la partie la plus sacrée du corps, comme le siège du *mana* de tout individu »[85].

Cette conception du monde a été perdue lors de la confrontation des cultures, de même que celle de la place occupait par l'homme en son sein (à savoir un maillon au sein d'un système). La population actuelle conserve les traces de cette cosmologie mais ne parvient plus à concevoir de la même façon l'univers. Que ce soit par une occidentalisation rapide du mode de vie que par une évangélisation à la fois contrainte et embrassée, le Triangle Polynésien a fait l'objet d'une incursion naturaliste. La société polynésienne actuelle est ainsi confrontée à la difficulté de tisser un rapport tangible avec son propre passé. L'artiste joue alors un rôle crucial quant à la définition de la culture contemporaine car il possède la capacité de traduire, par son art et ses œuvres, l'état actuel de la société. Au niveau des images et de la sphère artistique, cela se manifeste de façon forte intéressante car dans un premier temps les créations, alors jugées païennes, sont désocialisées et avec elle la culture oubliée. Le temps va alors permettre une résurgence de l'esthétique indigène et ce malgré une perte de sens et une altération du rapport au monde. Cela signifiant que l'expression artistique joue un rôle majeur dans un processus de réimplantation, réaffirmation, de certains phénomènes jusqu'alors tombés en désuétude. Les techniques et processus extra-indigènes vont permettre d'extérioriser la façon dont s'opère la jonction entre ces cosmologies, alors que les procédés dits traditionnels viennent refléter un versant de la culture polynésienne. Procédé qui tente de renouer avec un rapport au monde originel des cultures *mā'ohi* (Polynésie française) et *māori* (Nouvelle-Zélande), notamment au

[83] Terme désignant une représentation figurée d'une divinité ou du premier homme, en langue Tahitien. Voir le Dictionnaire de l'Académie Tahitienne : http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php. À l'international cela s'est transformé en « Tiki ». Pour une définition développée voir p.118.
[84] DESCOLA (2011), p.816.
[85] D'ALLEVA (1998), p.97.

moyen des formes. Par-delà les sociétés et les cultures, l'art contemporain donne à voir les maillages entre les conceptions et les regards.

B. Des productions insulaires d'Océanie restreintes mais des références prégnantes

Au fil du temps et de l'Histoire, les productions insulaires et le patrimoine culturel matériel, ce sont délocalisés, scindés et fractionnés au grès des collections privées et des musées internationaux[86]. Néanmoins, s'il est possible de converser sur les aspects négatifs de cette « globalisation » de l'art, il est plus productif ici de mettre en exergue l'aspect positif. C'est ainsi que malgré les distances entre certaines œuvres et certains regardeurs, la globalisation de savoirs, introduit par l'ère du numérique et d'internet, a permis à tout à chacun de se confronter tant de façon intimiste (derrière un ordinateur) qu'en présentiel et partagée (au sein de musées, galeries, …) aux productions insulaires. Les objets rituels du Triangle Polynésien côtoient ceux de la vie du quotidien. Désacralisés et destitués, les bâtons de pouvoir côtoient les bols et autres récipients. Les coquillages, râpes, éventails viennent remplir les réserves et alors que les éléments jugés à plus grande valeur artistique tels les proues de pirogues, les éléments de parures, objets de pouvoirs et statuettes sont devenues les réflecteurs du monde océanien. Un monde cherchant bien souvent à estomper les délimitations culturelles au profit d'une approche sectorielle (l'Océanie est différent de l'Afrique qui est différent de l'Asie, *etc.*).

Or, pourquoi préciser cela ? Car certains artistes contemporains vont de façon régulière, réaliser des hommages, reprises, pastiches et autres détournements d'œuvres et de productions insulaires précoloniales par le biais de leurs productions. Néanmoins, les artistes vont tenter de mettre en avant leurs spécificités culturelles, tant pour affirmer leur appartenance que pour certifier leurs différences, cela passant par un emploi raisonné de ce « réservoir océanien ». Si cet élément peut sembler « banal » et « anodin », il mérite cependant d'être énoncé au sein du présent travail car certaines « œuvres » et certains traits culturels précoloniaux, vont alors venir s'agglomérer en faveur de l'érection d'un socle commun créateur. Ainsi, aborder le fait contemporain au

[86] Les œuvres discutées au sein de cette section pourront être abordées de nouveau ultérieurement au sein du présent travail et de façon plus détaillée. L'intérêt ne résidant pas dans la présentation détaillée de l'artiste, du procédé créatif ou de l'œuvre dans son particularisme mais dans une illustration des propos alors tenus par des éléments visuels permettant d'attester et corroborer les présentes affirmations.

détour de l'Histoire c'est également percevoir quels sont les types d'inspirations dits « précoloniaux », « primitifs », « premiers »[87], qu'un artiste, vivant ou issu des zones d'études, peut escompter employer. Telles des strates sédimentaires empilées, il est possible de différencier trois niveaux principaux, distincts, vers lesquels un artiste peut se tourner ainsi qu'un niveau complémentaire à différencier. Pour chacun d'eux, une production type sera alors sélectionnée afin d'en faciliter la compréhension et d'en obtenir une conception visuelle [Annexe 3].

Le premier niveau est celui étant le plus facilement abordable et observable. Désigné s*phère locale*, il s'agit d'influences directes que l'artiste peut chercher dans l'expression vivante de la culture au sein de laquelle il s'inscrit. Pour un artiste néo-zélandais il s'agira alors du contexte *māori* alors que polynésien se tournera vers la culture *mā'ohi*. C'est ainsi que de nombreuses productions de Nouvelle-Zélande arborent une couleur rouge vive dont la connotation est directement issue d'un d'une vision du monde révolue. Le rouge étant autrefois, fréquemment employé, pour figurer la noblesse, le pouvoir mais aussi l'appartenance divine. Par extension, avec le temps il servira à repousser les mauvais esprits au moyen de son apposition sur certains éléments des structures architecturales. Adjoint au noir et au blanc il devient alors le symbole du sang versé lors de la lutte entre le monde des ombres (noir) et la lumière (blanc) lors de la création. Représentant *Tāne* l'un des enfants de *Ranginui* (le ciel) et de *Papatūānuku* (la terre), c'est lui qui décida de séparer ses parents, afin d'avoir un espace ou vivre sous la lumière du ciel[88]. De la sorte de nombreuses constructions traditionnelles à fonction religieuse et de réunion comme les *wharenui*[89] et *whare whakairo*[90], arborent une couleur rouge vive tant sur des poutres brutes que sur des linteaux ou autres éléments abondamment sculptés. L'exemple du *whare whakairo* visible sur le campus de l'université Victoria de Wellington en Nouvelle-Zélande sera ici pris comme référence [Cat.5 et 6.].

Aussi ce premier niveau englobe tout ce qu'un artiste ayant séjourné dans un lieu précis peut observer comme manifestation matérielle de la culture insulaire. En Polynésie française cela varie car l'emploi de la couleur sur des constructions y est absent tout comme les ornementations sculpturales en bas-reliefs sur les constructions.

[87] L'usage de ces termes sera discuté au sein du I.chapII.A.b.
[88] COWAN (1987).
[89] Terme désignant un « temple », une grande maison.
[90] Maison, bâtiment avec une structure ornementée.

Pour un artiste résidant en Polynésie française, arpenter le marché couvert de la ville de *Pape'ete*, permet de se confronter avec l'élément le plus représenté, le *ti'i* [Cat.7.]. Ces figures anthropomorphes représentent généralement un personnage masculin, au corps trapu et géométrisé. En règle générale, la tête est surdimensionnée par rapport au corps[91]. Le cou est fuyant voir absent, laissant la tête reposer sur des épaules remontées. La position des bras peuvent varier mais sont majoritairement pliés de façon à avoir les avant-bras parallèles au sol et les mains apposées sur un ventre proéminent. Les jambes à la façon des bras peuvent varier tout en adoptant une position symétrique. Le style est épuré, constituant alors une des spécificités de la Polynésie française et en particulier marquisienne. Face à la richesse d'ornementation néo-zélandaise, les productions polynésiennes traditionnelles tendent vers la sobriété. Tel le *u'u* présenté quelque pages précédemment (voir p.25.), il est possible de constater cette recherche d'opposition entre zones sculptées et celles polies, là où l'art néo-zélandais tend vers une appropriation totale de la surface par le travail sculptural. Il est évidemment possible de relever de nombreux autres marqueurs culturels au sein des deux sociétés. Néanmoins, cette opposition entre dépouillement et opulence s'avère ici la plus pertinente car la plus aisément retrouvable dans les productions contemporaines.

Enfin, dernier élément prégnant au niveau local, il s'agit d'une partie du patrimoine culturel immatériel, les brides des croyances insulaires qui ont persisté malgré le temps. Indubitablement, il existe de nombreuses corrélations par-delà les cultures, entre ce qui constitue de nos jours mythes et légendes locales. L'artiste représentera alors une histoire, un évènement de telle sorte qu'elle permettra de mettre en avant sa propre culture. Certaines histoires possèdent une base commune à travers l'ensemble du Triangle Polynésien, que ce soit en Nouvelle-Zélande, Hawaii, Polynésie française ou encore aux Samoa et Tonga. Or, ce qu'il faut noter ici réside en réalité dans les variations apportées aux légendes car ce sont sur ces éléments que les artistes s'appuieront lorsqu'ils réaliseront leurs œuvres. En vue de traduire cela au mieux possible, l'exemple de la légende de *Māui et le soleil* sera ici employé. Parfois décris comme un être surhumain, divin voir même, enfant du soleil, l'histoire présente toujours Māui tel un héros. Il sera question des principales variations existantes entre l'histoire de Nouvelle-Zélande et celle de Polynésie française et dans un souci de

[91] Il n'est pas rare d'avoir un ratio de la longueur de la tête variant entre une à trois fois celle du corps.

compréhension, l'histoire néo-zélandaise sera préalablement résumée puis celle de Polynésie française :

Alors que les hommes travaillaient la journée afin de s'organiser et pouvoir subsister, ils se rendirent compte que le soleil adopta un rythme plus rapide, empêchant ces derniers d'achever leurs labeurs et rendant la vie plus difficile. C'est là que Māui, alla chercher ses quatre frères afin d'attraper le soleil et le faire se déplacer plus lentement. Ses frères apeurés par la puissance du soleil suivirent Māui malgré tout. Le plan était simple : Il faut créer des cordes (à base de lin de Nouvelle-Zélande, le *Harakeke*) afin d'attraper et entraver le soleil pour que Māui le frappe suffisamment fort pour qu'il se déplace plus lentement. Pendant la confection des cordes, Māui entonna des chants afin de conférer un *mana* suffisant pour résister à la puissance du soleil. Le travail achevé, ils se rendirent, après une longue marche à travers des terres arides, au puits d'où sort le soleil. Là, ils érigèrent un muret de pierre derrière lequel attendre. Lorsque le soleil se leva, ils lui jetèrent les cordes pour stopper sa course. Là, Māui monta sur le rebord du muret levant en guise d'arme la mâchoire de son grand-père. Il asséna à plusieurs reprises, et de toutes ses forces, des coups au soleil jusqu'à ce que celui-ci s'écria : « Tu t'apprêtes à tuer le soleil ! ». Ce a quoi Māui répondit, « je ne te tuerais pas, mais je vais te ralentir ». Ainsi le soleil, affaiblit entreprit une route plus lente permettant aux hommes d'accomplir leurs labeurs[92].

Dans la version issue des îles de la Société, l'action se déroule entre l'île de Tahiti et de Moorea[93]. Le soleil se pensant lésé lors de la création par le dieu *Ta'aroa*, car seul à travailler, décide de se reposer et de n'offrir ses rayons et sa chaleur que brièvement chaque jour avant de se retirer pour de longs repos. Māui, jeune guerrier voyant son clan et sa famille périr peu à peu à cause de la nourriture consommée crue, décide d'attraper le soleil. En effet, le soleil n'apparaissait pas suffisamment pour permettre aux hommes de chauffer leurs fours mais aussi d'achever leurs labeurs. Après avoir amassé assez de lianes, d'écorces et d'algues, et une tresse de cheveux de sa sœur Hina, il confectionne un filet pour le lancer sur le soleil lorsqu'il sortira de la mer. Le moment venu, le soleil se mit à chauffer si fort que les lianes brûlèrent et seul resta la tresse d'Hina. Le soleil échangea alors sa liberté contre une promesse faite à Māui selon

[92] Source : http://eng.mataurangamaori.tki.org.nz/ Base d'informations relatives à la culture néo-zélandaise certifié par le Ministère de l'Éducation de Nouvelle-Zélande.
[93] Dans les îles Australes, des variantes existent précisant une querelle entre Māui et la déesse Hina.

laquelle il passerait désormais suffisamment longtemps chaque jour, pour que les fours puissent cuire la nourriture avant la nuit[94]. Face à ces deux histoires, les artistes vont tendre du côté néo-zélandais vers la représentation de la scène sous forme d'une lutte entre Māui et le soleil tandis qu'en Polynésie française le héros sera plus généralement figuré comme un pêcheur attendant sa proie, patient et immobile [Cat.8]. Il faut également relever que les artistes tahitiens vont tendre, pour leur part, à faire paraître Māui aux côtés de sa sœur Hina alors qu'à l'inverse en Nouvelle-Zélande, il est assisté par ses frères. Ces derniers démontrent la force de l'homme par leur capacité à garder le soleil entravé pour le tenir à la portée du héros alors qu'Hina exprime la sagesse et le calme. Autre point de dissemblance, dans la légende se déroulant à Tahiti, Māui négocie par le dialogue avec le soleil en vue d'obtenir ce qu'il désire, là où en Nouvelle-Zélande il devient vengeur en faisant entendre la voix des Hommes par la force. Ainsi l'observation et l'étude d'œuvres figurant cette histoire, tout comme de nombreuses autres, permet de façon relativement aisée, d'entrevoir le milieu de rattachement souhaité par l'artiste.

Par ailleurs, cet exemple des modulations possibles d'une même légende, permet de détourer dès à présent le second niveau d'imbrication de l'artiste. Ce nouveau degré sera ici catégorisé sous l'appellation de *sphère du Triangle Polynésien*. Egalement rapide d'accès, il se constitue principalement d'emplois inversés. Telle l'image en négatif de la première sphère il s'agit d'emprunts faits par un artiste à une culture autre mais néanmoins inscrite au sein du Triangle Polynésien. C'est ainsi qu'un artiste de Polynésie française pourra emprunter à la tradition *māori* un trait culturel qui lui sera exogène tel celui des *toi moko*[95]. Cela afin de servir sa démarche et sa création, ou encore obtenir un effet visuel, et sémantique, difficilement figurable au sein de sa culture initiale. Les variations entre les mythes vont permettre à des artistes de pouvoir se jouer des frontières et des limites culturelles, s'insérant parfois dans une épistèmê distincte, ou à l'inverse s'emparant d'une vision autre pour mettre en saillie ses propres

[94] FAVRE (1992).

[95] Terme *Māori,* désignant des têtes humaines momifiées et présentant la particularité d'êtres tatouées. Néanmoins, comme précisé en avant-propos : conformément aux souhaits et à la politique prônée par *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande et le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington et par respect envers les « ancêtres » autochtones (les *tīpuna* en *māori* et les *tupuna* en *mā'ohi*) ainsi que leurs descendants, il ne sera fait ici aucune reproduction de crânes et d'ossements humains issus du commerce légal ou illégal en vigueur à partir du XVIIe siècle.

spécificités. Cela constitue alors le second niveau d'imbrication du monde insulaire au sein du monde artistique contemporain du Triangle Polynésien.

Le troisième niveau, poursuit cette logique d'agrandissement de l'air d'influence tout en y intégrant une dimension temporelle. Dénommée *sphère Pacifique*, cette strate possède la particularité de se répartir sur un axe géographique mais également temporel. Comme sa dénomination le présuppose elle offre la possibilité à un artiste de recourir aux cultures et sociétés présentes au sein du Pacifique[96]. Ce niveau permet également de voir des artistes issus de ce même Pacifique venir s'adjoindre à la culture locale tout en produisant un art régi selon d'autres conventions. À cela l'exemple de l'artiste contemporain samoan Fatu Feu'u sera abordé. Alors qu'il immigre en Nouvelle-Zélande en 1966, il parvient à produire par la suite un art se voulant proche de la culture de son île natale, Upolu dans les Samoa. Dans une œuvre telle que *Salamasina* [Cat.9], l'artiste met en scène une imagerie extra-culturelle à son pays de résidence, qui va venir entrer en résonnance avec les productions locales. Or, cette œuvre n'est pas unique, et permet ici, de traduire ce phénomène de circulation des cultures et des artistes au sein du Pacifique. Néanmoins, il faut dès à présent préciser que cela touche essentiellement les pays dits d'influence anglo-saxonne (Fidji, Samoa, Australie, …) ; en préservant leur identité culturelle les artistes expatriés à travers le Pacifique assurent alors la création d'un maillage artistique inscrit tant dans le passé, le présent que le futur. Enfin, la référence au temps n'est ici pas anodine car cette même œuvre de Fatu Feu'u permet d'aborder le second axe de la *sphère Pacifique*, à savoir celui temporel.

Tout comme de très nombreuses œuvres inscrites dans le contexte du Pacifique insulaire, le tableau renvoie à la culture de l'artiste, ici samoan, à travers notamment des références à l'art du *tapa*[97]. En faisant abstraction du titre – Salamasina étant une reine samoane – cela se manifeste entre autre par l'organisation générale en damier, les sections à formes géométriques, la figuration des visages évoquant des sculptures, et par l'évocation des fleurs de frangipanier, aux pétales blanches et jaunes. Toutefois, il serait possible, à prime abord, de relier cet élément à l'unique *sphère locale*, car issue du

[96] Il sera discuté ultérieurement la façon dont certains artistes des zones d'études, se réfèrent à la culture des aborigènes d'Australie, des samoans, asiatiques.
[97] Le *tapa* désigne en Polynésie lointaine, une écorce végétale, qu'il est possible de travailler, voir même peindre. Dans la majorité des cas, les tapas sont ornementés de motifs géométriques. L'objet final peut avoir de nombreuses attributions différentes qu'il devienne un habit traditionnel, l'équivalent d'un tapis ou alors un élément accroché à un mur.

même lieu que l'artiste. Or, il existe un second niveau de lecture possible, ici essentiel. Afin de l'aborder il faut isoler les visages figurés. En choisissant délibérément de représenter de la façon suivante les visages, Fatu Feu'u fait directement écho à la culture lapita. Ce peuple qui colonisa il y a plus de 3 500 ans de nombreuses îles entre les îles Bismarck et les Samoa, possédait une expression stylisée propre d'où découlent, entre autres, la plupart des motifs *mā'ohi* et *māori*[98]. Or, l'œuvre de Fatu Feu'u – par l'intermédiaire des six rectangles figurant des visages rappelant ceux des sculptures samoanes – se réfère aux formes stylisées lapita évoquant des visages d'hommes [Cat.10]. La simplification du visage, ramené à la simple figuration d'yeux circulaires d'où part un nez étroit et allongé, se retrouve de façon quasi identique sur certaines des céramiques lapita excavée lors de fouilles archéologiques[99]. Ainsi l'artiste fait le choix de puiser dans une culture ancienne, d'où sont issus un grand nombre d'éléments stylistiques communs aux îles d'Océanie lointaine, permettant une lecture propre à chaque observateur et cela quelque soit sa culture. Par conséquent, l'axe temporel de la *sphère Pacifique*, se manifeste dans le choix d'un artiste à employer un contenu, procédant d'éléments généralement délaissés – car historiquement éloignés ou destitués – mais néanmoins sous-jacent aux deux premières strates.

Enfin, le dernier niveau d'inspiration quant aux œuvres et cultures précoloniales du Triangle Polynésien, possède la spécificité de regrouper les formulations esthétiques et visuelles des sphères principales tout en y apposant un sens différent, altéré. Troublant les limites géographiques et temporelles précédentes, cette strate dénommée *sphère mystifiée par Autrui,* repose, sur un bouleversement sémantique des éléments perçus. Le terme *autrui* – qui qualifie la culture occidentale tout autant que celle internationale extra-océanienne – intègre la notion de regard extérieur, tiers. Au monde jusqu'alors présenté, vient s'apposer un regard extérieur qui entraine alors un changement de paradigme, en le sens où les productions précoloniales sont dotées de nouveaux signifiés. Ce phénomène qui s'amorce lors des premiers contacts précités, va se poursuivre jusqu'à l'époque contemporaine. Alors que dans les sphères principales, les données disponibles en vue de créer (normes de figurations, conventions, principes culturels et cultuels, …) persistent dans leurs contextes initiaux, ces mêmes éléments

[98] NOURY (2011).
[99] SPRIGGS *in* DARK & ROSE (1993), pp.7-14.

sont désormais revêtus de sens exogènes qui font fi des conceptions préétablies[100]. Ainsi, les objets, procédés, mais aussi les faits culturels, sont extraits de leurs sphères d'appartenance au profit d'une nouvelle, générée par cet *alter-ego*.

De ce fait, la *sphère mystifiée par Autrui*, recoupe un ensemble de récits au sein desquels les éléments vont se voir conférés de nouveaux signifiants, se superposant à la lecture initiale. Un objet précolonial faisant partie intégrante de la *sphère locale*, fera alors l'objet d'une altération sémantique apportée par une parole extérieur et non par son usage. Cette nuance est importante car à l'origine, l'usage définissait la parole. L'emploi d'un *u'u* définissait la façon de parler de l'objet et non inversement. Or, autrui ne possédant pas les clés de compréhension des langages insulaires (esthétiques, culturels, normes d'usages), il a ainsi généré une parole nouvelle :

> Lorsque des biens matériels sont déplacés d'une culture à une autre (que ce soit en guise de cadeaux, d'objets volés, de butin de guerre ou dans d'autres conditions de transfert), leurs significations sont presque toujours laissées pour compte, ouvrant la voie à de nouvelles significations, répondant à de nouveaux contextes.[101]

Sous l'effet de l'impérialisme occidental et du temps, le Triangle Polynésien a été réduit, dans un premier temps, à des conceptions tronquées car coupées de la réalité. Les faits relatés vont devenir des mythes, les rites du folklore, et l'imaginaire se personnifier. C'est ainsi que ce niveau va rassembler tout un ensemble de mythes, tels ceux de la *vahine* et du bon sauvage, tout autant que d'autres, parfois même plus contemporains, engendrés par la société de consommation de masse et le tourisme internationalisé. Néanmoins, comme précisé auparavant, ces mythes, et distorsions, ne prennent pas formes de façon visuelle au sein des productions polynésiennes ante-coloniales, car ils sont sous-jacents, à travers les discours. Cette métasphère, se manifeste par les mots plus que par les formes. Le problème étant que si un artiste contemporain, fait le choix de créer en intégrant des données issues des sphères principales, la métasphère est automatiquement sollicitée. Qu'il s'agisse d'un emploi volontaire de la part de l'artiste, en vue de traduire un message précis, ou alors d'un spectateur percevant dans l'évocation d'une référence *māori* un signe distinctif lui faisant catégoriser l'œuvre comme « exotique », « tribale », cette métasphère intervient.

[100] Cela incluant l'évolution naturelle des sociétés et ainsi la possible mouvance des données.
[101] PRICE (2009), http://actesbranly.revues.org/352

À travers cela s'esquisse une notion majeure de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : l'idée d'une dichotomie du marché de l'art contemporain. En définitif, quelles possibilités s'offrent à un artiste, si ce dernier ne souhaite pas faire intercéder ce niveau référentiel ? Doit-il évacuer toutes inférences culturelles polynésiennes ? Répondre à ces questionnements nécessite d'entamer une réévaluation du monde polynésien, tant à travers un processus de démystification que par une étude raisonnée des mécanismes qui régissent cette métasphère.

Chapitre III – Les exotismes faces au Triangle Polynésien – Réflexion sur des réflecteurs culturels déformants

S'attarder sur les références dites précoloniales, à la disposition d'un artiste contemporain, a permis de mettre en valeur ce qui a été exposé comme une métasphère. Ce niveau mystifié en un premier temps par l'*autre*, l'Occidental, s'est émancipé de son cadre géographique stricte, afin de venir s'adjoindre au monde de l'art océanien. Or, dans le contexte de la création artistique contemporaine, cette sphère s'intègre au sein d'un processus vaste et prégnant, celui des réflecteurs culturels. Tels des œillères, empêchant tout élargissement du champ d'observation, ces réflecteurs culturels restreignent la vision portée à l'Océanie. Particulièrement efficients au sein de la culture française et de l'Histoire de l'Art en tant que discipline, ils viennent troubler l'attention portée à cette zone du monde. Ainsi, cette section vise à étudier le regard français métropolitain projeté sur l'Océanie. Malgré le temps et le développement de la discipline, ces miroirs déformants, favorisent l'emploi de conceptions erronées pour se figurer l'Art Océanien dans sa globalité. Aborder l'étude de ces réflecteurs nécessite au préalable d'en préciser la valeur : un réflecteur culturel est une création mentale qui renvoie une conception concernant un groupe humain et sa culture à un groupe tiers. En l'occurrence ici, il s'agit de l'image mentale des productions, et de l'art d'Océanie, renvoyée vers la société française ainsi qu'au champ de l'Histoire de l'Art. Dès lors, adjoindre les mots Océanie et Histoire de l'Art fait ressortir ce que nous proposons de qualifier comme étant les deux principaux réflecteurs culturels[102]. Le premier connait un gain d'intérêt grâce à Victor Segalen, il s'agit de l'exotisme. Le second, exposé sans cesse à travers le monde, est un artiste pivot de l'Histoire de l'Art occidentale, il s'agit de Paul Gauguin. Avec cet artiste, l'Océanie et plus spécifiquement la Polynésie française vont être perçues à travers des conceptions tronquées et faussées venant altérer tout rapport à l'art.

A. Prolégomènes aux exotismes

En vue de débuter l'argumentation, il semble important d'essayer d'observer en quoi peut ressembler un réflecteur culturel. Pour ce faire, il suffit d'essayer de créer une

[102] Cette notion de réflecteurs culturels portés à la Polynésie française a fait l'objet d'une étude lors d'une conférence donnée en octobre 2014 : http://crises.upv.univ-montp3.fr/archives/archives-des-manifestations-scientifiques/agenda-de-crises-2014/octobre-2014/les-mirroirs-images-et-metaphores/

vision personnelle de ce qu'est l'art du Triangle Polynésien. Prenant la forme de la combinaison de différentes images, concepts, chacun perçoit « son Océanie ».

De cette vision personnelle, il est possible d'en extraire, tel un substrat commun, une plus généraliste qui mobilise de nombreux poncifs stéréotypés [Cat.11]. À travers cette vision du Triangle Polynésien, tout semble y être : l'art premier au moyen des sculptures et les parures vestimentaires ; des peintures de Paul Gauguin, figurant sa vision des « sauvages » ; une expression contemporaine par l'étal d'un artisan Tahitien ; deux affiches donnant forme aux divers stéréotypes. Pour ces dernières, d'un côté se trouve une affiche du film *Les révoltés du Bounty* de 1962, dont la structure met en scène les premiers contacts mystifiés entre colons et insulaires tout en plaçant au premier plan le mythe de la *vahine*. De l'autre, *Tiki Pop, l'Amérique rêve son paradis polynésien*[103], annonce d'une exposition présentée au sein du musée du quai Branly - Jacques Chirac où anthropologie et histoire de l'art viennent donner du crédit aux regards exotisés et érotisés portés au Pacifique. Néanmoins, il est dès lors possible de formuler deux remarques. La première étant, qu'il ne semble en rien choquant d'observer un Triangle Polynésien dépourvu d'une quelconque expression artistique contemporaine autre que celle d'une simple résurgence de l'art premier sous la forme de l'artisanat. En effet, le regard occidental apposé à cette région de monde semble dépourvu de toute considération artistique contemporaine. La seconde, étant qu'il est possible de classer les images alors présentes selon deux catégories. D'une part se trouvent les images exotisées, figurant un ailleurs « différent » généré par la littérature. De l'autre, Gauguin, *le* peintre de la Polynésie française voir même *du* Pacifique ayant sublimé la littérature afin de s'établir comme miroir du Pacifique.

Pour débuter convenablement toute réflexion sur l'exotisme, il faut dès à présent préciser ce que cela signifie, car parler des « îles du Pacifique » revient bien souvent à mobiliser cet exotisme. De même que le nom de Gauguin en est revêtu, la Nouvelle-Zélande, Tahiti, Moorea sont autant de lieux exotiques dont les œuvres qui y sont produites le seraient tout autant. Or, qu'est-ce concrètement que cette notion ?

[103] Exposition présentée au sein du musée du quai Branly - Jacques Chirac à Paris, du 24 juin au 28 septembre 2014, sous le commissariat de Sven Kirsten : KIRSTEN (2014).

L'anthropologue Paul van der Grijp[104] répond à cette question en définissant le mot de la sorte :

> Étymologiquement le mot exotisme est issu du grec *exôtikos* qui renvoie à quelque chose qui provient de l'extérieur. Au sein de la tradition Européenne littéraire et artistique, le mot renvoi dans un premier temps à ces objets provenant d'une culture différente, […] de terres éloignées auxquelles nous ne sommes pas habitués.[105]

À ce premier sens, s'y appose un nouveau, plus complexe car basé sur une relation antinomique. En se fondant sur le travail de Victor Segalen[106] et de Paul van der Grijp, émerge ainsi une notion importante pour le présent travail. Il est possible de catégoriser les exotismes selon deux souches principales : *historical exoticism* / *cultural exoticism*[107]. Fondé sur la distinction entre exotisme « dans le temps » et « dans l'espace » de Segalen[108], l'exotisme ne catégorise plus uniquement ce qui provient de l'extérieur. Le premier, l'*historical exoticism* renvoie ainsi à une période historique différente de celle d'un sujet donné. Le passé et le futur peuvent être source d'exotisme temporel, alors que par opposition l'individu est rivé au présent. De façon plus concrète, cet exotisme se manifeste à travers de nombreux aspects, allant de la littérature, l'art à la culture de masse. C'est ainsi que mentionner des périodes passées ou avenir comme *les années folles,* l'époque médiévale, napoléonienne ou encore l'idée de société *future* fait dès lors intervenir une vision romanesque teintée d'exotisme. Le second, le *cultural exoticism*¸comme le suggère son nom, désigne un exotisme en rapport aux cultures. En dehors du temps, il intègre toutes cultures s'avérant différente de celle du sujet. Cependant, à l'instar de l'exotisme dans l'espace formulé par Segalen, l'idée de distance géographique induite doit être écartée car potentiellement trompeuse. Il serait erroné de réduire cet exotisme à l'érection d'un tableau préfigurant les différentes grandes cultures réparties à travers le monde – avec en premier champ la culture occidentale et dans les autres, celles *non-occidentales*. Cela ne reflèterait qu'une partie de cet exotisme. En effet, l'exotisme n'éprouve pas la distance, en le sens où tout

---

[104] Professeur d'anthropologie à l'Université Lyon Lumière II, il travaille depuis de nombreuses années sur la notion d'exotisme au sein des populations d'Océanie et notamment des îles Tonga.
[105] Van der GRIJP (2009), p.10: « Etymologically the word exoticism comes from the Greek *exôtikos*, and refers to things coming from outside. Within the European literary and artistic tradition, the word refers in the first place to those things coming from a different culture […] from faraway lands with which we are generally unfamiliar. »
[106] SEGALEN (2007).
[107] Van der GRIJP (2009), p.36.
[108] SEGALEN (2007), p.38.

patrimoine culturel (matériel et immatériel) est un exotisme en puissance. En France métropolitaine, par exemple, des régions comme la Bretagne et l'Alsace peuvent être source d'exotisme, de même que l'idée de la vie parisienne. Or, qu'en est-il de la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande ? Sont-ce des lieux enclins à un exotisme culturel ou historique ? À prime abord, ces zones seraient sous la férule d'un exotisme culturel puisque par définition, contemporaines des regardeurs extérieurs. Néanmoins, force est de constater que cela ne semble pas refléter totalement le regard porté. Sous l'effet de la littérature de voyage, avec ces îles pour toile de fond, qui se développa au XIXème siècle, jusqu'aux reportages télévisuels diffusés de nos jours, l'Océanie paraît figée à la lisière des exotismes, entre une vision historique d'une époque révolue, et celle culturelle d'un ailleurs par définition *autre*. Si de nos jours, la Nouvelle-Zélande est l'un des pays les plus développé au monde et que l'île de Tahiti connaît une urbanisation effrénée, l'idée de sociétés précaires balbutiant de rares mots d'anglais ou de français persiste. Ainsi, déconstruire les principales sources d'exotismes façonnées depuis les premiers contacts coloniaux s'avère nécessaire afin d'appréhender dans la réalité artistique et culturelle efficientes au sein de îles du d'Océanie lointaine.

B. L'exotisme littéraire : de Bougainville à Segalen ou le Triangle Polynésien façonné

De façon générale, aborder l'exotisme en Océanie revient à débuter le raisonnement par l'intermédiaire du noble sauvage de Montaigne[109] ou encore le dialogue entre A et B de Diderot[110]. Cependant, l'amorce sera présentement faite, par l'examen des textes de Louis Antoine de Bougainville. Sans revenir sur les enjeux des ses voyages et découvertes, il est intéressant d'analyser la façon dont sa plume va transformer l'île de Tahiti dans l'imaginaire collectif[111]. D'une île récemment découverte, il l'a subjugue en faveur d'un concept du paradis terrestre :

> « J'ai plusieurs fois été, moi second ou troisième, me promener dans l'intérieur. Je me croyais transporté dans le jardin d'Eden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une

[109] MONTAIGNE (2004).
[110] DIDEROT (2004).
[111] Et par extension, le regard porté à l'ensemble du Triangle Polynésien.

> fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. »[112]

Navigateur, capitaine, marin, autant de termes pour décrire Bougainville auxquels son journal de voyage va avoir pour effet de venir y adjoindre celui d'écrivain. Le choix des mots faits, pour rédiger son *Voyage autour du monde*, s'avère crucial quant au devenir des lieux qu'il décrit. Bougainville superpose à un texte se voulant scientifique, car relatant son parcours, des références issues de la mythologie gréco-romaine et de la Genèse. Il débute son ouvrage en entamant un récapitulatif des différentes expéditions occidentales menées par-delà les océans ; précise les difficultés maritimes pour gagner certains lieux avant de ne romancer ses observations. Bougainville transforme alors son journal de voyage en œuvre littéraire où les descriptions maritimes et détaillées côtoient un langage soutenu et romanesque. De ce fait, lorsqu'il relate les évènements déroulés sur l'île de Tahiti, et pour parler plus spécifiquement des Tahitiennes, plutôt que de les décrire de façon pragmatique, il les compare à des nymphes ou autres personnifications de Vénus :

> « La plupart de ces nymphes étaient nues […] » / « la jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien : elle en avait la forme céleste. » / « Vénus est ici la déesse de l'hospitalité, son culte n'y admet point de mystères, et chaque jouissance est une fête pour la nation. »[113]

La nature y est décrite à travers des termes tout aussi élogieux. Point de description d'une île aux falaises basaltiques et des forêts tropicales, mais des allusions à une création divine dans l'expression de la beauté de la nature :

> « La hauteur des montagnes qui occupent tout l'intérieur de Tahiti est surprenante, eu égard à l'entendue de l'île. Loin d'en rendre l'aspect triste et sauvage, elles servent à l'embellir en variant à chaque pas les points de vue, et présentant de riches paysages couverts des plus riches productions de la nature, avec ce désordre dont l'art ne sut jamais imiter l'agrément. »[114]

---

[112] DE BOUGAINVILLE (1772), *op. cit.*, p.75.
[113] *Ibidem.* p. 68; 69; 74.
[114] *Ibid*. p.84.

Quelques lignes plus loin, Bougainville scelle cette vision déformée par une phrase hautement symbolique quant à la préfiguration d'un Éden terrestre en l'image de Tahiti :

> D'ailleurs le climat est si sain que […] personne n'y est tombé malade. Les scorbutiques que nous avions débarqués, et qui n'y ont eu une seule nuit tranquille, y ont repris des forces et s'y sont rétablis en aussi peu de temps, au point que quelques-uns ont été parfaitement guéris à bord.[115]

Ainsi, les premiers rapports avec cette région du monde sont dès lors biaisés, tronqués par la plume d'un navigateur dont l'enthousiasme et l'imaginaire connurent un engouement certain, lors de la publication de ses navigations. Tahiti, scelle, sous la plume de Bougainville, les deux pendant de l'exotisme préalablement développés. Peu à peu, le nom de Tahiti supplante le toponyme d'une île pour devenir celui de l'Océanie.

Pour percevoir cela, il faut observer le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot (1713-1784). En effet, à travers ce texte de 1772, l'auteur sous couvert du passage de Bougainville sur l'île d'Otaïti (Tahiti), entame une réflexion comparée sur les sociétés dites « primitives » et celle des Lumières. Le discours du vieillard permet à Diderot d'entamer une réflexion visant à démontrer la façon dont l'Europe va pervertir cette « nouvelle Cythère ». En générant une acculturation et une exploitation des mœurs en vigueurs, une société perçue comme sauvage et naturelle entre dans la culture du monde. Tahiti, émissaire du Pacifique, s'ouvre au monde de force, perdant sa nature première au profit de la culture européenne. Tel un désir sordide, Tahiti intrigue, elle devient le laboratoire d'étude de la confrontation des mondes. Alors que Bougainville instaure un exotisme fantasmagorique, Diderot propose une version davantage raisonnée, mais qui au final prend la forme d'un exotisme dérangeant où chacun souhaite prendre part à ce qui est présenté comme les derniers jours d'un condamné.

Au sein de la littérature française, il faut alors faire un saut chronologique afin d'en arriver à une œuvre importante et souvent considérée comme le « roman exotique par excellence »[116], à savoir *Le mariage de Loti* ou sous son titre originel *Rarahu*[117]. Fort des textes précédents, le roman paru pour la première fois en 1880, complète ce

[115] *ibid.* p.86.
[116] SPITZ (2000), p.219.
[117] LOTI (2011).

regard exotisé porté à l'Océanie par l'adjonction d'un élément important : la relation de dépendance des insulaires envers les colons civilisés. Venant cristalliser les *topoï* préalablement présentés, Pierre Loti (1850-1923) décrit des « sauvages » assujettis aux occidentaux. La force n'étant pas nécessairement à l'origine de cela, mais davantage l'amour et la notion d'idéal occidental. Ce concept de dépendance est prépondérant car à partir de cela l'imaginaire collectif va « parfaire » sa vision du Triangle Polynésien. Démontrer cela est chose aisée, tant l'ouvrage de Loti recoupe des descriptions de scènes, prônant une vision de relation dominant-dominé. L'exemple le plus manifeste, fait office d'épilogue au roman et prend la forme d'un dialogue entre Loti, alors officier de la marine Britannique et du lieutenant Benson, tous deux stationnés à Malte. Le texte parle de Rarahu, jeune Tahitienne avec qui Loti partagea une idylle avant de ne quitter l'île de Tahiti :

> - Vous parliez de la petite Rarahu de Bora-Bora, dit en se rapprochant de nous le lieutenant Benson, qui avait vu Tahiti depuis nous deux.
> » Elle était tombée bien bas, les derniers temps, – mais c'était une singulière petite fille.
> » Toujours des couronnes de fleurs fraîches sur une figure de petite morte. Elle n'avait plus de gîte à la fin, et traînait avec elle un vieux chat infirme qui portait des boucles d'oreilles et qu'elle aimait tendrement. Ce chat la suivait partout avec des miaulements lamentables.
> […] » Elle se mourait de la poitrine, et comme elle s'était mise à boire de l'eau-de-vie, son mal allait très vite.
> » Un beau jour – (c'était en novembre 1875, elle pouvait avoir dix-huit ans) – on apprit qu'elle était partie, avec son chat infirme, pour son île de Bora-Bora, où elle s'en était allée mourir, et où, paraît-il, elle ne vécut que quelques jours.[118]

La jeune femme-fille, de quatorze ans, proposée au mariage par ses parents et la reine de l'île de Tahiti, Pomaré[119], était différente des autres. Un peu plus sauvage, un peu plus naturelle, un peu plus belle, un mythe par elle-même de la beauté érotisée. Le mariage n'est ici en rien conventionnel aux us-et-coutumes des lecteurs car la reine :

> ne [lui] proposait point un de ces mariages suivant les lois européennes qui enchaînent pour la vie. […] C'était donc simplement un mariage tahitien qui [lui] était offert.[120]

[118] *Ibidem*. p.252.
[119] C'est sous cette orthographe que Loti écrit le nom de la famille royale tahitienne.
[120] *Ibid.* p, 143.

Ainsi, aucune attache ne semblait nécessaire, seul le partage d'instants présents et de la couche était alors de mise. Peu à peu, le Triangle Polynésien, sous l'égide de Tahiti, *l'île délicieuse*, devient le théâtre d'une colonisation tant des sols que des cœurs. En Europe, et en Occident, cette zone du Pacifique devient l'exotisme, en le sens où tout y est différent, l'amour, les mœurs, la vie, le monde.

Par l'attention portée à ces trois textes, l'exotisme qualifiable de polynésien prend forme. Terre idyllique, meurtrie par le contact occidental, elle offre tout jusqu'à ses habitants car sa nature sauvage, radicalement différente des terres civilisées, est sous la totale influence de l'autre. Promises à la disparition, les sociétés insulaires sont décrites comme en perdition, à l'image de ces femmes qui se laissent dépérir suite au départ des marins et explorateurs de passage. Néanmoins, cette vision exotique du Pacifique, s'avère relativement commune à l'ensemble du monde occidental. Ainsi, les textes qui viennent d'être abordés vont trouver un lectorat croissant par-delà les frontières de la France métropolitaine. De façon analogue, le monde anglo-saxon est à l'origine d'une littérature coloniale abondante et qui a su développer, de façon parallèle, un engouement commun pour cet exotisme océanien grandissant. C'est ainsi que, le 06 février 1891, l'historien américain Henry Adams (1838-1918), récemment arrivé sur l'île de Tahiti[121], confie dans une lettre adressée à Elizabeth Sherman Cameron[122] :

> Tahiti ! Ce mot ne vous signifie-t-il rien ? Pour moi il a un parfum à part, fait d'associations fortuites ; l'essence des Mers du Sud mélangée à l'imagination de ces 40 dernières années : Herman Melville et le Capitaine Cook amoureux de l'opéra français et de Pierre Loti.[123]

À travers cette citation, Adams est parvenu à exprimer ce qu'évoque pour beaucoup le nom de Tahiti : Un mélange entre un lieu réel et une fiction littéraire. Qu'il s'agisse des textes de Bougainville, de Diderot ou bien d'autres écrivains – se revendiquant en tant que tel ou bien que leurs textes fussent détournés avec le temps et les modes – le Triangle Polynésien donne corps aux fantasmes, aux rêveries, à l'exotisme. Le choix fait par Adams de mentionner Herman Melville est somme tout intéressant. Si pour

[121] Il réalise ce voyage, comme de nombreux autres, aux côtés de son ami et artiste peintre John La Farge (1835-1910).
[122] Femme du sénateur américain J. Donald Cameron avec qui Adams entretenu une relation épistolaire.
[123] LEVENSON (1982), p.402: "Tahiti! Does that word mean anything to you? To me it has a perfume of its own, made up of utterly inconsequent associations; essence of the South Seas mixed with imaginations of at least 40 years ago: Herman Melville and Captain Cook head and heels with the French opera and Pierre Loti."

beaucoup en France métropolitaine, ce nom va de paire avec son œuvre, *Moby-Dick ; or, the whale* (1851), l'homme est cependant à l'origine du premier roman du Pacifique. Engagé un temps sur un baleinier, Melville parcourt le Pacifique jusqu'à ce qu'il déserte une fois arrivé dans l'archipel des îles Marquises en 1842. Après avoir intégré un nouvel équipage sur le *Lucy Ann,* il gagne Tahiti où il y est arrêté pour avoir participé à une insurrection. Parvenant à s'échapper, il part pour l'île voisine, Moorea, avant de ne rallier l'archipel américain d'Hawaii d'où il regagnera finalement le continent américain en 1844. De ce séjour, il publiera en 1846, *Typee : A Peep at Polynesian Life,* où nobles sauvages, cannibales, colons et paradis terrestre seront les éléments principaux [Cat.12]. Publié avant l'ouvrage de Loti, il semble cependant peu probable que ce dernier ai eu connaissance du texte de Melville lors de l'écriture de *Rarahu.* Il faut, en effet, attendre près d'un siècle, en 1952, pour voir arriver la première traduction française.

Comme précisé quelques lignes précédemment, ce roman autobiographique constitue le premier roman prenant part au sein du Pacifique. L'action se déroule au coeur de la vallée de Taipivai au sud de l'île de Nuku Hiva, aux Marquises. L'histoire relate le séjour de Tommo – la personnification romanesque de Melville[124] – et de son compagnon Toby – figurant Richard Tobias Greene, le marin avec qui il déserta le baleinier. À ce moment, après une description des lieux paradisiaques, les deux hommes fomentent leur désertion du navire. Les deux amis décident de gagner les hauteurs de l'île, non fréquentée des habitants de la rade de Taipivai car fréquentées par la tribu des féroces et cannibales taïpis. Quelques pages plus en aval, les deux protagonistes vont être accueillis au sein de la tribu des taïpis, sans pour autant faire office d'un quelconque dîner ou sacrifice rituel. Là, Melville s'attarde à décrire la vie parmi ces hommes et isolé de toute civilisation. Les trois semaines réellement passées parmi eux se muent en quatre mois. Toby est porté disparu, et peu à peu la désillusion gagne l'esprit de Tommo. Les dires des insulaires des premiers jours semblent s'avérés, les taïpis seraient anthropophages et le héro contraint de séjourner à leurs côtés. Parvenant au final à soustraire à leur autorité, Tommo en rejoint et intègre un baleinier australien où « on [lui] prodigua toutes les attentions que l'humanité peut inspirer »[125].

[124] Melville justifie ce changement d'appellation au début de son texte en prétextant que son nom étant trop compliqué pour être pleinement assimilé par les insulaires, il leur dira s'appeler « Tom » qui se mue sous la langue des « naturels » en « Tommo ».
[125] MELVILLE (1996), p.270.

Or, ce qu'il est nécessaire de relever à la lecture de cet ouvrage, réside dans la volonté de Melville à proposer un regard différent de ceux apposés jusqu'alors, à ces peuplades « sauvages ». Lorsque ce dernier parle de « barbares », il entraîne le lecteur au sein d'une réflexion visant à déterminer qui ce mot décrit-il réellement :

> Mais on l'objectera que ces individus scandaleusement dénués de principes sont cannibales. Très juste ; et il faut admettre que cela ne leur fait pas honneur. Mais […] qu'on me dise si le simple fait de manger de la chair humaine surpasse tellement en barbarie cette coutume qui sévissait voici peu d'années encore dans l'Angleterre éclairée : un homme convaincu de trahison […] avait la tête tranchée au moyen d'une grosse hache, les entrailles arrachées et jetées au feu […].
>
> Mais à quoi bon multiplier les exemples de barbarie civilisée ? Elle surpasse de loin, par la somme des maux qu'elle cause, les crimes que nous considérons avec tant d'horreur chez nos congénères moins éclairés.[126]

De même, peu à peu Melville délaisse le terme de « sauvage » au profit de celui de naturel et originel. L'ordre, se trouve au sein de la société marquisienne des taïpis alors que le chaos, la folie et la déraison à bord du *Dolly*, que Tommo abandonne au début du récit. Ainsi, au-delà d'un texte racontant la vie et survie d'un civilisé au sein d'une des sociétés insulaire du Pacifique, le texte rejoint celui de Diderot en entraînant une réévaluation de l'autre. Cet ouvrage suscita un engouement notable dès sa parution en 1846. Malgré des critiques qui dénoncent des affabulations et une vision tronquée des évènements passés, il se fait l'écho d'un monde polynésien antagoniste du monde occidental. Quelques années plus tard, en 1847, Melville publie *Omoo : A narrative of Adventures in the South Seas*[127]. Débutant là où *Typee* s'achève, l'histoire raconte, de façon romancée le passage de Melville sur l'île de Tahiti et de Moorea. De nouveau, l'auteur prend des libertés avec la réalité dans une quête de dramatisation des évènements mais parvient néanmoins à mettre en avant, la façon dont la colonisation semble déraisonner à mesure des années. Ce qu'il est essentiel de noter ici, réside dans un chapitre précis, à savoir le dix-huitième. Constitué de deux pages, cette partie du récit porte un regard très intéressant sur la Polynésie et plus spécifiquement sur le rôle joué par l'île de Tahiti. Citant Bougainville, Melville reprend le poncif du paradis

[126] *Ibidem*, p.136-137.
[127] *Omou :Récit d'aventures dans les mers du Sud,* première traduction en français en 1951.

terrestre tout en mettant en avant la façon dont l'île est devenue le référent du Pacifique sans pour autant la représenter dans son intégralité :

> De Tahiti, on a donné des descriptions anciennes et plus complètes que d'aucune autre île de la Polynésie ; c'est pourquoi elle continue à inspirer une si puissante sympathie chez les lecteurs de récits de voyages dans les Mers du Sud. Les relations des premiers visiteurs, qui comportaient des peintures si romantiques d'un pays et des gens parfaitement inconnus jusqu'alors, produisirent une forte impression dans toute l'Europe […].[128]

Cette citation dénote la lucidité relative dont Melville fait part à l'égard du Pacifique. Cela notamment par le fait qu'il précise l'idée que les premiers textes ont sous couvert d'une vision qu'il qualifie de « romantique », jugés des « gens » de façon quelque peu hâtive. Humanisant le Pacifique, et ravivant les débats amorcés par *Typee* quant aux méfaits des missionnaires et des luttes politiques européennes à travers les îles, Melville met en forme un exotisme où le lecteur se transforme en explorateur partageant la simplicité et la vie quotidienne insulaire. En effet, ce « vagabond », comme il se caractérise dans *Omoo*, devenu écrivain place en pivot de sa littérature, l'idée d'une quête de jouvence de l'homme parmi les naturels. Pour lui, l'européen est le reflet d'une société décadente, complexe, où l'autre est destitué de sa nature, transformé en barbare par le colon avant même de ne l'avoir confronté. Melville est parvenu à mettre en scène un exotisme où les tensions et pulsions sexuelles ne sont pas les éléments majeurs, même si cela reste à nuancer. Ce dernier, de la même façon que Loti, use de l'emphase en abondance lorsqu'il parle de la beauté des corps – tant masculins que féminins. La belle *Fayaway*[129] faisant pendant à la douce *Rarahu.* L'érotisme ambiant généré en grande partie par les descriptions d'insulaires, met en valeur des femmes lascives et assurément subjuguées par ces nouveaux arrivants. Ces dernières, sont comme à l'accoutumé comparée à des nymphes, aussi à l'aise dans l'eau que sur terre. Fayaway telle Vénus parmi les nymphes s'extrait de ces « essaims de jeunes filles »[130] notamment par une grâce et une délicatesse propre aux européennes les plus civilisées [Cat.13] :

---

[128] *Ibid.* p.358-359.
[129] Traduite en français par Faïaoahé.
[130] MELVILLE (1996), *op. cit.,* p.143.

> […] la charmant nymphe portait parfois sa pipe à la bouche et exhalait la douce fumée du tabac, à laquelle son haleine de rose ajoutait une fraîche senteur. Aussi étrange que cela paraisse, il n'y a guère de circonstances où une belle jeune femme se montre plus à son avantage que lorsqu'elle est en train de fumer. […] Mais Faïaoahé, tenant dans sa délicate main olivâtre le mince roseau jaune de sa pipe au fourneau curieusement sculpté, et rejetant langoureusement par la bouche et les narines de légères volutes de fumée, formait un tableau encore plus séduisant.[131]

Ainsi, l'exotisme littéraire porté à l'Océanie a donné corps à une vision exaltée des hommes et des mœurs par-delà les mers du Sud. Combinant les visions exotiques jusque là présentées, il est possible de porter un regard global sur les prémices de cette propension occidentale à l'exotisme[132]. Cependant, le texte le plus important pour le présent travail, n'en constitue pas réellement un. Recueil de notes et de pensées il s'agit de l'*Essai sur l'exotisme*, de Victor Segalen (1878-1919). Auteur des *Immémoriaux*, paru en 1907, il nourri un intérêt profond pour l'Océanie et plus particulièrement la Polynésie française. Nommé en septembre 1902 sur la Durance, comme médecin de bord, il part pour Tahiti. Ainsi, entre 1903 et 1904, Segalen se confronte à la population locale, alors en pleine phase de recherche identitaire. Quelques années auparavant, en 1891, Pōmare V décède, et avec lui disparaît la royauté polynésienne. Durant ce même séjour, Segalen se rend aux îles Marquises, sur les traces de Gauguin, avant de ne retourner en France. Il fera l'acquisition d'objets et d'œuvres de l'artiste décédé, les préservant de la destruction et la disparition [Annexe 4]. Lors du périple de retour, il couche dans son journal ses idées dont la première phrase est révélatrice de son projet : « Écrire un livre sur l'Exotisme »[133]. L'homme amorce le désir d'écrire sur la notion même d'exotisme jusque là discutée. Après son décès, ses notes seront publiées, et pour nombre de ses lecteurs, ses propos « vont influencer toutes les théories de l'exotisme d'aujourd'hui »[134]. Ainsi l'homme entame un changement important, au lieu d'écrire sur les îles du Triangle Polynésien, grâce à ses expériences vécues lors de son passage, Segalen opte pour la rédaction d'un texte réflexif sur la notion même d'exotisme.

Pour ce dernier, l'exotisme, c'est le « Divers » à savoir :

---

[131] *Ibidem*, p.145.
[132] À ce titre, il existe de nombreux autres romans et nouvelles exotiques prenant lieux au sein des îles d'Océanie dont parmi les premières figurent : R.M. Ballantyne, *The Coral Island : A tale of the Pacific Ocean* (1858) *;* R.L. Stevenson, *In the South Seas* (1891) ; Jack London, *South Seas Tales* (1911).
[133] SEGALEN (2007), p.33.
[134] HELLER (2009), p.320.

> tout ce qui aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* ; – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominatrice la part du Divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle.[135]

En amorçant ce travail, Segalen entraîne une réévaluation des jeux de regards et des normes de jugements. Ainsi, l'*Autre* est le fruit du regard et d'une norme de la pensée qu'il se faut raisonner et décrypter. Il montre la façon dont la notion d'exotisme se développe chez l'Homme aussitôt que ce dernier, à l'âge encore d'un enfant, prend conscience de soi et qu'il se différencie du monde extérieur car « dès lors qu'il est sorti de son berceau, l'exotisme s'élargit et devient celui de ses quatre murs »[136]. En cela le Triangle Polynésien figure l'au-delà des frontières de l'Occident et s'y rendre revient à ressentir le goût du nouveau, du différent, du divers. Par le biais de ses notes, prises au fil des ses périples, en Océanie et en Asie, Segalen amorce une réflexion réelle. Cependant, il faut prendre en considération que la période à laquelle ce dernier se rend en Polynésie française, d'où il puisera l'envie de réaliser son essai, s'inscrit dans un contexte difficile pour la Polynésie française. L'Éden est alors en déchéance. La population, en constante mutation, n'est plus à même de refléter les conceptions véhiculées par les textes d'auteurs du début du XIXème siècle et la mort du dernier roi de Tahiti, Pōmare V – comme cela a déjà été mentionné – en est le marqueur. En effet, qu'il s'agisse d'une vision anglo-saxonne telle celle de Melville ou bien française (par l'intermédiaire de Loti), les héros des textes parviennent, en règle générale, à chaque fois à entrer en contact avec les plus hauts dignitaires insulaires – qu'il s'agisse de la reine Pōmare IV dans *Le mariage de Loti* et *Omoo* ou bien du chef de tribu pour *Typee*. Symbole d'une population en lutte, face à l'impérialisme occidental, à la fois source d'exotisme et objet historique, la disparition des chefferies locales marque une phase d'arrêt quant à l'expansion de la notion d'exotisme portée au Triangle Polynésien.

Néanmoins, malgré la date précoce à laquelle Segalen entame ce projet – dès 1904 –, l'exotisme, entité réflexive donnant à voir le monde à travers un prisme déformé, n'a cessé d'être sollicité afin de décrire et d'écrire à propos de la dite zone. Usité dès les textes de Bougainville, ce regard se banalise, normalisant une vision

[135] SEGALEN (2007), p.100.
[136] *Ibidem*, p.63.

dichotomique inégale, où l'Occidental sera toujours supérieur à l'Océanien[137]. Première facette de ce grand exotisme qu'il est question ici d'étudier et de comprendre, cette conception littéraire – fondée sur des références à l'antique, la perte de notion de temps, un érotisme permanent, le tout au sein d'un écrin aussi dangereux que merveilleux – connaîtra un tel succès qu'elle va sublimer sa sphère initiale en se déversant au sein de l'imaginaire collectif occidental. C'est ainsi, qu'à l'image de l'industrie cinématographique américaine où tout bon mariage convenable se doit d'être ponctué par un voyage de noce dans les îles « paradisiaque » (qu'il s'agisse d'Hawaii, Bora-Bora, Tahiti ou autre), le Triangle Polynésien est perçu à travers un filtre déformant.

Or, l'un des premiers, et sans conteste le plus important, générateur visuel de cet exotisme, n'est autre que Paul Gauguin. Pourquoi n'aborder ce peintre qu'après Segalen ? Malgré le retour chronologique engendré, Paul Gauguin observe une place singulière quant à la notion d'exotisme portée au Triangle Polynésien, et l'idée de réflecteur culturel. Alors que des hommes tels que Melville et Loti se sont vu reprocher leurs distanciations avec la réalité, conférant à leur ambitions biographiques une valeur romanesque, Gauguin, quant à lui, est parvenu à faire passer son œuvre pour une biographie de sa vie. Réussissant à sublimer son statut d'artiste, il est la personnification même de l'exotisme. Parcourir le monde sous couvert de l'art revient de façon inéluctable à présenter Gauguin comme peintre du Pacifique. Donnant crédit à l'affirmation de Segalen selon laquelle « l'exotisme n'est vraiment pas affaire de romanciers exotiques, mais de grands *artistes* »[138].

C. Gauguin et l'exotisme artistique ou l'art de figer le monde

« Paul Gauguin, peintre et céramiste », voila la façon dont il aurait pu se présenter selon Philippe Dagen[139]. En plus d'incarner à lui seul, le mythe classique de l'artiste incompris, son nom est indissociable de celui de la Polynésie française et du Triangle Polynésien. Autour de lui gravite une vision de l'art ethnocentrée sur le monde occidental qui s'avère être à l'origine de l'édification d'un réflecteur culturel venant distordre tout regard porté aux productions artistiques contemporaines au sein du Triangle Polynésien. Or, si la vie et l'œuvre de cet artiste français ont été de très

[137] Même dans *Omoo*, Melville précise qu'aucun naturel voisin n'est revenu de chez les Taïpis or lui parvient à s'en échapper et même à s'y intégrer.
[138] SEGALEN (2007), p.69.
[139] DAGEN (2010), p.14.

nombreuses fois étudiées, est-il cependant possible d'en faire l'économie lorsqu'un sujet traite de façon combinée l'art et le Triangle Polynésien ?
Ainsi, mettre en lumière les mécanismes de mystification et de vitrification d'un modèle artistique de nos jours caduque – érigé par l'artiste-lui-même en premier lieu – mais toujours efficient nécessite de s'attarder, sur certains faits précis de sa vie par l'intermédiaire de l'étude des correspondances de l'artiste[140].

Né à Paris le 7 juin 1848, Paul Gauguin, passe les premières années de sa vie au Pérou, dans un milieu aisé – sa mère avait des liens de parenté avec le vice-roi et le président du pays – tout en vivant au contact d'indigènes, structurant dès lors son rapport à l'autre. De ses années de jeunesse, quelques éléments importants sont à retenir. Ainsi, après un retour de la cellule familiale en France métropolitaine, Paul Gauguin embrasse une carrière au sein de la marine qu'il délaissera en 1871 [Annexe 5] – l'ayant intégré en 1865 – au profit d'un métier dans la finance à Paris dès 1872. Entre ces deux professions, où l'une tend vers l'ailleurs et l'autre vers la sécurité et l'attachement à un lieu, Paul Gauguin entame une vie où la peinture semble absente. Ces premières années de la vie de Gauguin, vont lui permettre d'acquérir une vision débridée du monde, confrontant vie bourgeoise parisienne et bourlingages en mers et terres extra-européennes.

Cependant, l'élément nodal de cette période s'avère être le décès de sa mère en 1867. En effet, c'est à cette date que Gauguin est placé sous la tutelle de Gustave Arosa. Homme d'affaires parisien, c'est grâce à lui que le jeune Gauguin obtient son poste chez Paul Bertin à Paris. De plus, l'homme cultive un intérêt pour l'art, collectionnant des œuvres et côtoyant les artistes du milieu parisien. C'est ainsi qu'en 1874, au sein du domicile d'Arosa, Gauguin alors âgé de vingt-six ans rencontre Camille Pissarro, rencontre déterminante dans sa formation artistique. Or, il faut noter que pour traiter cette période de structuration de la conscience – période somme tout importante car delà découle les choix en devenir – des textes tel celui de Segalen, rédigé en 1904, le décrivent de façon archétypale, comme période d'errance dans la carrière en devenir de l'artiste *génie* :

[140] Il n'est sera question ici, en aucun cas, de réaliser une biographie exhaustive de l'artiste. De nombreux faits de sa vie seront passés sous silence car jugés, pour la présente étude, hors propos.

> « C'est une autre déconvenue que réservait l'approche de M. Gauguin, employé de banque, – déconvenue plus stérile encore. Car si Huysmans, dès le début de sa jeunesse, se cherchait voluptueusement à travers le bourbier de son âme, Rimbaud, bien avant sa vraie jeunesse, écrivait déjà en prophète, – Paul Gauguin, poussé par la vie, ne peignait pas. Que le lecteur daigne enfin s'étonner : dans cette chronique [*Hommage à Gauguin*] d'un grand peintre âgé dès lors de plus de vingt-huit ans, il n'a pas été question de peinture. »[141]

Si Segalen, joue avec son lecteur et les faits, car il aborde par la suite la rencontre entre Gauguin et Pissarro, il nimbe néanmoins son texte d'une oraison divine où l'artiste à l'image d'un créateur démiurgique, façonne le beau et le crée. Qu'il s'agisse de Rimbaud prophète, ou de Gauguin peintre du dimanche frappé de la « vertu maléficieuse », les artistes sont différents, et Gauguin à la marge de ces derniers. La réalité s'avère, malgré tout, différente. À cette époque, Paul Gauguin, selon les goûts de ses contemporains, multiplie les peintures de paysages, « il évoque son quartier, celui de ses amis qu'il visite. Il se satisfait de son entourage immédiat »[142]. Apprenant la peinture auprès de Pissarro, l'œuvre de Gauguin entame le virage de la modernité artistique tout en prenant soin d'essayer d'éviter les poncifs impressionnistes [Cat.14].

En 1883, l'artiste du dimanche délaisse son travail dans la finance au profit de celui d'artiste peintre à plein temps. Dès lors, s'amorce des changements radicaux au sein de la vie de l'artiste. Marié depuis 1873, avec Mette-Sophie Gad d'origine danoise, la pratique artistique de Gauguin ne permet de subvenir aux besoins de sa famille. Peu à peu les conditions de vie se détériorent et les ressources principales proviennent alors de sa femme. S'instaure ainsi une démarche récurrente au sein de la vie de l'artiste, et cruciale dans la compréhension des choix de l'artiste : Gauguin combine ses désirs de découvertes et de perfectionnements picturaux à des ambitions mercantiles. En effet, qu'il s'agisse de son départ pour Rouen (1884), Copenhague (1884), Pont-Aven (1886), ou des destinations plus éloignées, la quête d'une vie moins onéreuse et d'un marché de l'art plus ouvert à ses productions sont souvent au cœur même du choix de ses destinations. C'est ainsi que Camille Pissarro, écrivant à son fils Lucien, en 1883, précise :

[141] SEGALEN (2007), p.116.
[142] STASZAK (2003), p.23.

> J'ai reçu hier une lettre de Gauguin, sachant probablement chez Durand que j'avais [fait] de bonnes études ici. Il vient me retrouver pour étudier la place, me dit-il au point de vue pratique et artistique. Il ajoute naïvement que les Rouennais sont très riches, il serait peut-être facile de les faire acheter à un moment donné.[143]

De même, dans une lettre datée du 19 août 1885, Gauguin confie alors à sa femme :

> Tu me demandes ce que je ferais cet hiver, je n'en sais rien moi-même, tout dépendra des ressources que j'aurai. On ne fonde rien avec rien. Je n'ai ni argent, ni maison, ni meubles, du travail, qu'en promesse chez Bouillot s'il y en a. En ce cas je louerai un petit atelier chez lui et j'y coucherai. Quant à la nourriture j'achèterai selon mes moyens de quoi me nourrir. Si je vends quelques tableaux j'irai l'été prochain me mettre à l'auberge dans un trou de Bretagne faire des tableaux et vivre économiquement. C'est encore en Bretagne qu'on vit le meilleur marché. La tourmente passée, si les affaires reprennent, et que mon talent aille en croissant tout en étant rétribué : je songerai à me fixer tout à fait quelque part.
>
> De ton côté [[144]] tâches de me faire connaître en Danemark. Ce serait un débouché qui te profiterait aussi bien qu'à moi, c'est encore le moyen le plus sûr de nous remettre ensemble.[145]

« Vivre économiquement », être « rétribué », se faire connaître à l'étranger, ce sont-là des ambitions charnières de l'artiste[146]. La question de la pratique picturale et de son « talent » semble reléguée au second plan, comme corolaire des conditions de vie, cela qu'importe le lieu. Néanmoins, force est de constater que de son premier séjour au sein du village de Pont-Aven, un changement dans sa pratique est perceptible. Est-ce là le fait d'un « instinct de génie » que de quitter Paris pour ce « trou en Bretagne » ?
La réalité est autre, contrairement à ce qu'écrit Gauguin à sa femme, Pont-Aven est à cette époque en pleine effervescence artistique. De très nombreux artistes séjournent au sein du village et les environs. Les nationalités sont multiples et les expressions artistiques diverses :

---

[143] PISSARRO (1950), p.65 : Lettre de Camille Pissarro à son fils 31 octobre 1883.
[144] En 1884, Gauguin et sa famille partent pour s'installer à Copenhague au Danemark, auprès de sa belle famille. En 1885, Gauguin revient en France et s'installe à Paris, sa femme étant restée à Copenhague.
[145] GAUGUIN (2003), p.72-73.
[146] En ce qui concerne les ambitions de Gauguin quant à la diffusion de ses œuvres sur la scène internationale, voir l'article de JOYEUX-PRUNEL (2005).

> « Le nom du petit village breton de Pont-Aven est aujourd'hui connu dans le monde entier pour avoir accueilli la plus étonnante colonie artistique en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle. À partir des années 1860, des peintres, souvent anglo-saxons, fréquentent ce site pittoresque, tout autant à la recherche de motifs à peindre que d'exotisme. La Bretagne suscite à cette époque un extraordinaire engouement auprès des artistes. La mode de Pont-Aven sera telle qu'à l'arrivée de Gauguin en 1886, près d'une centaine de peintres y séjournent à la belle saison, se répartissant entre de modestes auberges qui font crédit et des hôtels plus luxueux. »[147]

Ainsi, parler de Gauguin revient généralement à jouer avec les sources et les faits. Alors que l'homme prône une vie isolée et difficile – qu'il à effectivement connu à différentes périodes de sa vie – les faits sont souvent à nuancer et recontextualiser. À cela s'adjoint une évolution de sa technique et sa pratique qui vont lui permettre de donner sens à différentes géographies. C'est en cela, que son premier séjour à Pont-Aven, va venir modifier la peinture de Gauguin. Aux paysages et quelques rares portraits peints, l'artiste y adjoint désormais des scènes de genre, typologie alors prisée. L'œuvre *La baignade au moulin du Bois d'Amour* [Cat.15] démontre parfaitement cela. Si auparavant, le peintre a déjà réalisé des nus, dont son *Étude de nu – Suzanne cousant,* qui constitue sont premier grand succès critique, ceux-ci étaient traités à part entière, alors que désormais, ils s'intègrent au sein de paysages et de compositions générales maîtrisées.

Le premier plan, délimité par une portion d'herbe jaunissante et quelques arbustes à sa limite, met en scène au centre de la composition un groupe de trois jeunes garçons, faisant dos aux autres personnages relégués sur le bord droit de la toile, et ce qui semble être leurs habits. Gauguin, va même jusqu'à couper le corps d'un personnage au premier plan, dynamisant l'espace picturale et facilitant l'insertion du spectateur au sein de l'œuvre. À cela s'ajoute un plan médian, constitué par le lit d'une rivière, caché à droite par le feuillage sombre d'un arbre et menant à gauche de la composition à une cascatelle. Enfin le dernier plan, vient clôturer l'espace, il s'agit de constructions en pierres, sans doute est-il légitime de supposer qu'il s'agisse du dit « moulin ». Ce qui est intéressant au sein de cette œuvre, réside dans les dynamiques et

[147] CARIOU (2003). Cette citation se veut représentative des textes produits visant à présenter le lieu. Extrait d'un catalogue d'exposition ce fragment de texte a été repris de nombreuses fois et notamment par le site officiel du Sénat de la France au sein d'un communiqué de presse visant à présenter l'évènement : http://www.senat.fr/evenement/gauguin/cp.html

structures de la composition employée par Gauguin afin de figurer une scène de genre. Le ciel est absent du fait d'un cadrage resserré – en léger plongé par rapport à la scène – évoqué çà et là par quelques touches bleutés parsemant la cascatelle. Cette dernière, indiquant le sens d'écoulement de la rivière, vient renforcer l'opposition du groupe principal des trois garçons du premier plan en, accompagnant l'orientation de leurs têtes, à l'égard du reste des personnes. En effet, les autres personnages sont tournés dos au spectateur en direction de l'amont, à l'exception de ce qui semble être deux femmes vêtues de robes blanches et de possibles canotiers. Ces deux personnages, permettent de faciliter la lecture de l'œuvre en épousant une ligne de force similaire à celle formée par la cascatelle.

La touche fragmentée employée par le peintre s'adjoint à ce désir de dynamisme, tantôt verticale pour les feuillages, horizontale et oblique pour l'herbe et le cours d'eau. Les corps nu des garçons sont parsemés de touches colorées rappelant les éléments environnant, cela facilitant les transitions optiques lors de l'observation du tableau. C'est ainsi que l'enfant assis, positionné face au spectateur, et représenté avec la nuque et l'épaule gauche teinté de vert, le visage légèrement bruni reprenant ses cheveux blond vénitien. Le reste de son corps, de même que l'ensemble de l'œuvre adopte ce principe.

Cette succincte description de la composition permet de mettre en valeur la façon dont la pratique de Gauguin évolue au fil du temps tout en s'inscrivant dans la mouvance à la frontière entre impressionnisme et néo-impressionnisme et en décrivant certains poncifs des structures de Gauguin. Celui-ci réalisera par la suite de nombreux tableaux, reprenant des procédés ici décrits comme le choix d'un léger-plongé afin d'exclure le ciel de ses compositions, tout comme la frontalité récurrente de ses personnages principaux tout en repoussant les autres aux marges. Or, jusqu'à présent, Gauguin semble éprouver les difficultés inhérentes à la vocation de peintre. Présenté comme génie et comme peintre de l'exotisme, il n'a jusqu'alors vécu comme unique expérience artistique exotique, celle partagée avec l'ensemble des peintres alors en séjour à Pont-Aven. Pour l'heure, les seules esquisses de sauvages, d'exotiques, résident dans les traces manuscrites laissées par Gauguin. Ce dernier emploi avec démesure le terme de « sauvage » lorsqu'il décrit ses actions. Le tout afin de mettre en

valeur son désir de se démarquer de la masse des artistes de son temps. Ainsi, le premier sauvage trouvé dans l'œuvre de Gauguin est l'artiste lui-même :

> Gauguin est véritablement obsédé par le mot « sauvage », dont il use avec une grande fréquence et dont il ne cesse de se réclamer. […] Gauguin use du terme pour qualifier son mode de vie et le démarquer d'une norme sociale.[148]

Alors que l'homme se conçoit « sauvage » parmi les autres, rappelant ses origines « inca » et extra-européennes tant dans ses écrits que les portraits de sa famille et de lui-même, il n'a jusqu'alors pas éprouvé l'*autre* comme sauvage. Il faut attendre 1887 et son séjour en Martinique (à l'âge de trente-neuf ans), pour attester chez Gauguin la confrontation artistique avec cet *autre* pour l'européen qui ne serait pas si différent de l'artiste. À l'origine parti pour vivre et peindre au Panamá, il s'installe finalement en Martinique en compagnie du peintre Charles Laval. La vie plus aisée, tant recherchée, semble alors possible. Cette expérience vers cet ailleurs improvisé, va permettre à Gauguin de venir nourrir non pas son art mais sa personnalité. Sur le plan artistique, Gauguin, intègre alors des modalités de représentations et de conception des œuvres issue du japonisme, alors en vogue en Europe. À cela, Gauguin y adjoint un décor antillais et des sujets croqués sur le vif, sans pour autant assimiler une part catégorisable « d'antillaise » dans ses œuvres.

De retour en France métropolitaine, se dernier développe son art et sa carrière, notamment par ce qu'il est possible de dénommer « l'épopée de Pont-Aven ». Cependant, cette période sera ici passée sous ellipse en vue de mettre en exergue l'influence et l'impact de la confrontation entre Vincent Van Gogh et Paul Gauguin.
Délaissant Pont-Aven pour séjourner en Arles, en 1888, Gauguin part vivre chez Van Gogh. Au cours de ce séjour de trois mois (octobre à décembre 1888), les artistes converses et échangent sur l'art et le monde. C'est au contact de Van Gogh que Gauguin va peu à peu nourrir un intérêt grandissant pour un séjour au sein de terres éloignées. C'est ce même Van Gogh qui, comme le démontre Staszak précise, dans une lettre à sa sœur :

[148] STASZAK (2003), *op. cit.*, p.57.

> […] un peintre d'aujourd'hui devrait faire quelque chose qui ressemble à ce que l'on trouve dans le livre de Pierre Loti *le Mariage de Loti*, où la nature d'Otaheiti [Tahiti] est décrite.[149]

Van Gogh, ayant développé avant Gauguin l'idée d'un renouvellement de l'art par une pratique à l'étranger partage avec ce dernier un regard commun porté aux mondes éloignés :

> […] ses conversations menées avec ses pairs, Émile Bernard et Vincent Van Gogh, à propos d'art et de la carrière d'un artiste moderne l'ont poussé à prendre part à une utopie, un rêve d'avant-garde que fut l'atelier des Tropiques où il pourrait poursuivre un nouvel art modern, original en forme et en fond est libéré des contraintes sociales et financières d'une vie urbaine moderne.[150]

Venant renforcer cette vision idéalisée d'un renouveau de l'art par-delà les frontières françaises, la ville de Paris accueille au cours de l'année 1889, l'Exposition Universelle. Ouverte du 6 mai au 6 novembre 1889, Paris prend des allures de miroir du monde moderne avec une idéologie impérialiste du colonialisme omniprésente. L'esplanade des Invalides accueille de nombreux pavillons visant à dévoiler aux visiteurs les différents mondes coloniaux. Brassant plus de 32 350 000 visiteurs, l'évènement est un succès où les modes de vies tant coloniaux qu'indigènes sont exposés – allant même jusqu'à exposés les indigènes eux-mêmes. Pour beaucoup, l'élément majeur de l'exposition réside sur le Champ de Mars, par l'inauguration de la Tour Eiffel, pour Gauguin, il se situe ailleurs. Dans une lettre adressée à Émile Bernard, datée de février 1889, Gauguin précise que l'évènement « est d'un grand intérêt »[151]. Les sections consacrées à Madagascar, la Tunisie et le Tonkin, ainsi que de nombreux autres lieux, mettent une scène l'idée d'une vie atypique, faite de désuétude et de simplicité des mœurs. Les lieux, sous couvert de constructions se voulant représentatives de l'architecture des pays qu'elles accueillent, permettent d'explorer l'univers colonial [Cat.16]. C'est au cours de cet évènement que Gauguin va récolter de nombreuses informations concernant les danses et la culture Hindou :

---

[149] STASZAK (2003), *op. cit.,* p.84.
[150] CHILDS (2013), p.57: "[...] his conversations with his fellow artists Émile Bernard and Vincent Van Gogh about art and the career of a modern artists led him to share in a utopian, avant-garde dream of a Studio of the Tropics where he could pursue a new modern art, original in form and content and free of the social and financial constraints of modern urban life."
[151] GAUGUIN (2003), *op. cit.,* p. 177.

> Vous avez eu tort de ne pas venir l'autre jour. Dans le village de Java il y a des danses Hindous. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement.[152]

Les différentes informations assemblées sont d'une importance cruciales car l'artiste n'hésitera pas à les intégrer au sein des ses œuvres. Cette confrontation avec les danses et cultures indiennes, va profondément marquer l'artiste. Après avoir envisagé quelques temps de partir pour le Tonkin, afin d'y mener une vie plus aisée, cela même au détriment de la peinture, Gauguin optera finalement pour Tahiti après avoir ambitionné d'aller s'installer à Madagascar – trois destinations présentes au sein de l'Exposition Universelle.

C'est ainsi que son regard, façonné par Loti et l'exotisme littéraire – tout comme nombre de ses contemporains – l'incite quelques mois avant cet évènement à citer Tahiti pour symboliser l'exotisme géographique au sein d'une lettre à sa femme Mette, datée de février 1890 :

> Puisse venir le jour (et peut-être bientôt) où j'irai m'enfuir dans les bois sur une île de l'Océanie, vivre là d'extase, de calme et d'art. Entouré d'une nouvelle famille, loin de cette lutte européenne après l'argent. Là, à Tahiti je pourrai, au silence des belles nuits tropicales, écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon cœur en harmonie amoureuse avec les êtres mystérieux de mon entourage. Libre enfin, sans souci d'argent je pourrai aimer, chanter et mourir.[153]

Cette description romantique, ne laisse que peu de place à la pratique artistique, Gauguin mettant en avant sa fuite d'un monde enraciné dans la culture de l'argent. L'homme décrit alors une vie faite d'amour et d'oisiveté au sein du nouvel Éden. Ainsi, l'artiste est en partance pour l'ailleurs et quel autre lieux plus exotique que Tahiti aurait-il pu choisir ? Le dernier extrait de lettre cité, est de ce fait évocateur du regard porté au monde par Gauguin. Même s'il nourri un intérêt croissant pour les cultures indiennes, Tahiti conserve cette valeur de mètre étalon de l'exotisme. Néanmoins, il est somme tout ironique de préciser que si Gauguin a résidé à Tahiti c'est par défaut de n'avoir pu gagner le Tonkin.

---

[152] *Ibidem*, p. 178.
[153] *Ibid*. p.207.

Par ailleurs, les motivations de Gauguin pour quitter la France métropolitaine possèdent une nature duale, plus complexe. Ainsi le premier élément, déjà développé, n'est en rien artistique mais avant tout économique. Comme souvent chez l'artiste, l'idée de vivre non pas de peu, mais avec peu d'argent, est un leitmotiv pour de nombreuses décisions. Le fantasme de partir ailleurs, quitte à délaisser sa pratique artistique, afin de réaliser des bénéfices avec le minimum possible, ne quittera jamais l'artiste. C'est d'ailleurs pour cela qu'il sera principalement déçu de son séjour en Martinique, car le prix de la vie y était élevé, c'est également pour cela qu'il écarte à l'origine toute intention de partir à Tahiti car le trajet est trop onéreux : « Il est vrai que Tahiti est un paradis pour les européens. Mais le voyage est beaucoup plus cher car c'est en Océanie »[154].

Le second élément, influence ses choix de façon latente, tout au long de sa vie. En effet, l'étude de ses lettres permet de mettre en avant un fait intéressant. Au sein de ses correspondances avec Émile Bernard et sa femme, transparait la vision d'une personne se sentant délaissée de tous et sourde face aux réponses du monde. En effet, dans une lettre dépeignant un Gauguin mélancolique face à son impossibilité de rallier le Tonkin, il écrit sur lui-même :

> […] Toute cette bile, ce fiel que j'amasse, par les coups redoublés du malheur qui m'oppresse me rendent malade et, en ce moment, j'ai à peine la force, la volonté de travailler. […] À la fin cet isolement est un leurre, en tant que bonheur, à moins d'être de glace, absolument insensible.[155]

L'homme se sent esseulé, recalé et écarté, alors que les preuves d'amitiés et d'affections de ses amis fleurissent. Il parvient malgré ce regard dépréciatif, porté sur sa personne et sa vie, à concéder au fait que quelques personnes puissent l'aimer : « Votre phrase [E. Bernard] : « Vous savez comme nous vous aimons » me fait plaisir »[156]. Ainsi, jusqu'à présent, les actions ayant menées Gauguin à partir de France, relèvent d'une quête existentielle, et de la lutte d'un homme en dépression caractérisé face à un monde où il ne parvient plus à trouver sa place bien avant une quête artistique prônée par certains ouvrages. De ce fait, l'ensemble des éléments présentés permettent de dépeindre, un homme marqué par une solitude délibérée, comme si cela était la

[154] *Ibid.* p.223.
[155] *Ibid.* p.194.
[156] *Ibid.* p.194.

condition de son travail artistique. C'est en ce sens, que sa femme Mette Gauguin décrit son mari au sein d'une lettre adressée à Émile Schuffenecker – ancien collègue de Paul de la Banque Bertin – datée du 31 janvier 1896 :

> Paul et son égoïsme féroce dépasse toute pensée humaine, et ce qui m'agace le plus c'est que lui se considère « un martyr de l'art ».[157]

À cette observation de la vie de l'artiste, certains critiques et certains textes, se nourrissent de ces éléments en vue de mettre en avant la notion de génie artistique comme cela a déjà été démontré au détour du texte de Victor Segalen. À l'image de cela, la remarque de Segalen quant au départ de Gauguin pour Tahiti s'avère caractéristique : « il s'embraque, un beau jour, pour la Polynésie. On dira : instinct, pur instinct. Oui, mais de génie. C'est pourquoi l'artiste fut glorieusement rétribué »[158]. Ainsi bravant toute condition de vie, l'homme part pour pratiquer un art comme poussé par un *disegno interno*. C'est ainsi qu'associant les souvenirs joyeux de son enfance au sein d'un milieu colonial à Lima au Pérou, à sa lecture des textes traitant des mers du Sud avec sa confrontation avec l'autre à l'Exposition Universelle, Gauguin décide de quitter la France au profit d'une terre éloignée. Le 1er avril 1891, Paul Gauguin part de Marseille avec pour destination Tahiti. Teinté d'illusions, il embarque avec pour idée d'habiter une région où la nature offre tout à portée de main, nourriture, matériaux pour construire une cabane, une vie sauvage comme la concevait Gauguin, suffisamment éloignée du monde moderne pour que sa peinture n'en soit pas influencée. Débarquant le 9 juin 1891, l'artiste, à l'image de son chapeau de cow-boy revêtu, arrive à Pape'ete comme entrant une nouvelle fois, à l'Exposition Universelle de 1889. Initié à la culture locale par le biais d'ouvrages d'européens – dont notamment les textes de Pierre Loti – Gauguin entre en contact avec les insulaires et accumule de nombreux croquis au cours de son premier voyage à Tahiti, s'étalant de 1890 à 1893. Néanmoins comme le résume parfaitement Staszak à propos de l'arrivée à Tahiti de Gauguin :

> Le Tahiti auquel Gauguin va se confronter n'est pas celui de ses rêves et n'est pas celui qu'il peint. L'île qu'il imagine avant de s'y rendre, et qu'il peint une fois sur place, n'existe pas. Gauguin a trouvé à Tahiti ce qu'il y a apporté.159

---

[157] *Ibid*. p.388.
[158] SEGALEN (2009), p. 123.
[159] STASZAK (2003), *op. cit.*, p.106.

Or, c'est sans doute à ce moment que se situe le tournant dans l'analyse de Paul Gauguin en tant que mythe créateur et déformant du regard artistique porté au Triangle Polynésie, car désormais, Gauguin laisse sa vision exotique prendre le pas sur ses descriptions au sein des lettres et des œuvres qu'il produit. Les descriptions paradisiaques des lieux et des hommes, vont de paires avec ses plaintes relatives aux coûts de la vie, à sa santé qui se dégrade et l'incompréhension générale autour de sa personne (tant sur place qu'en métropole). Au niveau artistique, de ce premier séjour, peu d'éléments traduisent l'influence de Tahiti sur l'art du peintre. Venu à la manière d'un peintre orientaliste, ses œuvres représentent de nombreuses scènes de vies quotidiennes. Son style pictural s'est affirmé, les plages de couleurs pures se côtoient sans pour autant se mélanger comme encerclés par le dessin. Cela n'étant cependant pas imputable à une quelconque influence tahitienne. Dans son œuvre *Ia orana Maria* (Je vous salue Marie), peint en 1891 le paradoxe de Gauguin à Tahiti est perceptible [Cat.17]. L'artiste décrit lui-même sa peinture de la façon suivante :

> Un ange aux ailes jaunes indique à deux femmes tahitiennes Marie et Jésus tahitiens aussi – du nu vêtu du paréo, espèce de cotonnade à fleur qui s'attache comme on veut à la ceinture. Fond de montagne très sombre et arbres à fleurs. Chemin violet foncé au Ier plan vert émeraude à gauche des bananes. J'en suis assez content.[160]

La Vierge Marie portant l'enfant Jésus arpente l'Éden moderne qu'est Tahiti. Toutefois, les inspirations sont ici bien éloignées de la Polynésie française. À la scène biblique, Gauguin y intègre des postures empruntées aux frises sculptées du temple de Borobudur située sur l'île de Java. Connu de Gauguin, ce dernier possédait des clichés du temple, de même que des reproductions de certains bas-reliefs furent présentées lors de l'Exposition Universelle de 1889. Admiratif de la culture indienne, il emprunte la posture de femmes en adoration pour figurer les deux femmes de l'arrière-plan [Cat.18]. Ainsi l'exotisme Tahitien selon Gauguin se manifeste dans la carnation des corps et le choix d'un titre en langue insulaire. Le reste, allant de la végétation, aux postures, semblent servir une ambition commune qu'est celle de nourrir une vision occidentale exotisante.

[160] Lettre de Gauguin à George Daniel de Monfreid, datée du 11 mars 1892 et conservée au sein de la Fondation Custodia. Inv. N°2008-A.607. http://www.fondationcustodia.fr/francais/actueel/aanwinsten2008.cfm# [Consulté le 08/07/2013].

De cette même période, et pour illustrer les emprunts faits par Gauguin envers les traditions bouddhistes, qu'il nous soit permis ici de développer une démonstration permettant de nourrir les propos ici amorcés. Pour ce faire, il faut s'attarder quelques peu sur l'œuvre, *Arearea* (Joyeusetés) datée de décembre 1892 [Cat.19]. Au sein de cette composition, l'arrière-plan est communément décrit comme fruit de l'imagination de l'artiste avec des femmes faisant face à un *ti'i* géant dont l'une se prosterne face à lui comme pour magnifier le paganisme ambiant. Le premier plan, pour sa part, est présenté telle une scène de vie quotidienne ayant été observée par l'artiste[161]. Néanmoins, en s'attardant quelques peu sur la scène du premier plan, et plus spécifiquement à l'étude de la femme vêtue de blanc et fixant le spectateur, un élément ressort. Si à première vue, il s'agit de la représentation d'une femme tahitienne assise en les jambes croisées, il est possible d'en faire une seconde lecture. En effet, la position générale de ce personnage semble être directement empruntée à un type spécifique et codifié de représentation de Bouddha [Cat.20]. Le personnage est assis en posture de méditation, la main droite est tourné paume vers le corps, les doigts tendus et serrés le long de la jambe et affleurant, pointant, le sol. Ce geste précis, dénommé « geste de la prise de la terre à témoin » ou *bhūmisparśa mudrá* répond à une convention de représentation d'une posture du Bouddha. Visant à symboliser la résistance du Bouddha *Shakyāmuni* face à *Māra* divinité de la mort qui tente de le corrompre en soumettant à sa vue la tentation charnelle pour le détourner de la sagesse.

Par ailleurs, il est possible de mentionner un élément permettant d'attester l'emprunt envers la figuration du Bouddha par Gauguin. Au-delà de la grande similitude entre la posture du personnage féminin et de celle du Bouddha, Gauguin réalisera vers 1898, un bois gravé d'un Bouddha adoptant cette posture codifiée[162] [Cat.21]. Cependant, est-il possible de déterminer de façon précise la source d'inspiration, le modèle, ayant permis à Gauguin de réaliser ces œuvres ?
Pour trouver la source même, d'influence de cette représentation, il faut se tourner vers l'étude des effets personnels de l'artiste ayant fait l'objet d'une vente après sont décès. En effet, il a déjà été mentionné que Victor Segalen a acquis de nombreux effets

[161] C'est en ce sens que la page internet consacrée à cette œuvre sur le site du musée d'Orsay décrit la composition : « Au premier plan, on trouve plusieurs motifs, sans doute observés car récurrents dans les tableaux de cette période ». Source : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/arearea-9767.html?no_cache=1
[162] GUERIN (1980), œuvre n°63.

personnels de l'artiste. Parmi cela, figure des *lots images*[163], ce qui désigne des photographies de nos jours connues. Certains clichés s'avèrent figurer le temple de Borobudur de Java, et sont désormais conservées au sein du Musée de Tahiti et de ses îles [Cat.18 et 22]. Ainsi, force est de constater que Gauguin avait connaissance de l'esthétique bouddhiste et possédait même des reproductions photographiques. L'une d'elle [Cat.22] figure dans sa partie supérieure l'*Assaut de Māra*. Même s'il n'est pas possible d'affirmer, que Gauguin eu connaissance de la signification réelle de la posture des mains de Bouddha, force est d'attester la forte similitude des positions entre Bouddha et la *vahine*. Le cas échéant, l'œuvre de Gauguin gagnerait une toute autre lecture. Le peintre aurait ainsi figuré la résistance de l'homme face aux tentations charnelles et païennes présentes sur l'île de Tahiti.

Or, en s'attardant quelques peu sur les deux clichés conservés par Gauguin, il est possible de démontrer que les scènes du temple javanais se retrouvent au sein de nombreuses productions de l'artiste. De ce fait, il est possible de mettre en exergue deux sculptures réalisées par Gauguin au cours de son premier séjour à Tahiti et venant créditer l'idée selon laquelle Gauguin s'inspira ouvertement de ces photographies. En effet, qu'il s'agisse de l'*Idole à la perle* [Cat.23] ou l'*Idole à la coquille* [Cat.24], c'est deux sculptures adoptent de façon plus observable la position du Bouddha au « geste de la prise de la terre à témoin ». Contrairement au tableau précédent, les positions des jambes sont visibles et correspondent à celle de la méditation bouddhiste dite « position du lotus » – jambe droite croisée par-dessus la jambe gauche. Par ailleurs, dans les deux cas, la main droite et visible et fait l'action de se diriger vers le sol. Malgré cela, l'*Idole à la coquille* possède la particularité de laisser deviner une main gauche reposée sur la jambe droite et paume ouverte vers le haut, de façon analogue au Bouddha[164]. L'*Idole à la perle*, quant à elle, au moyen de l'évocation des paupières closes, ainsi que la niche au sein de laquelle s'inscrit la femme, effectue un renvoi direct envers la gravure sur bois faite par Gauguin quelques années plus tard [Cat.21]. Il en va de même pour les ondulations figurées sur le socle. En conséquence, cela démontre la façon dont Gauguin

[163] Terme figurant sur la liste des acquisitions faites par Segalen le jour de la vente le 02 septembre 1903.
[164] Chronologiquement, Bouddha avant de ne faire le geste de la prise de la terre à témoin était en état de méditation, dont les conventions de représentation figure cela au moyen des deux mains posées l'une sur l'autre et tournées paumes vers le ciel. Ainsi, perturbé, Bouddha touche de sa main droite le sol et laisse en position initiale sa main gauche. Cela met en exergue l'état de méditation permanent et de résistance aux tentations terrestres.

réalise de nombreux emprunts, voir peut-être même des copies, nourris par ses clichés du temple de Borobudur, précieusement conservés sa vie durant.

En outre, la seconde photographie, ici abordée et conservée par Gauguin [Cat.18], permet de renforcer la thèse des emprunts et copies de ses photographies. En effet, pour clore cette démonstration, il est possible de mettre en parallèle l'œuvre *Deux Tahitiennes* de 1899 et un bas-relief du même temple javanais. Dans le tableau de Gauguin [Cat.25], la femme de gauche porte un plateau de fruits tout en offrant à la vue du spectateur sa poitrine dénudée. Néanmoins, cette structure reprend de façon identique celle d'une femme sculptée sur un bas-relief situé au bas de la photographie[165] [Cat.26]. En effet, dans les deux scènes, le plateau est positionné au niveau de la ligne basse de la poitrine, le bras droit comme collé le long du corps, et la main gauche venant enserrer le plateau face au spectateur, ne laissant figurer que les doigts.

> Les offrandes du plateau et des fleurs semblent intentionnellement couplées avec celle des poitrines féminines que Gauguin met en valeur via une lumière naturelle concentrée, cela en contraste avec les bras et têtes des femmes plongées au sein de zones d'ombres. […] Les regards directs et la gestuelle accueillante des deux femmes Tahitiennes interpellent le spectateur tel un voyageur débarquant, fusionnant alors le rêve européen des femmes dociles polynésiennes avec celle plus répandue du harem. [166]

Par conséquent, par la simple mise à vue des emprunts faits par Paul Gauguin, il ressort de cela le substrat même d'un exotisme exacerbé pour l'intérêt, ancien, en faveur des cultures autres et non seulement polynésiennes. L'artiste a ainsi donné forme et corps à une figuration de la Polynésie, voir même de l'Océanie, où cultures du monde et paganismes du monde viennent s'imbriquer. Or, il est possible de donner sens à ces multiples emprunts javanais comme s'inscrivant dans un contexte européen racialiste. Le XIXème siècle est celui où se propage en Europe la quête des origines. À la découverte du sanskrit, des études fleurissent et des hommes tels Joseph Arthur de Gobineau[167] vont mettre en avant des théories racialistes visant à expliquer l'évolution des hommes. Il faut prendre en compte qu'à cette époque ce type de théorie est

[165] Voir CHILDS (2013), chapitre IV, *The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism, and Photography*.
[166] *Ibidem*, p.98. : "The offerings of platter and flowers seem intentionally coupled with the proffering of female breasts, which Gauguin showcases in full sunlight, in contrast to the shadowed and recessive areas of the women's arms and heads. [...] The direct gazes and welcoming postures of the two Tahitian women beckon the viewer as a newly arrived voyager, perhaps fusing the European fantasy of Polynesia's willing women with the even more pervasive image of the harem."
[167] Voir GOBINEAU (1853).

largement répandu. Des personnes traitent de telles notions, comme Viollet-le-Duc avec son *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, paru en 1875. La civilisation indienne joue un rôle important quant au développement de l'homme moderne. Il n'est ainsi pas étonnant de voir figurer à l'Exposition Universelle des reproductions des temples de Java, car prisées par beaucoup de Français.

De retour en France métropolitaine, le 03 août 1893, Gauguin, à l'image de Delacroix, présente à travers ses œuvres et ses dires, une vision personnelle de l'Empire colonial Français des mers du Sud. Dès son arrivée, Gauguin entreprend de repartir dans les mers du Sud. Il envisage de réaliser un voyage vers les îles Samoa puis s'oriente rapidement vers les îles Marquises avant de ne reprendre finalement le bateau en 1895, en direction de la Polynésie française. À son arrivée, il est choqué par le développement que connaît le chef-lieu : « Pape'ete, la capitale de cet éden, Tahiti, est maintenant éclairé à l'électricité »[168]. Désintéressé de cela, il cherche à fuir toutes altérations des conditions de vies. Dans son travail cela se perçoit de façon distincte. Tout comme lors de son séjour en Martinique, aucune trace de villes « colonisées » n'est visible au sein des œuvres produites au cours de ses années polynésiennes. Les constructions coloniales sont écartées de toutes compositions. Seuls les habits coloniaux revêtus par les Polynésiens laissent paraître l'évangélisation des habitants.

Néanmoins Gauguin était-il réellement un sauvage parmi les sauvages comme lui-même tendait à le faire penser ?
Lors de son premier séjour, ce dernier à accumulé des informations relatives à la population locale, tant insulaire que coloniale en tentant de vivre selon sa vision de l'exotisme. En revanche pour le second séjour, et durant la période passée sur l'île de Tahiti, Gauguin se mue en colon. Devenu journaliste, il prend part à la vie locale en adoptant le partie de colons. Cela se manifeste notamment, par une forte controverse contre la population chinoise à laquelle il participe[169]. Peu à peu l'homme délaisse sa quête initiale d'exotisme :

> À la fin de son second séjour, il abandonne toute velléité de vivre à la tahitienne : devenu, en tant que directeur de journal et porte-parole du parti catholique, un notable,

[168] GAUGUIN (2003), *op.cit.* p.310.
[169] Voir les articles publiés par Gauguin au sein du journal du parti catholique de 1899 à 1901 : *Guêpes – Organe des intérêts français.*

> il vit en bourgeois parmi les colons. « Presque tous les dimanches », il donne une réception « préparée avec soin », et pour laquelle il dessine des menus qui montrent bien que les « amis » invités étaient européens. Il a même des rêves de plantation.[170]

Habitant Tahiti jusqu'en 1901, il décide alors de reconsidérer son intention de rejoindre les îles Marquises pour y vivre et être ainsi en contact, avec des sauvages moins contaminés par l'apport occidental. Là encore, Gauguin se joue des préjugés occidentaux et lorsqu'il partage à Charles Morice, dans une lettre datée de juillet 1901, son intention de rallier les Marquises il renvoi à l'imaginaire cannibale porté à cette région du monde :

> Aurai-je quelque répit pour terminer mon œuvre, je n'ose l'espérer : en tout cas je fais un dernier effort en allant le mois prochain m'installer à Fatu-iva, île des Marquises, presqu'encore anthropophage. Je crois que là, cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d'enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent.[171]

Cette question d'une culture plus préservée, d'une inspiration artistique plus prégnante s'allie à la question du coût de la vie qui a toujours guidé l'artiste au fils de ses pérégrinations. Reportant les stéréotypes qui l'avaient fait venir à Tahiti sur les Marquises, il arrive, finalement, en 1901 à Hiva Oa. Pour certains, le second voyage de Gauguin en Polynésie marque son enracinement dans la culture locale, prenant le partie des indigènes. Pour d'autres, ces mêmes prises de partie en faveur des Polynésiens résultent de luttes communes au profit de l'exonération d'impôts à laquelle il arrivera à se soustraire en 1903, tout autant que les traces d'un acharnement contre l'autorité religieuse en place. C'est dans ce second sens que Gauguin parvient à faire chuter le taux d'écoliers de 75% au sein de l'école d'Atuona régie par des sœurs chrétiennes. Il faut toutefois convenir du fait que Gauguin « a sans doute été un de ceux qui se sont le plus intéressés aux Polynésiens et à leur art, qui, spécialement aux Marquises, ont le plus vécu à l'indigène, et qui les ont le plus défendus – même si c'est pour des raisons dont ont peut débattre »[172]. Néanmoins, la réalité des faits force à admettre, que les intérêts ayant poussé l'artiste à s'installer à Atuona furent dictés tant par sa perpétuelle

[170] STASZAK (2003), *op. cit.*, p.118.
[171] GAUGUIN (2003), *op. cit.*, p.343-344.
[172] STASZAK (2003), *op. cit.*, p.192.

fuite du coût de la vie, que par une quête d'exotisme sexuel, comme l'atteste l'un de ses voisins lors de son séjour à Tahiti, Pierre Levergos :

> […] il voulut m'amener avec lui comme cuisinier [aux Marquises], mais, comme j'aurais eu aussi à soigner les plaies de ses jambes, je renonçai, la vue de ses plaies infectées me donnait des vomissements. C'est justement à cause de ses plaies, me disait-il, qu'il quittait Tahiti, où aucune femme ne voulait plus coucher avec lui, tandis qu'aux Marquises, où elles sont plus sauvages et plus pauvres, il aurait plus de chance.[173]

En ce qui concerne de la pratique artistique de Gauguin, ce second séjour ne semble pas avoir marqué ses œuvres. L'artiste aurait-il tari son imaginaire exotique ?
Les tatouages qu'il admirait tant, ne transparaissent pas au sein de ses compositions. Les bois sculptés de sa *Maison du Jouir*, référents célèbres quant à la vie de Gauguin aux Marquises ne reflètent en rien la culture locale ; tout au plus ce dernier emprunte à la tradition néo-zélandaise le fait de sculpter les bois des structures architecturées (lors de son voyage pour revenir à Tahiti, Gauguin s'arrête en Nouvelle-Zélande et visite le musée d'Auckland). Ainsi, les bois sculptés de sa « maison du jouir » ne reflètent pas la Polynésie Française mais une nouvelle fois l'imaginaire de l'artiste au moyen d'un emprunt fait à la culture *māori* de Nouvelle-Zélande. Il est possible de synthétiser cette période de la vie de Gauguin, par une phrase de Jean-François Staszak précisant que :

> Pour ce qui est de sa vision du monde, de son idéologie et de son mode de vie, c'est aux Marquises qu'il se dés-oriente ou plutôt s'orientent et se désorientalise.[174]

Ainsi, l'artiste missionné jadis, en 1891, par le ministère de l'Instruction et des Beaux-arts, sur recommandation de Georges Clemenceau, afin d'y « étudier au point de vue de l'art et des tableaux à en tirer, les coutumes et les paysages de ce pays »[175], semble s'être détourné de son enjeu premier. Observateur d'un monde en pleine mutation, dans lequel, politique locaux et religions mènent une lutte où chacun tend à son profit personnel. Les Polynésiens, quant à eux, dérivent entre alcoolisme et dépréciation de leur culture alors même que les œuvres du peintre éclairent les îles du

---

[173] LE BRONNEC Guillaume, « La vie de Gauguin aux îles Marquises », *Bulletin de la Société des Études océaniennes*, n°106, mars 1954, p.198-211.
[174] STASZAK (2003), *op. cit.*, p.198.
[175] Arrêté du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, 26 mars 1891. À l'origine, Gauguin ne demande à être missionné qu'afin de pouvoir bénéficier d'une prise en charge du transport. Au final il bénéficiera d'une réduction de 30% sur son voyage.

Pacifique d'une sérénité et d'une oisiveté fantasmée. Éloigné des critiques tout autant que du marché de l'art, où le nom de Gauguin évoque le synthétisme et la révolution postimpressionniste, l'homme produit des œuvres et les présentant comme des arrêts sur image de son vécu. Tout porte à croire que Gauguin avait pleinement conscience que ses œuvres et sa vie seraient perçu au travers du prisme déformé de la fiction exotique.

Néanmoins, et c'est ici que l'œuvre de Gauguin prend forme car l'Europe et l'Occident ont abordé l'Océanie à travers Gauguin. Autrement formulé, l'artiste a été érigé comme représentant mais aussi achèvement de l'art et de son histoire au sein de l'Océanie et du Triangle Polynésien. C'est Paul Gauguin qui fait entrer dans le giron de l'Histoire de l'Art, en tant de domaine d'études, les îles du Pacifique. Certes, avant lui d'autres peintres ont fourni des représentations de ces contrées éloignées, mais aucun ne faisait parti de ceux ayant joué un rôle central dans l'évolution même des techniques et procédés picturaux. Gauguin s'inscrit dans un contexte de dépassement de l'impressionnisme et de reconsidération des méthodes de production des œuvres. Il est celui qui y a vécu et qui au travers d'une sensibilité et d'une technique occidentale assure la diffusion de cette culture excentrée. Il met en scène la population locale par l'intermédiaire des procédés picturaux alors en vogue en Europe. Ses œuvres vont connaître avec le temps un tel un engouement que de nos jours, rares sont les musées d'art moderne, qui ne souhaiteraient pas exposer un Gauguin[176]. C'est ainsi que l'artiste cristallise le regard jeté sur le Triangle Polynésien. Par le biais de ses correspondances avec sa femme et ses amis, il contribue de son vivant à la création de sa propre fiction. Cela lui permet de s'inscrire dans la lignée des artistes célèbres, tant par leurs œuvres que par leur vie. Étudier sa vie permet de mettre exergue les principaux *topoï* de l'Histoire de l'art. Par ses œuvres, il a donné à qui veut le voir l'exotisme comme quotidien.

Afin de percevoir la réelle valeur de l'importance de Paul Gauguin et les procédés ayant permis à son œuvre de façonner un reflet déformé des îles du Triangle Polynésien, il sera ici réalisé un rapprochement de l'œuvre de l'artiste avec une étude

[176] .Ce phénomène est largement visible à travers le monde tout autant qu'en France métropolitaine où de nombreux musées exposent aux seins de leurs collections permanentes des œuvres de Paul Gauguin. Voici une liste non exhaustive des principales structures françaises présentant des originaux de l'artiste : Musée des Arts Décoratifs (Paris) ; Musée des Beaux-Arts de Grenoble ; M.B-A. de Lyon ; M.B-A. d'Orléans ; M.B-A. de Quimper ; M.B-A. de Rennes ; M.B-A. de Strasbourg ; Musée Maurice Denis « Le Prieuré » (Saint-Germain-en-Laye) ; Musée d'Orsay (Paris) ; Musée du Petit Palais (Paris).

menée par le sémiologue Roland Barthes. Il est communément admis que l'Art, c'est donner du sens à des productions. Or, le regard du spectateur, observateur, consiste à apposer un sens autre, et cela de façon perpétuelle. En effet, même dans le cas où un artiste précise son œuvre par un texte explicatif, il ne parvient pas à soustraire sa création aux interprétations personnelles. Il ne peut qu'aiguiller le regard et la pensée par l'emploi de divers procédés. C'est ainsi que l'orientation d'une toile, en tant que support, dans sa hauteur ou sa largeur, incite le spectateur à observer un tableau comme répondant au genre du portrait ou du paysage. De même que les lignes de forces et autres organisations de l'espace pictural jouent avec l'attention d'un observateur, il est possible d'exprimer l'idée selon laquelle un tableau serait un discours reposant sur l'usage d'une langue. En ce sens, le mot langue doit être abordé du point de vue de la définition formulée par Ferdinand de Saussure :

> La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* […] ; nous la nommerons *sémiologie* (du grec *sēmeîon* : signe). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent.[177]

C'est ainsi que Roland Barthes – à l'instar de Louis Marin et Hubert Damisch – va s'attarder à aborder la peinture à travers une sémiologie de l'art. Un tableau se perçoit, comme étant un « texte figuratif et un système de lecture »[178]. Cependant, pourquoi rapprocher ici Gauguin de Roland Barthes ? Par son texte intitulé, « Rhétorique de l'image » paru en 1964, Barthes, linguiste et sémiologue français de la seconde moitié du XXème siècle, met en évidence la façon dont un publicitaire occidental peut jouer avec une image en modulant de façon consciente et volontaire les différents signes présents et les niveaux de langages[179]. Or, il cible plus précisément les images publicitaires car les connotations et dénotations figurées au sein de l'image fixe y sont incorporées de façon volontaire. Ainsi, le publicitaire joue consciemment avec les différents niveaux de langages en vue de vendre un produit et d'inciter un tiers à l'acquérir. Néanmoins, dans l'œuvre de Gauguin, tant ses textes que ses productions

[177] SAUSSURE (1971), p.33.
[178] MARIN (1971), p.19.
[179] BARTHES (1964).

plastiques, l'homme à l'image d'un publicitaire, a modulé ses messages en fonction de son public. Il est parvenu à vendre un fait social [Cat.27].

Si cela peut sembler provoquant, de mettre côte à côte peinture et publicité, la comparaison s'explique par le sens même du titre de l'article de Barthes. Par rhétorique, il faut comprendre alors le terme dans sa valeur aristotélicienne à savoir comme art de la persuasion. De ce fait, alors que l'analyse de la publicité *Panzani,* faite par Barthes, met en évidence les différents procédés employés afin d'exposer des signes distincts que sont l'italianité du produit, sa fraîcheur et son authenticité, Gauguin de façon consciente a modulé de façon analogue les éléments de ses œuvres en vue d'assurer la diffusion d'un message. Bien entendu, Gauguin n'est en rien le premier artiste à assurer la diffusion d'un message par le biais de ses productions, mais il constitue en revanche, l'un des premiers à jouer volontairement avec les différents signes incorporés (connotations et dénotations) dans l'optique de générer une lecture venant tronquer la réalité, faussant le regard porté à la Polynésie française.

Le premier élément, et sans doute le plus flagrant, est celui du choix des titres. Le fait d'attribuer des titres en tahitien intègre des signifiés nouveaux venant nourrir le champ sémantique de l'exotisme. La confrontation du spectateur avec un titre principal dans une langue différente de la sienne influe directement sur la lecture de l'œuvre. Comme pour souligner la différence culturelle entre le sujet peint et le spectateur, seul un sous-titre peut aider dans la compréhension. L'Océanie de Gauguin ne s'exprime pas seulement dans les formes et les modèles, mais dans la matrice même de l'œuvre, comme si Gauguin avait conçu ses œuvres en pensant « local ». L'artiste montre sa capacité à faire sien une culture autre par l'appropriation de la langue et le choix des titres. L'inscription des titres en tahitien à même les œuvres démontre l'importance accordée par l'artiste à ces derniers. De même que la signature permet visuellement à l'observateur de reconnaître le travail de l'artiste, le titre en tahitien devient le signifié de l'exotisme, permettant de catégoriser rapidement l'œuvre comme regard sur l'ailleurs. De surcroît, l'ensemble du message linguistique, composé du titre, de la date et de la signature favorise un phénomène d'association des informations venant enchevêtrer le nom de Gauguin à la langue tahitienne et de ce fait à cette culture extra-occidentale.

Les traces linguistiques dépassées, les créations picturales de l'artiste font alors face aux spectateurs. Diffusant une conception de l'Océanie qu'il sait faussée, et afin de rendre cela crédible, Gauguin insère de façon réfléchie des signes d'exotisme qu'il connaît pleinement reconnaissables par ses homologues français et européens. C'est dans cette optique – en plus d'un intérêt personnel pour ces cultures – que l'artiste intègre des éléments des temples de Borobudur, car ceux-ci largement diffusés en Europe. Ce niveau de lecture des œuvres cible plus spécifiquement des européens cultivés connaisseurs du fait colonial. Présentées lors de l'exposition universelle de 1899, les gestuelles javanaises évoquent à elles seules l'exotisme et l'érotisme colonial fantasmés. Ainsi, alors que Barthes démontre à ses lecteurs comment une publicité parvient à vendre de façon latente la fraîcheur de son produit par l'adjonction d'un filet de pêche au sein de la composition, Gauguin dépeint un ailleurs uniformisé où l'insulaire des mers du Sud se figure de façon similaire au « sauvage javanais ». Les compositions du peintre donnent à voir un monde rêvé comme étant la réalité. Les thèmes majeurs des peintures faites lors de ses séjours en Océanie se scindent entre les créations à tendances mystiques (religion chrétienne et paganisme fantasmé) et celles censées figurer des scènes de vie quotidienne (*Le marché* ; *Quelles nouvelles* ; …). Cela vient alors renforcer la vision préconçue d'un monde aux luttes religieuses omniprésentes où l'évangélisation attestée par une œuvre est contrebalancée par le paganisme d'une seconde. Les techniques picturales européennes, employées par Gauguin, lui permettent de trouver un public légitime en Europe tout en diffusant, de ce fait, des messages intelligibles. De plus, la palette chromatique joue un rôle important dans la rupture avec la réalité. En optant pour des couleurs saturées et arbitraires lorsqu'il réalise ses œuvres, le peintre renforce l'idée de visions irréelles, même si cela est présent avant ses séjours dans les mers du Sud.

Gauguin parvient à faire croire qu'il fige les luttes religieuses ainsi que le lent processus d'occidentalisation des populations. Venant renforcer cette mise en opposition entre culture coloniale et autochtone, on relève ici un procédé employé par l'artiste afin de dissocier les deux mondes : la dichotomie entre personnages assis à même le sol et ceux assis sur une chaise. Cette théorie que je propose ici de développer doit cependant faire l'objet d'une brève précision. Culturellement il n'est pas rare, à la période où Gauguin réside en Polynésie française, de voir le respect – tant à l'égard des rois, reines, chefs, colons ainsi que des autochtones ayant atteint un certain statut social

– se manifester, entre autre au moyen d'une posture assise surélevée par rapport aux autres personnes. Un mobilier permettant de s'assoir et de surplomber les autres personnes est alors employé alors que les autres individus sont généralement assis à même le sol. Il est fort plausible de penser que Gauguin a été témoin de cette convention. Toutefois, rien ne permet de penser que celui-ci ait décidé de figurer ce mécanisme socio-culturel au sein de ses compositions, à défaut d'un procédé pictural permettant à Gauguin de dissocier visuellement colons, « bons sauvages », des autochtones. Cette hypothèse semble davantage pertinente car, en plus de s'inscrire plus naturellement dans la conception de Gauguin portée à la Polynésie française, différents éléments au sein des compositions viennent en renforcer l'idée.

De la sorte, les scènes incorporant des personnages assis sur le sol sont majoritairement des scènes de la vie quotidienne locale [Cat.28]. Plusieurs personnages sont alors figurés, s'adonnant à diverses activités dans un cadre aisément catégorisable comme relevant de la vision exotique coloniale (*Femmes de Tahiti* ; *Arearea* ; *Te Faaturama* ; *Aha Oe Feii ?* ...). Or afin de renforcer cela, Gauguin adjoint un nouveau signifié de l'exotisme par l'évocation de la différence culturelle prévalant avec le spectateur et positionnant certains personnages assis au sol ou sur des coussins. Marquant la différence culturelle avec le spectateur mais aussi celle inhérente à l'évolution industrielle du XIXème siècle, cette posture largement répandue dans les compositions de Gauguin place aussitôt le spectateur dans une attitude de différenciation. Par ailleurs, dans le domaine de l'art, la figuration de personnages assis sur le sol renvoie à l'engouement orientaliste, avec des œuvres de Delacroix ou encore Fromentin, dont la quête de l'exotisme prend place dans un Maghreb fantasmé. À l'inverse, les peintures figurant des personnages assis sur des chaises ou bancs, sont largement minoritaires et répondent à une logique opposée. Alors que le « sauvage » et l'exotisme se manifestent par les personnages au sol, ceux figurés sur des chaises prônent souvent la beauté de la femme en tant que muse, et portant sur elle les traces de la civilisation occidentale. Les tableaux répondant à ce critère appartiennent au genre du portrait. Genre largement codifié et répandu en occident, ils mettent en scène un nombre de personnages restreint (inférieur à trois), principalement situés en intérieur, l'arrière plan marqué par un mur ou tout autre procédé figuré empêchant la fuite du regard [Cat.29]. Correspondant au genre du portrait européen, les personnages, souvent tournés de trois-quarts, adoptent des positions figées et l'attention des détails est portée

sur le visage et les drapés. Le dos droit, les mains visibles, le visage impassible avec un regard tantôt fuyant ou interpellant le spectateur, ces portraits arborent les règles canoniques du portrait générant aussitôt une distanciation avec les autres œuvres. En effet, celles-ci s'intègrent dans l'histoire occidentale du portrait en tant que genre. Il s'agit quasi exclusivement de femmes vêtues de robes de missionnaires (robe ample et colorée arborant des dentelles au col et manches). Ces robes sont les traces du passage des colons et des conceptions religieuses occidentales et marquent ainsi une « entrée » au sein d'une conception occidentalisée du monde. La gestuelle maîtrisée, les visages sereins et le fait qu'il s'agisse d'intérieurs : ce sont là autant d'éléments qui entrainent le spectateur à voir dans ces œuvres des femmes civilisées[180].

Alors que Gauguin exécute moins d'une vingtaine de portraits figurant des personnages assis sur des chaises au cours de ses séjours en Polynésie française, il réalise plus d'une cinquantaine de compositions intégrant des personnages assis à même le sol. Cela permet de démontrer la volonté de l'artiste de tourner sa production artistique vers une figuration maîtrisée et fantasmée de la réalité du Pacifique. Or, l'artiste donne à voir un ailleurs, imbriquant exotismes géographique et temporel. Les colons évincés, et le développement inhérents gommé[181], Gauguin transmet aux spectateurs les désirs de solitude, de détente en imageant les récits qui traitent jusqu'alors d'une Océanie fictive. L'homme ne diffuse pas un bien de consommation tel un publicitaire mais assure la propagation d'un fait social. Il dissémine une conception collective selon laquelle l'Océanie est un paradis terrestre et y vivre c'est vivre à un autre temps. En manipulant les différents messages transmis à travers ses œuvres, il en a fait des référents faussés du Pacifique. Il est dès lors plus juste de parler de miroirs du fantasme occidental porté au Pacifique. Depuis bien longtemps Gauguin résonne pour la Polynésie française comme une enseigne touristique :

[180] Il faut cependant mentionner les tableaux *Aita Tamari vahina*, *Annah la Javanaise* datant de 1893-94 ainsi que *Jeune fille à l'éventail* de 1902. Ces portraits viennent s'opposer aux autres portraits peints par Gauguin. Dans le premier, qu'il s'agisse de la frontalité de la femme, de la nudité ou encore de la posture désinvolte de cette dernière, tout répond à une logique du portrait érotique. La femme dominante fait face au spectateur, la pudeur n'est ici pas de mise. Pour le second, malgré le fait qu'il soit réalisé en France métropolitaine, il s'inscrit dans cette logique dichotomique des portraits de Gauguin. La posture désinvolte et l'éventail cachant un sein vient également intégrer le registre des peintures figurant un érotisme exotique. Ce même accessoire féminin évoque avec lui une coquetterie civilisatrice.

[181] La tendance de Gauguin à effacer les traces de civilisations occidentales au sein de ses compositions est présente depuis de nombreuses années et ses premiers voyages en Martinique.

> Le rôle de Gauguin a été de compléter magistralement et surtout d'illustrer l'imaginaire occidental à propos de Tahiti, dont ses tableaux sont devenus la principale référence. Aucun touriste ne peut envisager le voyage à Tahiti sans avoir en tête les images de Gauguin. Les voyagistes les lui mettent de toute façon sous les yeux. Sachant exploiter l'imaginaire géographique (quand il est attractif), ils utilisent les images de Gauguin pour vendre la destination polynésienne.[182]

Affiches publicitaires pour des agences de voyages, magasins de bijoux, librairies, magasins de vêtements, Gauguin est une marque déclinable sous toutes les formes. C'est cela la réelle image de l'artiste, celle d'un homme aux œuvres discutées par certains mais qui au travers de celles-ci a contribué à célébrer les mythes polynésiens et mit en scène la population locale au sein de thèmes jusqu'alors réservés aux seuls européens. Cependant, quels sont les différents facteurs qui ont permis à Gauguin d'assurer la diffusion de cette vision tronquée au sein de la population française (et européenne), de même que son intégration au sein de l'inconscient collectif français ? Il est possible d'en dénombrer deux majeurs. Le premier, regroupe l'ensemble des éléments ayant été développés jusqu'à présent, au sein de la section consacrée à Paul Gauguin. Ainsi, qu'il s'agisse de sa vie, de ses œuvres, de sa postérité recherché, l'homme est parvenu à manipuler ces différents éléments en vue de tronquer le regard direct porté sur lui-même. Génie solitaire, frappé par la maladie et l'incompréhension générale, il est parvenu à créer et recréer l'ailleurs et l'art de son temps en s'exilant au sein du Pacifique. Au moyen de ce résumé archétypal, et faussé, Gauguin s'esquisse à l'esprit de nombreux lecteurs.

Tout comme ce dernier, d'autres artistes bien avant lui, mais également après, se sont attardés à peindre l'ailleurs. Toutefois, aucun artiste sous le joug de l'Histoire et du temps, ne semble être parvenu à tronquer la réalité et à faire de ses œuvres (et de sa vie) les référents tacites pour toute suggestion des lieux qu'il aurait peints. En conséquence, le cas de Paul Gauguin est différent de celui d'un grand nombre d'autres artistes car si la vie de cet artiste a connu un tel retentissement (notamment en suscitant des controverses), c'est que l'homme et son raisonnement, traduisent en partie, la pensée dominante de ce début de XXème siècle en Europe. Teintée de théories darwinistes, la démarche qu'entreprend Gauguin est perçue par la société, comme une étude sur les origines du monde et les nouvelles cultures. Le mythe qui l'entoure est, de ce fait, issu

[182] STASZAK (2006), p.95.

de l'amalgame entre une société curieuse de comprendre le monde, et des descriptions déformées que celui-ci en réalise. Ancré dans la conscience collective occidentale comme *le* peintre de l'ailleurs, Gauguin a été institué en tant que représentant du Pacifique et de l'Océanie par l'Histoire de l'Art français – tout autant qu'Occidental à l'exception des zones insulaires comme la Nouvelle-Zélande.

Gauguin, dont certaines œuvres se vendent à plusieurs centaines de millions d'euros[183], est présenté comme l'apothéose de l'art au sein du Triangle Polynésien. Observer des ouvrages généralistes d'Histoire de l'Art européens, permet de mettre aisément cela en avant. Si l'art premier océanien est parfois mentionné, Paul Gauguin l'est inéluctablement mais avec son décès en 1903, l'Océanie et le Triangle Polynésien disparaissent aussitôt des ouvrages. Seule semble compter, comme figée dans un perpétuel rapport dominant-dominé, la façon dont un homme préalablement inscrit au sein du monde artistique occidental est parvenu à intégrer le « sauvage » dans le domaine des Arts. Malgré une volonté de plus en plus prégnante de présenter le monde de l'Art comme « international », il semble que l'art des îles du Triangle Polynésien soit abordé par le biais de considérations qui empruntent un schéma de nos jours délaissé depuis longtemps pour le monde Occidental. En effet, l'art du Triangle Polynésien semble pouvoir se résumer à une phrase qui va de paire avec la naissance même de la discipline qu'est l'Histoire de l'Art :

> Les Arts qui dépendent du dessin ont commencé, comme toutes les inventions, par le nécessaire : puis on a cherché le beau ; & à la fin on a donné dans le superflu & dans l'extrême.[184]

À l'origine, il y avait l'art premier (sculpture, gravure), puis Gauguin est arrivé – et avec ce dernier la maîtrise occidentale du dessin. Celui-ci serait parvenu à extraire de la culture ancestrale insulaire, un substrat esthétique et artistique afin de créer et magnifier la vie locale. Il est présenté comme l'excellence du Pacifique. Après lui, l'art connaît une lente détérioration où la manifestation principale s'avère être un artisanat d'art pour touristes couplé à un art contemporain « gauguinesque » [Cat.30]. Or la question centrale ici est la suivante : Pourquoi une telle conception du monde artistique insulaire océanien peut-elle être de nos jours, efficiente en France métropolitaine dans le

[183] En février 2015, l'œuvre *Nafea Faa Ipoipo (Quand te maries-tu ?)*, peinte en 1892, a été vendue pour plus de 265 millions d'euros, faisant d'elle une des œuvres les plus chères du monde : BELLET 2015.
[184] WINCKELMANN (1766), p.1-2.

domaine de l'Histoire de l'Art ? Répondre à cette question, revient à mettre en évidence le second facteur qui a permis aux œuvres de Gauguin de s'établir comme référent européen pour le Triangle Polynésien : L'Histoire de l'Art n'a jamais réévalué l'œuvre de Gauguin dans son milieu à savoir la Polynésie française – et par extension le Triangle Polynésien. Des artistes comme Rembrandt, Le Caravage ou même d'autres bien plus contemporains tels Bill Viola ou encore Ai Weiwei font l'objet de perpétuelles réévaluations. Qu'il s'agisse de leur vie afin d'extraire la réalité des faits mystifiés, de leurs œuvres en vue de mettre à jour les messages transmis et l'importance sur la scène locale, le regard porté à ces artistes a évolué au fil des années. Or, pour Gauguin cela est différent : en Europe il est toujours considéré comme *LE* peintre du Triangle Polynésien. Pour démontrer cela, il suffit de formuler la question suivante :

Après Paul Gauguin qu'y a-t-il comme art au sein du Triangle Polynésien ?

À l'heure actuelle, aucun livre présenté comme relevant de l'Histoire de l'Art ne permet d'esquisser une réponse. Apporter des éléments de compréhension à cette question revient à mettre en évidence un problème récurrent du domaine : les conceptions ethnocentriques. Jusqu'alors, en France, jamais la Polynésie française, de même que les autres localités du Triangle Polynésien, n'ont fait l'objet d'études artistiques universitaires visant à étudier la scène artistique après Paul Gauguin. Gauguin reste perçue comme un élément de la scène artistique européenne exilé mais toujours inscrit en son sein. Cependant, cela peut s'expliquer de la façon suivante : l'Histoire de l'art ne s'est intéressée au Pacifique que dans sa propension à influer sur le travail de Paul Gauguin, artiste occidental. L'artiste y est traité tel un marqueur sur une frise chronologique. Avant lui l'impressionnisme, avec lui et après lui le postimpressionnisme. En effet, il semble que tout regard international possède de façon intrinsèque un point focal et une périphérie. La périphérie est, semble-t-elle, définie par les apports artistiques envers le monde occidental[185]. L'érection de Gauguin et de ses œuvres comme miroir du Pacifique serait la conséquence de l'Histoire et du temps européen. Ainsi, le réflecteur culturel, ce miroir involontaire, apporté par la colonisation et pétri par la main de Gauguin, au lieu d'être réévalué et redéfini selon sa juste valeur

[185] À ce titre, il possible de mentionner GOLDWATER (1988) *Le primitivisme dans l'art moderne*. Il n'est aucunement question ici de remettre en cause l'apport du travail mené par Goldwater mais d'illustrer la tendance occidentale à mener des études en coupant des productions de leurs contextes en faveur d'un regard ethnocentrique.

(comme toute création artistique), va être oublié du fait d'un ensemble d'évènements exclusivement occidentaux.

Or de quels évènements s'agit-il ? Il faut se resituer dans le contexte de la fin du XIXème siècle et du début du XXème. Il est même possible de remonter jusqu'en 1852 à Viennes avec Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885). Concrètement cet homme n'entretient aucun lien avec la zone d'étude mais tout avec l'Histoire de l'art en tant que discipline. Il s'agit du premier universitaire à obtenir une chaire d'Histoire de l'Art. Autrement formulé, l'élément qui va venir cristalliser ce que Gauguin a mis en place, c'est l'Histoire même de la discipline et son institutionnalisation. À partir du XIXème siècle, le monde artistique européen travaille sur ses propres structures et mécanismes. Les différents procédés créatifs sont réévalués, redéfinis. Des personnes telles Aloïs Riegl (1858-1905) à travers *Question de style* (1893), débutent une mutation de la pensée dans le domaine des arts. D'une façon plus globale, l'Histoire de l'Art tend à se scientifiser notamment par l'intermédiaire des chercheurs tels Heinrich Wölfflin (1864-1945) ou encore Henri Focillon (1881-1943), qui visent à repenser les artistes et leurs créations au travers de questionnements nouveaux. Les enseignements dispensés intègrent de plus en plus de personnes de la même façon que les artistes y prêtent une attention croissante. Que ce soit en France en Allemagne ou ailleurs, la théorisation de l'art et de ses pratiques trouve un écho direct chez les artistes qui amorcent eux aussi des recherches et problématiques nouvelles tant dans les modalités de créations que dans les formes conférées. L'art s'émancipe de ses frontières et suscite l'intérêt de domaines multiples. C'est à cette période que certains travaux menés en psychanalyse par Sigmund Freud, au moyen, entre autres, de son étude sur Léonard de Vinci, modifie la façon de penser et de percevoir l'art, l'artiste et son œuvre[186]. Si ce contexte artistique peut paraître bien éloigné avec l'art de Gauguin, il faut cependant concéder le fait qu'avec ce phénomène, la sphère artistique occidentale se recentre sur elle-même. Certains artistes vont délaisser peu à peu les postulats de leurs ainés où l'œil était maître (recherches optiques, visuelles) en faveur d'études prônant une quête du sens. En cela, les artistes tendent à produire des œuvres qui répondent à de nouvelles logiques, dont cela va recentrer alors l'attention sur la scène occidentale. C'est en ce sens que doit être perçue ici l'émergence du futurisme, du cubisme et des œuvres métaphysiques de Giorgio de Chirico. À l'orée du XXème siècle, le monde de l'art connait de profondes

[186] FREUD (2012).

altérations, qu'il s'agisse des recherches des artistes et des chercheurs ou des conséquences des affres de la première guerre mondiale, l'ailleurs suscite moins l'attention. Paul Gauguin se révèle ainsi être un obturateur du regard français porté au Triangle Polynésien et aborder cette zone dans sa réalité objective nécessite de confronter les regards.

Chapitre IV – La scène scientifique ou les regards portés au Triangle Polynésien

L'Océanie est faite de nuances, de particularismes soumis à des regards multiples, chacun apportant ses propres conceptions et parfois même croisant les préjugés. Or, depuis le début du XXème siècle, chercheurs et scientifiques, n'ont eu de cesse de s'intéresser au Triangle Polynésien ainsi qu'à l'Océanie lointaine en vue d'appréhender ces zones dans leur globalité. À travers l'ensemble des éléments jusque-là abordés, le milieu d'insertion de l'art contemporain n'a été que grossièrement détouré. Toutefois, afin de pouvoir convenablement l'étudier, il est nécessaire de s'arrêter et d'analyser les différentes sources d'informations relatives au monde de l'art au sein des présentes zones d'études. Il reste ainsi à croiser les divers regards scientifiques portés au Triangle Polynésien en vue de pouvoir classer ceux qui peuvent nourrir le monde de l'art. Qu'il s'agisse de « littérature grise » ou bien d'ouvrages publiés, quelles sont les différentes réflexions influentes et influencées par l'art de la Nouvelle-Zélande et la Polynésie française ? Derrière ce terme abscons qu'est la « littérature grise », se concentrent de nombreux chercheurs, écrivains, philosophes, spécialistes, à l'origine de textes et réflexions portant ou émanant de la zone d'étude, qu'il soit question de thèses, rapports, actes de colloques, ces productions sont au cœur même de la question du regard porté. En effet, comment démontrer l'intérêt suscité par un domaine, si ce n'est en mettant en relief ceux qui en parlent – et la façon dont ils en parlent.

Cependant, un tel questionnement– à savoir traiter de zones extra-occidentales à travers des périodes chronologiques postérieures à celles des premiers contacts coloniaux – combiné à la présente zone d'étude amène avec lui de façon indivisible, l'idée de *postcolonialism*[187]. Par l'intermédiaire de cet anglicisme, émerge le point nodal de toute étude ciblant les îles du Pacifique, à savoir la dichotomie entre celles anglo-saxonnes et celles francophones. Certes dans certains champs disciplinaires, les frontières sont ténues car les chercheurs s'en abrogent en vue de nourrir une recherche internationale. Or, pour le présent sujet qu'en est-il ? Existe-t-il une Histoire de l'art

[187] Le terme anglais est volontairement employé, à défaut de son pendant français car celui-ci comporte une ambigüité qui sera discutée par la suite. Voir Première partie Chap.II. L'influence du *postcolonialism* – Quant l'Anthropologie palie les errances de l'Histoire de l'Art, p.101

globale pour le Triangle Polynésien ? De plus, cette dernière peut-elle prétendre à être exclusive, voire autarcique, dans un secteur où l'anthropologie est la source principale des connaissances occidentales projetées sur ce lieu ? Répondre à ces questions se fera en deux temps. Le premier ciblera spécifiquement le domaine qu'est l'Histoire de l'art par rapport au Triangle Polynésien alors que le second s'attardera à mettre en évidence la nécessité de la transdisciplinarité des études, en faveur de l'anthropologie. L'étude vise ainsi à mettre en exergue les textes probants quant à l'Histoire de l'Art contemporain du Triangle Polynésien.

A. L'Histoire de l'Art ou le regard porté au Triangle Polynésien

• *La scène française ou le bagne insulaire*

Gauguin écarté, la question qu'il est ici possible de formuler est celle visant à savoir qui parle d'art et comment ? En s'attardant sur la scène française, cette question soulève le problème du manque d'études liées au sujet. En effet, lorsqu'il s'agit d'art issu du Triangle Polynésien, les sources décroissent grandement. Bien évidemment, de nombreux ouvrages font, ça et là, référence à des productions insulaires précoloniales en vue de venir nourrir un propos ou d'illustrer l'influence sur des artistes ou d'autres milieux artistiques. Ces ouvrages seront alors naturellement écartés, car ne présentant que peu de relations avec le présent sujet. Dès lors qu'existe-t-il comme sources et ouvrages français ? Force est de constater que bien peu d'éléments peuvent être pris en compte. Si les sources et ouvrages qui traitent de ce sujet sont peu abondants, cela peut s'expliquer par la localisation de la zone d'étude, à savoir en périphérie du monde occidental.

En France métropolitaine et extra-européenne, et aux vues des recherches effectuées, il n'existe aucun historien de l'art de formation qui a écrit sur ce sujet[188]. Ce constat peut en partie s'expliquer par un élément simple. À l'heure actuelle, la Polynésie française ne propose pas de formation en Histoire de l'Art au sein de son université[189]. Cela limite de ce fait toute possibilité de voir émerger une production

[188] La nuance ici apportée est importante car il sera vu ultérieurement qu'il existe des chercheurs issus de domaines divers produisant des écrits présentés comme relevant du champ de l'Histoire de l'Art.
[189] À noter que l'Université de Nouvelle-Calédonie propose un DU en Histoire des Arts en Océanie dont un des axes étant celui de l'étude de la création contemporaine en Océanie. Source : http://www.univ-nc.nc/formation/catalogue-des-formations/diplome-d-universite-histoire-des-arts-en-oceanie

scientifique insulaire relative à l'Histoire de l'art locale. Or, il est possible de trouver quelques textes français au sein des réserves des bibliothèques[190]. De qui sont-ils le fait ? À défaut d'historiens de l'art, ce sont des historiens, géographes, philosophes, politiques et enfin des acteurs du monde de l'art eux-mêmes, à savoir quelques rares artistes ainsi que certains organisateurs d'expositions (conservateurs de musées, commissaires d'expositions, galeristes)[191].

Cependant, le premier nom ici cité, ne répond à aucune des catégories préalablement énumérées car il s'agit du Père mariste Patrick O'Reilly :

> Toute personne qui s'intéresse au Pacifique Sud tombe obligatoirement sur les travaux du Père O'Reilly.[192]

Né le 19 mai 1900, il mène de façon conjointe à une formation religieuse – l'amenant à parcourir le Pacifique Sud comme missionnaire – une quête pour la compréhension et l'étude des sociétés de ces lieux peu étudiés, quête qu'il poursuivra sa vie durant [193]. C'est en ce sens, qu'il suit une formation à la Sorbonne dans sa jeunesse, de même qu'il assiste aussi bien à des cours de l'École de Louvre qu'aux conférences de Marcel Mauss (dispensées jusqu'en 1939 au sein de l'EHESS) mais aussi à celles de Maurice Leenhardt avec qui il nouera par la suite une amitié. C'est entre autre avec ce dernier qu'en 1945, ils fondent la Société des Océanistes. Secrétaire générale et trésorier, le père O'Reilly est parvenu ainsi à allier sa profession de foi avec une vision scientifique d'historien-ethnologue. Néanmoins, c'est par le biais de cette double vocation, que l'art contemporain insulaire du Pacifique, et en l'occurrence celui du Triangle Polynésien va faire ses premiers pas au sein d'écrits scientifiques français. Les premières mentions d'art contemporain sont faites en 1962, au sein d'une des :

> […] fameuses biobibliographies, uniques en leur genre et sans équivalent dans le monde savant.[194]

Alors que nombreux sont ceux à s'intéresser à Gauguin et à l'art traditionnel, le Père O'Reilly, s'intéresse à l'art dans sa globalité. C'est ainsi qu'au sein de *TAHITIENS* –

[190] Il s'agit principalement, de la B.N.F. et de la médiathèque du musée du quai Branly - Jacques Chirac.
[191] À noter que les organes de presses sont pour le moment écartés car l'art ne constitue pas l'axe central des publications.
[192] FAESSEL (2000), p.284.
[193] Afin d'obtenir une vision plus globale sur la vie et l'œuvre du Père O'Reilly voir, FAESSEL (2002).
[194] *Ibidem.*, p.284.

Répertoire bio-bibliographique de la Polynésie Française, paru en 1962, O'Reilly consacre des entrées à des personnes dont la « profession »[195] répond à la catégorie suivante :

> ARTISTES (Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Cinéastes).[196]

Ce travail est complété en 1966 par un *Supplément* auquel s'intègrent de nouveaux noms d'artistes[197]. En tout, ce sont cent-onze notices d'artistes qu'O'Reilly intègre à son répertoire : quatre-vingts pour le répertoire de 1962 et trente-et-une pour le supplément. Prenant la forme de brèves biographies, chaque notice offre de précieuses informations à propos d'artistes, jusqu'alors, très peu documentés. Le père adopte une méthodologie maîtrisée. Après avoir réalisé une rapide biographie de l'artiste où certaines expositions sont mentionnées, il effectue – lorsque cela est possible – des renvois vers des catalogues ou autres traces écrites permettant d'approfondir les recherches. Toutefois, il faut préciser qu'à travers ces notices se confondent artistes de voyages (lors des premières expéditions), de passages (vacances ou périodes brèves) et ceux établis pour de longs séjours ou encore les natifs. Enfin, il faut relever que soucieux d'être le plus complet possible – et au fait de l'évolution culturelle locale – le Père O'Reilly accorde une importance bien plus grande aux artistes au sein du *Supplément*. Avec trente-et-une notices pour un total de plus de deux-cents au sein du *Supplément*, alors que le *Tahitiens* de 1962, en comptabilise quatre-vingts pour plus de mille-cent notices. O'Reilly justifie cela avec une phrase qui montre la difficulté relative à la considération des artistes au sein de la Polynésie française :

> Tahiti a connu ces derniers temps une floraison artistique assez extraordinaire. […] Il a paru intéressant de rassembler à ce propos quelques notices d'artistes dont plusieurs sans doute ne connaîtront qu'une gloire tahitienne éphémère. Nos petits neveux seront heureux de savoir qui ils étaient, quand ils liront leurs noms inscrits au bas de dessins, de gravures et de toiles suspendus chez eux.[198]

À la suite de ce premier répertoire paru en 1962 puis complété en 1966, une nouvelle édition en est publiée en 1975. Visant à combiner les deux précédentes tout en

[195] Le terme est ici employé entre guillemets car il sera vu plus en aval que la notion d'artistes-professionnels est toute relative. O'Reilly consacre certaine entrées à des personnes exerçants plusieurs « professions » à l'image de Morel Henri « docteur en médecine et peintre » (O'REILLY, 1966, p.51).
[196] O'REILLY(1962), p.501.
[197] O'REILY (1966), *op. cit.*
[198] *Ibidem.*, p.VII.

gommant certaines erreurs, cette version de 1975 ne bouleverse que très peu le regard artistique porté à la Polynésie française[199]. Il faut cependant relever un élément important, la suppression de l'appareil bibliographique présent dans les précédentes publications. En effet, en 1967, O'Reilly publie conjointement avec Édouard Reitman un ouvrage recoupant l'intégralité de la bibliographie relative à la Polynésie française[200]. Ce dernier est ainsi indissociable de l'édition de 1975 car il permet d'obtenir une bibliographie essentielle pour toute lecture raisonnée des fiches d'artistes. Néanmoins, ce travail colossal entamé en faveur de la Société des Océanistes ne sera par la suite jamais actualisé et remanié. Faisant de ces textes, malgré les quarante années qui séparent le plus récents de nos jours (paru en 1975), des sources indispensables pour entamer des recherches sur l'art de Polynésie française. Il faut également prendre en considération le fait que les critères de catégorisation des noms cités ne sont pas détaillés. Nombre de noms mentionnés relatent en réalité un artiste amateur de passage dont la technique est plaisante envers la population locale. À titre d'exemple, il est possible de mentionner Tobin George décrit de la façon suivante par O'Reilly :

> Officier de la marine et dessinateur. Officier de la marine anglaise, Tobin navigue avec Bligh lors de son second voyage sur la *Providence* (1791-1793). On possède des dessins de lui exécutés à Tahiti en 1792. Tobin est loin d'être un artiste professionnel, mais ses dessins et ses aquarelles sont de bons documents et nous montrent ce qui paraissait intéressant, à un officier de cette époque, dans les pays nouveaux qu'il visitait : les paysages, la végétation et les curiosités d'histoire naturelle.[201]

Ainsi artistes reconnus et amateurs se côtoient au sein de la catégorie *Artistes*. Certaines notices permettent de documenter le passage de quelques artistes jouissant d'une forte renommée comme le peintre américain Edgar William Leeteg connu comme étant l'un des précurseurs de la peinture sur velours noir[202]. Installé en Polynésie française, il parvient à mettre en place un partenariat avec une galerie située à Honolulu sur le Territoire d'Hawaii (ne devient un État des U.S.A. qu'en 1959) [Cat.31].

[199] O'REILLY (1975). Précisions qu'il s'agit de cette édition qui est utilisé tout au long du présent travail.
[200] O'REILLY & REITMAN (1967).
[201] O'REILLY (1975), *op. cit* , p.566.
[202] Cet artiste sera traité plus en détails par la suite.

En parallèle à ce travail, le père O'Reilly a publié de nombreux articles relatifs à Paul Gauguin et ses prédécesseurs[203]. Qu'il s'agisse des premiers peintres de passage dans les îles de Polynésie française ou d'études relatives aux textes et la vie de Gauguin, le père vise à étudier le monde insulaire en vue de le décrypter et le comprendre. C'est ainsi qu'en 1978, il publie le premier recueil biographique d'artistes peintres de Polynésie française. Sobrement intitulé *Peintres de Tahiti*[204] et malgré la brièveté de la publication – seulement trente pages – O'Reilly y réalise des notices d'artistes car ceux-ci endossent, selon lui, un rôle crucial dans le savoir des sociétés insulaires, à savoir pallier l'absence de représentations picturales au sein des îles de Polynésie française :

> Les décorations d'une poterie crétoise ou précolombienne nous permettent d'entrer dans la vie quotidienne de ces civilisations disparues. Les peintures des grottes de Lascaux nous ouvrent des aperçus sur les gens qui les habitèrent […].
> Rien de tel à Tahiti. […]
> Ils [les premiers dessinateurs] auront comme mission de recueillir, à chaque escale, toute la documentation graphique possible « de manière à suppléer aux inévitables imperfections des rapports écrits ».[205]

Le projet s'étend des dessinateurs embarqués lors des premières expéditions de James Cook, en passant par l'établissement de Paul Gauguin pour en arriver à des artistes contemporains de l'auteur (tel Jacques Boullaire ou encore Adriaan Herman Gouwe). O'Reilly dresse alors une liste de dessinateurs, peintres et graveurs, tout en mettant en relief l'évolution des considérations relatives à leurs conditions. Sur les premiers dessins réalisés il porte un regard clairvoyant quand à la valeur des scènes transcrites :

> Ce sont ces dessins [préparatoires aux gravures], et les études qui les ont précédés qu'il faudrait aller rechercher dans les archives et les collections privées, publier et étudier, si l'on voulait avoir une idée exacte de ce que fut réellement la première vision du monde océanien par un artiste européen. Car – et la remarque a son importance – les illustrations des « Voyages » que nous voyons reproduites partout, ont déjà subi l'interprétation des graveurs londoniens de la fin du XVIIIe siècle.

---

[203] Afin d'obtenir une vision globale des différentes traces écrites du Père O'Reilly, voir la « Bibliographie des publications du Père O'Reilly » faite par Hugh Laracy au sein de FAESSEL (2002) *op.cit.*, pp.159-180.
[204] O'REILLY (1978).
[205] *Ibidem,* p.2.

> […] Tahiti restera toujours pour eux une sorte de Grèce, qu'ils teintent de leur mieux d'un exotisme tropical. Peut-être voient-ils les choses comme elles sont, mais des vieilles habitudes graphiques les trahissent. […]
>
> Tant pis ; ne leur en tenons pas trop rigueur ; sachons leur pardonner ces imperfections accidentelles. Ils nous ont apporté une documentation sans prix.[206]

De ce fait, les premiers peintres sont avant tout des faiseurs d'histoires avant d'être des artistes. Or, et c'est ici que le travail d'O'Reilly gagne en pertinence, car il inverse le raisonnement et s'intéresse aux dessinateurs pour leur valeur en tant qu'artistes avant leurs apports à l'Histoire. Cette démarche est à souligner car il s'agit là, des premiers textes s'intéressant aux dessinateurs des « Voyages » en Polynésie française – ces artistes embarqués lors des premières expéditions au sein du Pacifique –, comme n'étant, au final, qu'une étape au sein de la carrière des artistes :

> Mais chacun songe surtout à la « Royal Academy » et à se faire remarquer des connaisseurs lors des expositions annuelles de cette société qui régnait alors sur les arts en Grande Bretagne. Ainsi voyons-nous naître des tableaux de chevalet qui nous apportent de classiques paysages tahitiens.[207]

À travers une formule élégamment tournée, le père mariste traduit également son goût pour la peinture et les arts. Par cette attention portée aux artistes de voyages, O'Reilly met en relief une filiation tacite entre les artistes des premières explorations et ceux contemporains. Car au final, ce sont ces gravures et dessins largement diffusés qui vont donner corps à l'Océanie lointaine et la Polynésie française, formatant dès lors les regards portés par les artistes à venir sur ces zones. En démontrant l'intérêt des productions artistiques pour des zones méconnues, O'Reilly initie par là-même, l'étude des peintres de voyages en Polynésie française. Il faut néanmoins préciser que le travail du père O'Reilly laisse parfois transparaître la vision d'un amateur d'art souhaitant rendre honneur aux artistes qu'il apprécie. C'est ainsi que certaines données importantes, comme les dates de vie et de mort, sont absentes au profit d'un texte laissant transparaître le gout personnel de l'auteur envers l'art, comme cela est perceptible dans la notice consacrée à l'artiste Jacques Boullaire, ami du père O'Reilly :

> Après tant de coloristes, enfin, un graveur ! ...

[206] *Ibid.*, p. 3-6.
[207] *Ibid.*, p.6.

> […]
> Une des supériorités de la gravure sur la peinture, c'est qu'il est possible, sans faire de folie, d'accrocher chez soi un vrai Boullaire, pour moins qu'une pauvre reproduction de Gauguin. Vive la gravure ![208]

De la brève présentation de deux publications du Père Patrick O'Reilly se dégage le désir d'un homme de conférer à l'Art une place d'honneur au sein de la constitution de l'histoire locale de Polynésie française. Cependant avant d'achever l'étude des productions écrites du père mariste, il faut mentionner l'apport majeur de l'homme passionné d'art envers la scène artistique, à savoir son rôle dans la création du premier musée de Polynésie française, le musée Gauguin de l'île de Tahiti. « Pour inventorier et décrire l'Océanie, quoi de plus utile que les Musées, qui offriront au public les témoignages sur leur pays et préserveront les collections océaniennes ? »[209]. S'il sera abordé par la suite, en détails, au sein du présent travail, la création et l'état des structures muséales de Polynésie française, il faut toutefois mentionner cette volonté du père O'Reilly de pourvoir l'île de Tahiti d'un musée consacré à l'artiste Français Paul Gauguin. Inauguré le mardi 15 juin 1965, le musée Gauguin devient un lieu de culture et de stimulation artistique majeur pour la Polynésie française[210]. Gauguin, l'artiste occidental, se mue en Gauguin représentant de la pratique artistique au sein de l'Océanie. Disparu en 1988, le père mariste O'Reilly amorce le début des études consacrées à l'art contemporain en Polynésie française. À travers un regard d'amateur et d'ethnologue, l'ami de nombreux artistes locaux, rédige des notices de ceux qu'il côtoie ou dont les productions ont survécu au temps et qu'il juge ayant contribué à l'histoire.

De façon plus récente, d'autres ouvrages en rapport à l'art au sein des îles de Polynésie française sont parus. Néanmoins, il faut dès lors mettre en lumière un élément important, à savoir celui du positionnement adopté par l'auteur. En effet, qu'il s'agisse d'un texte produit par un chercheur de France métropolitaine, s'intéressant à l'art en Polynésie française, ou d'un résident, il transparaît une attention différente portée à une

[208] *Ibid.*, p.23; p.27.
[209] FAESSEL (2002), *op. cit.*, pp.73-74.
[210] Arrêté n°1067 AA/DOM, *Journal officiel de la Polynésie française*, le 16 mai 1962, p.264.

même zone[211]. À cette dualité de positionnement qui existe dans le monde francophone, vient s'adjoindre un regard tiers, et ici volontairement séparé, celui des acteurs du monde de l'art – à savoir les galeristes, conservateurs, collectionneurs et les artistes eux-mêmes. Ainsi en France métropolitaine, l'art contemporain peut se laisser aborder au sein d'ouvrages, en guise de « conclusion illustrée » permettant de mettre en lumière l'« héritage Gauguin ». L'attrait artistique peut s'expliquer par deux tendances. La première visant à étudier Paul Gauguin, français expatrié, alors que la seconde étudie les peintres et dessinateurs des premières expéditions menées à travers l'Océan Pacifique. À ce titre, il faut évoquer l'ouvrage de Jean-François Staszak déjà cité, à de nombreuses reprises[212]. Correspondant à la première tendance, le livre s'intéresse à Gauguin ainsi qu'à la façon dont les lieux fréquentés par ce dernier ont influencé sa vie et sa production. Au sein de la fin de l'ouvrage, l'art contemporain apparaît à travers deux pages qui montrent la façon dont l'artiste-peintre et parvenu à devenir une source d'inspiration pour les nouvelles générations et comme le cite l'auteur :

> On a vu combien l'héritage de Gauguin mêle l'histoire de l'art (à laquelle il appartient directement) à l'histoire politique et à celle du tourisme ; aussi est-il logique, pour clore ce chapitre, de revenir à l'art et d'en croiser les enjeux avec ceux du rapport à l'autre et l'ailleurs d'une part, avec Les artistes qui travaillent aujourd'hui à Tahiti peuvent difficilement échapper à Gauguin, figure tutélaire en même temps que contre-modèle.[213]

Les deux artistes présentés, en l'occurrence Andreas Dettloff et Jean-Paul Forest, sont abordés selon la capacité de leurs œuvres, ou de leurs démarches, à établir des liens avec Gauguin[214]. Le premier, Andreas Dettloff parvient à détourner la démarche de Gauguin, « de façon subversive par l'exhibition des contradictions du primitivisme et de l'exotisme »[215]. Le second, Jean-Paul Forest, « comme le peintre, il se sent à Tahiti rattrapé par l'Occident. Son travail sur l'espace terrestre, qui tient du *land art*, entre en résonance avec le projet de Gauguin »[216]. Le fait de décrire les pratiques des deux artistes contemporains permet ainsi de conclure l'ouvrage en démontrant que les problématiques générées par l'art de Gauguin s'avèrent contemporaines et vivantes.

---

[211] Le terme « résident » est employé ici dans sa qualité à désigner une personne habitant en Polynésie française, qu'il s'agisse d'un insulaire, un métropolitain ou encore un étranger établi sur l'une des îles polynésiennes.
[212] STASZAK (2003). *Op. cit.*
[213] *Ibidem*, pp. 229-230.
[214] Ces deux artistes seront étudiés en détails de façon ultérieure, voir Partie III, Chap. VIII. b.
[215] STASZAK (2003), p. 230. *Op. cit.*
[216] *Ibid*. p.231.

Néanmoins, le contemporain n'est ici qu'esquissé en faveur de l'aura de Gauguin. La seconde sous tendance, celle visant à mettre en lumière les artistes des premiers contacts avec l'Occident, évince cependant toute manifestation d'art contemporain. Limités en nombre, les ouvrages permettent de comprendre le contexte d'éclosion du monde de l'art contemporain au sein de la Polynésie française. Champ d'étude hérité des publications du père Patrick O'Reilly, il faut citer l'ouvrage de Viviane Fayaud qui s'attarde sur les peintres ayant séjournés, ou de passages, en Polynésie française peu avant ou après Paul Gauguin[217]. Si le texte, adapté d'une thèse de doctorat en Histoire, est sujet à quelques lacunes relevées lors d'un compte-rendu fait par Gille Bounoure, il faut cependant mettre en avant une démarche préconisant l'étude de la Polynésie française[218]. Le travail réalisé permet de structurer l'histoire de l'art de Polynésie française en entamant une étude du fait artistique allant des premiers contacts jusqu'à Gauguin. Même si certains dessinateurs et peintres sont manquants, l'ouvrage permet de tisser des liens entre passé et présent et de percevoir au sein de certaines œuvres contemporaines des rapports avec un passé méconnu du grand public. Avec la brève présentation des deux principaux types d'ouvrages traitant de l'art pictural en Polynésie française – sous couvert d'un positionnement métropolitain – s'esquissent des études visant à mettre en relief l'apport d'Occidentaux au sein du monde insulaire. Or, comme cela se laisse supposer, en adoptant un rapport autre avec la zone d'étude, émergent de nouvelles considérations et de ce fait, une nouvelle littérature.

Le deuxième type de positionnement en termes de recherches menées, est ici celui d'un résident produisant un texte en rapport à l'art contemporain de Polynésie française. Peu diffusés, et très peu nombreux, les principaux textes s'avèrent rédigés par une même personne, à savoir Riccardo Pineri. Professeur émérite de philosophie de l'Université Paul-Valéry de Montpellier, il s'est installé en Polynésie française depuis de nombreuses années. Son premier écrit, publié en 1992, entame une réflexion philosophique sur l'art, démarche perceptible dans le reste de ses travaux[219]. Les dernières lignes de l'introduction de la nouvelle édition parue en 2006, résument la démarche de Pineri :

[217] FAYAUD (2011).
[218] BOUNOURE (2012), p.160-163.
[219] Date de publication de la première édition de *L'île matière de Polynésie* aux éditions Balland, voir PINERI (2006).

> J'ai choisi comme compagnons de route des peintres et des écrivains disparus, persuadé que la mort vient accomplir les possibilités de l'homme, tout en rassemblant le sens d'une existence. Ce qui est vrai pour chaque individu l'est d'autant plus pour l'artiste, dans la mesure où l'œuvre demeure toujours en avant de celui qui l'a produite. Comme pour la littérature, l'histoire de la peinture est celle des œuvres avant d'être celle des individus, et j'ai opté pour les œuvres qui, dans leur rencontre avec le monde polynésien, s'ouvrent à la différence en se confrontant à celle-ci, en butant souvent contre elle. […] Comme chez Proust, où l'alchimie culinaire de la tante Léonie produit la "matière de Combray", transformant les différents ingrédients "naturels" en une nourriture riche et assimilable, la "matière de Polynésie" métamorphose les composantes étrangères, sans qu'il y ait dissolution ou perte de l'un ou l'autre élément mais plutôt confrontation et double rapport.[220]

À l'image du père mariste Patrick O'Reilly, Riccardo Pineri réalise des textes où la Polynésie française est au cœur de la réflexion. Suivant un déroulement chronologique, l'ouvrage montre la façon dont la Polynésie française, localité géographique unique, parvient à se démultiplier sous la plume des auteurs et des artistes-peintres. Allant de Melville à Gauguin pour en arriver à d'autres plus contemporains, les artistes et leurs œuvres permettent à l'auteur d'entamer une réflexion sur la capacité des îles de Polynésie française à insuffler l'art aux artistes. Délaissant l'approche ethnographique d'O'Reilly, Pineri adopte une posture de philosophe permettant de dépasser la simple description d'œuvres et des artistes en venant s'appuyer sur ces derniers pour nourrir une réflexion relative à la pratique artistique en Polynésie française. Dans ce premier texte, comme il le précise, seuls des artistes décédés sont à l'honneur, ce qui permet de jouir d'un recul historique vis-à-vis de leurs créations. C'est ainsi que lorsqu'il parle de l'artiste Néerlandais, Adriaan Herman Gouwe, il parvient à recontextualiser ses tableaux faits en Polynésie française à l'aune de sa carrière. Consacrant toute une section à cet artiste peintre majeur pour la Polynésie française, le texte laisse percevoir une évolution de la pratique picturale de l'homme. Cependant, il n'est ici aucunement question d'affirmer que l'évolution des gammes chromatiques ou des thèmes usités résultent de la confrontation de l'individu avec « la matière de Polynésie » davantage qu'une remise en question de sa pratique propre. Le livre se voulant à la croisée d'une recherche philosophique et poétique instaure une réflexion relative à l'art et l'esthétique jusqu'alors absente de Polynésie française. C'est selon cette logique esthétisante, que

[220] PINERI (2006), p.11.

Riccardo Pineri va au fil des années, s'attacher à réaliser des textes visant à promouvoir des artistes de Polynésie française auprès du public local. Qu'il s'agisse d'Adriaan Herman Gouwe[221], artiste connu de la population locale, de Jean-Charles Bouloc[222], dont le nom évoque de frêles portraits ou encore d'Andreas Dettloff[223] dont les productions génèrent des débats, Riccardo Pineri est actuellement l'auteur des textes qui traitent d'art. C'est selon cette logique de diffusion du savoir artistique au sein même de la Polynésie française qu'en 2003, Riccardo Pineri dirige un colloque international afin de commémorer le centenaire de la mort de Paul Gauguin. L'évènement se déroule au sein du « *fenua* » et plus précisément entre les murs de l'université de Polynésie française[224]. Cette action qui peut paraître anodine démontre cependant la volonté de l'homme, quant à attirer le regard et les considérations des spécialistes, et de la population locale, à l'égard de la scène artistique insulaire Pacifique. En effet, organiser un tel évènement au sein de lieux renommés, tel le musée d'Orsay, aurait assuré une diffusion plus importante sur la scène internationale tout en coupant toute émulation polynésienne quant aux questions artistiques[225]. Une grande partie de ses textes, des biographies d'artistes, mêle histoire et philosophie de l'art en vue de décrire les habitudes et modes de réflexions d'un artiste. Ecrits en tâchant de ne laisser transparaître aucune idéologie personnelle, les textes de Pineri sont à l'heure actuelle les principales sources d'informations sur nombres d'artistes contemporains de Polynésie française.

En 2005, et sous la volonté du ministre de la jeunesse, de la culture et du patrimoine, Tauhiti Nena, et de sa conseillère, Chantal Selva, paraît *L'art en mouvement, émergence d'un art contemporain à Tahiti*[226]. Il s'agit là d'une tentative d'édification d'une histoire de l'art contemporain répondant à une logique politicienne. Avec pour ambition de « faire un état des lieux, de mieux comprendre la situation des

[221] PINERI (1998).
[222] PINERI (2009).
[223] PINERI (2002) ; (2014).
[224] Le mot *fenua* désigne en langue tahitienne, un pays, une île, ou terre de rattachement d'une personne. Terme très largement utilisé, tant par la population locale que les politiques et les diverses institutions afin de préciser lorsqu'un évènement se déroule au sein du territoire de Polynésie française. Il est intéressant de noter que ce terme plus répandue à travers la population locale que son appellation officielle. Par son usage, le terme *fenua* permet d'affirmer une appartenance culturelle insulaire.
[225] Il sera discuté ultérieurement de l'attention de la population locale à l'égard de l'art et de ses manifestations au sein du *fenua*.
[226] NENA (2005).

artistes, sa réalité concrète, par une approche de terrain »[227], le texte vise à imprégner l'art d'une idéologie qu'il est possible de décrire comme nationaliste. Les premières phrases du texte marquent par ailleurs une mise à distance entre les pratiques artistiques « polynésiennes » et « l'art contemporain », conception purement occidentale :

> L'art est une composante traditionnelle de la culture polynésienne. Le dessin, la sculpture sur bois, sur pierre, la gravure sur l'os et la nacre, le chant, la danse, sont des dons naturels avec lesquels les populations des archipels polynésiens naissent. Un artisanat de qualité a pu se développer, se transmettre de père en fils et survivre malgré l'interdiction des missionnaires.[228]

En précisant cela dès le début de l'ouvrage, se met en avant cette idée de séparation de l'histoire de l'art Polynésien. Ainsi, il y aurait d'une part l'art traditionnel, « don naturel » acquis par les « populations des archipels polynésiens » et l'art contemporain, pratique en expansion au sein du territoire local mais sans réel lien avec les pratiques passées. Le texte se constitue de l'adjonction des biographies des dix-sept artistes présentés, accompagnées de textes qui traitent de l'ouverture d'esprit, s'appuyant sur l'exposition des *Magiciens de la Terre*, et des considérations philosophiques sur l'ouverture à la différence. Si le livre vise à jeter les bases d'une histoire de l'art contemporain local, il souffre néanmoins de trop nombreuses lacunes rendant de ce fait le texte quasi-inopérant. L'erreur la plus regrettable réside dans une démarche visant à élaborer des catégories artistiques reposant sur des critères manquant de justifications et parfois erronés. Ainsi les dix-sept artistes se trouvent répartis entre trois catégories, venant parfois instaurer des liens entre des pratiques et des visions artistiques éloignées, et à l'inverse estomper des liens entre des artistes menant des démarches similaires. La volonté du ministère de mettre en place des catégories artistiques s'avère avoir peu de légitimité en dehors de cet ouvrage. Les catégories instaurées étant les suivantes : « le *survival art* : les artistes de l'ombre » ; « le *nati art* : les artistes du lien » ; « les mythologies individuelles ». Chaque catégorie définit la valeur des artistes en fonction de leur rattachement à la culture *mā'ohi* ancestrale. Le « survival art » présente des artistes, d'origine exclusivement polynésienne et qui « pratiquent un art typique de survivance et renouvellent la tradition par leur regard contemporain »[229]. Cette section

[227] *Ibidem* p.3.
[228] NENA (2005), p.3.
[229] *Ibid.* p.3.

regroupe huit artistes. Le « *nati* art » rassemble ceux qui lient les cultures (le mot *nati* signifiant « lier » en tahitien). Une culture tierce étant confrontée à celle polynésienne. Cette section est composée de six biographies. Et enfin, le groupe des « mythologies individuelles » qui compte deux artistes dont les démarches ne s'inscriraient dans aucun des deux groupes précédents. Ainsi en catégorisant les artistes en fonction d'une culture, l'ouvrage traduit la volonté des politiques, à savoir de mettre en avant le rapport à la culture au détriment de la concrète valeur artistique prônée par les artistes eux-mêmes.

Par ailleurs, au-delà de la mise en place de niches artistiques sans réelles valeurs, les artistes sont coupés de tout enracinement au sein d'une Histoire de l'Art, tant locale qu'internationale. Présenter les artistes à travers la rédaction de brèves biographies à défaut de mener une étude visant à resituer leur pratique au sein d'une histoire plus globalisante de la pratique artistique en Polynésie française vient de ce fait empêcher le repositionnement des artistes. Or, cela peut s'expliquer du fait que l'ouvrage se focalise sur des artistes vivants. Alors même qu'il n'existe aucune mise en histoire des artistes antérieurs ce qui aurait grandement facilité la compréhension de la scène locale contemporaine. L'art contemporain est ainsi présenté comme une création *ex-nihilo*. Les textes adjoints à la suite des biographies viennent d'ailleurs renfoncer ce sentiment. Le premier *Émergence d'un art contemporain ? évidence d'un art vivant*[230], tente d'éclaircir la notion d'art contemporain avant de livrer une phrase antinomique sur sa présence en Polynésie française qui reflète toute l'ambigüité du livre :

> On ne peut pas parler, aujourd'hui, d'art contemporain en Polynésie au sens occidental du terme de réflexion conceptuelle sur l'art lui-même, mais on ne peut s'interdire d'en parler pour autant, en réserver l'usage exclusif à l'art occidental.[231]

L'art contemporain est alors abordé ; des noms comme Matisse, Pollock, Warhol ou ceux d'autres artistes internationaux sont cités, mais aucuns ayant pratiqué activement sur le sol Polynésien[232]. En faisant de l'art contemporain une scène émergeante, dont les prémices seraient visiblement situés vers les années 2000, l'ouvrage rend impossible toute lecture approfondie des œuvres réalisées. À l'heure actuelle, il est impossible de connaître les raisons de ce postulat qui s'avère cependant inexact et dommageable quant

[230] *Ibid.* pp.171-189.
[231] *Ibid.* p.173.
[232] Malgré l'importance de ces artistes, leur impact est moindre que celui généré par l'exotisme lié à Paul Gauguin.

à la survivance de la scène artistique locale. Cette erreur occulte ainsi tout un pan de l'histoire de l'art, propre à la sphère artistique contemporaine de Polynésie française et de France métropolitaine[233]. Pour achever la présentation de cet ouvrage, il faut préciser que malgré sa volonté de dresser le constat du monde de l'art contemporain des îles de Polynésie – et hormis la présentation de dix-sept artistes – il ne donne aucun renseignement concret. Qu'il s'agisse d'éléments relatifs aux lieux d'expositions, aux structures, aucune information n'est présente. Seul un texte, fortement politisé, accès sur une « future structuration » du monde de l'art, tend à détourer le monde artistique local. Le texte est rédigé par le Ministre alors en poste, et met en avant la proximité de l'homme politique vis-à-vis des artistes. De façon générale, il faut néanmoins marquer le souci de l'ouvrage de rendre visible certains artistes contemporains auprès du public polynésien. Ainsi, ce livre, malgré les défauts ici présentés, possède la volonté de conférer une visibilité sur la scène locale à certains artistes[234]. Il faut enfin noter la participation de Riccardo Pineri par l'incorporation d'un texte intitulé « L'art contemporain va bientôt fêter ses 100 ans »[235]. Ce texte vise à présenter aux lecteurs une vision condensée de l'art contemporain. Ainsi, il débute par les précurseurs que furent Duchamp et d'autres en passant par l'ouverture à l'esthétique océanienne au travers du *tiki style*, le tout pour en arriver aux artistes de Polynésie française. Là, Pineri consacre quelques lignes à certains artistes afin de présenter leurs démarches comme inscrites dans l'Histoire. Bref et précis, par la suite l'auteur en parlera comme s'agissant d'un texte rédigé sur le « mode ironique » afin d'aborder le manque de questionnement sur le fait contemporain en Polynésie française au sein de l'ouvrage[236].

En parallèle à ces écrits, gravite toute une production écrite, non scientifique, propre à la sphère mercantile du monde de l'art. C'est ainsi que quelques revues, catalogues d'exposition ou de brefs textes visant à promouvoir un artiste ou évènement artistique sont parus à de rares occasions, tant en Polynésie française qu'en France métropolitaine. À cela doivent être adjoints les sites internet d'artistes, galeries et des diverses structures d'expositions dont les informations sont sujettes à caution, car parfois tronquées ou amplifiées. Néanmoins, il faut relever que les renseignements non scientifiques abordent généralement le monde contemporain selon un regard

[233] Cela sera étudié en détail au sein de la seconde partie du présent travail.
[234] Cependant, il faut intégrer une nuance quant aux « artistes » présentés. En effet, il sera abordé par la suite la question de la démarcation entre artisan, artiste et artiste amateur.
[235] NENA (2005), pp.199-205. *Op.cit.*
[236] Source: Correspondance avec l'auteur, 27 janvier 2012.

synchronique. Mal à propos, les rares sources en rapport à l'art contemporain de Polynésie française qu'il est possible de catégoriser comme « scientifiques » – tant par leur démarche que leur volonté – tendent à adopter cette posture. Les artistes sont alors perçus en dehors de leur milieu d'évolution, ce qui crée une perte sèche de l'information car prévenant toute structuration d'une histoire de l'art locale. De façon plus globale, la scène française s'attarde ainsi sur l'art contemporain de façon bicéphale. Pour la sphère métropolitaine, l'expression artistique contemporaine permet, principalement, de venir éclairer les lecteurs sur les débouchées de l'histoire et la vie de Gauguin. La sphère de Polynésie française, quant à elle, – composée des deux figures « tutélaires » de l'art contemporain que sont le père Patrick O'Reilly et Riccardo Pineri – s'intéresse avant tout aux artistes en tant qu'entités isolées à défaut d'un tout, comme groupe évolutif inscrit dans le temps. Néanmoins, il faut ici remarquer qu'hormis l'art de Polynésie française, le reste du Triangle Polynésien n'a jamais fait l'objet d'études françaises portées sur l'art contemporain. Cela vient alors considérablement renforcer la méconnaissance du milieu artistique contemporain de l'Océanie lointaine.

- *L''hégémonie anglo-saxonne*

Dans le cadre du présent travail, il est nécessaire d'entamer une étude combinatoire, confrontant les productions françaises à celles des autres chercheurs. Étudier l'Histoire de l'Art d'une zone principalement anglo-saxonne, comme l'est le Triangle Polynésien, requiert de fait, de s'attarder sur la littérature scientifique étrangère. Ainsi de façon parallèle aux études francophones viennent s'adjoindre celles anglo-saxonnes. Les deux viviers principaux d'études relatives à l'art contemporain des zones étudiées sont d'une part, la Nouvelle-Zélande et d'autre part les États-Unis d'Amérique et certains pays membres du *Commonwealth.* La Nouvelle-Zélande est très largement la principale source de travaux et d'études relatives à sa propre histoire de l'art. De plus, il faut spécifier que quelques chercheurs Néo-zélandais entreprennent des travaux ciblant les autres pays membres du Triangle Polynésien (cela comprenant la Polynésie française). En supplément de quoi, il faut ajouter certains autres pays Anglo-saxons dont les chercheurs étudient l'art contemporain au sein de la zone d'étude. Ces scientifiques, outre ceux des États-Unis d'Amérique sont issus de pays qui partagent une histoire commune avec la Nouvelle-Zélande. Il s'agit ainsi, principalement de l'Australie, la Grande-Bretagne et dans une moindre mesure du Canada.

Néanmoins, il faut dès à présent relever un élément important relatif à l'État américain d'Hawaii. Il s'agit d'une réelle plaque tournante scientifique du Pacifique, tant par sa localisation entre le continent asiatique et celui Nord-américain, que par sa situation d'État américain excentré, faisant d'Hawaii un acteur socio-économique majeur du Pacifique insulaire. Or, de ces mêmes raisons découlent une limite importante relative au champ de l'Histoire de l'art. Les études relatives à l'art contemporain produit au sein du cinquantième État sont à considérer de façon différente de celles du reste du Triangle Polynésien. En devenant un État au même titre que ceux du continent, cela a engendré de ce fait, une dissolution de la notion d'artiste contemporain hawaiien au sein de l'ensemble du continent. Dès lors, il faut parler d'artiste américain, souvent mobile à travers le territoire américain et rendant difficile toute étude liée à l'art contemporain de l'État d'Hawaii. Les quelques articles, ou ouvrages faisant référence à des artistes hawaiiens, s'attardent alors à mettre en avant ceux faisant partie de la catégorie raciale dite des *Native Hawaiian and Other Pacific Islander*[237]. Ainsi, l'art contemporain hawaiien se voit fortement limité tout en rendant poreuse la frontière entre l'artiste contemporain et l'artisan. Cela s'explique en partie du fait qu'Hawaii est sujet à un phénomène d'exotisation de la part des États continentaux. De même que la Polynésie française, Hawaii est revêtu de considérations exotisantes figées par des productions adaptées à la demande. Ce phénomène est d'ailleurs vivace dans l'ensemble des îles du Triangle Polynésien. Le marché de l'art s'est formaté aux attentes touristiques, développant un marché contemporain partagé entre des structures visant à promouvoir des artistes américains continentaux et d'autres à la manière de *curios,* soutenant des artistes locaux. Reprenant la formule de Nelson Graburn, Hawaii a développé une véritable économie de l'art pour touriste[238]. Par ailleurs, il faut également prendre en considération la très forte présence asiatique au sein des îles hawaiiennes. En effet, en 2013, l'*United States Census Bureau,* recense plus de 37,7% de la population total de l'État comme étant asiatique[239]. En étant très largement devant les autres communautés – la deuxième étant la population blanche à 26,6% – Hawaii a ainsi naturellement développé de nombreux axes de recherches scientifiques tournés vers les études du monde asiatique. Dès lors, malgré une forte présence sur la scène

[237] Ce terme se retrouve au sein de nombreux rapports officiels en rapport à la démographie de l'État. À titre d'exemple, le site officiel du gouvernement de l'État d'Hawaii emploie cette catégorie : http://census.hawaii.gov/acs/
[238] GRABURN (1986).
[239] Source : http://quickfacts.census.gov/qfd/states/15000.html

scientifique du Triangle Polynésien, Hawaii génère principalement des études en Histoire de l'Art en rapport avec les mondes asiatiques, nord-américain et européen. Enfin, à cela s'ajoute un phénomène économique communément dénommé en anglais *sunshine tax* ou la *paradise tax* qui consiste en une hausse des prix de la vie quotidienne (logement, nourriture, frais de déplacements, …). Par rapport à ce phénomène, l'un des principaux galeristes d'art contemporain d'Hawaii, Andrew Rose, dresse le constat suivant, lorsqu'il est interrogé sur le monde de l'art local par un des hôtels les plus prisé des touristes :

> Ici [à Hawaii], il y a plus d'œuvres d'art répondant aux critères des musées que les collectionneurs ne pourraient jamais acquérir. Et la "*Paradise tax*" est en réalité inverse lorsqu'il est question du marché de l'art ; signifiant que vous payez 25% de plus pour pouvoir vire ici, mais les artistes obtiennent 75% de moins pour leur travail. Cela reste ce pays non-découvert sur la carte mondiale du marché de l'art.[240]

La scène culturelle hawaiienne se spécifie par un intérêt accru des scientifiques et des chercheurs pour l'histoire de l'art extra-hawaiienne (asiatique, européenne, nord-américaine et océanienne). Ainsi cela explique en partie l'absence de la scène scientifique hawaiienne quant à l'érection de l'histoire de l'art contemporaine du Triangle Polynésien. L'acteur majeur se révèle alors être la Nouvelle-Zélande. Fort d'une histoire coloniale ayant favorisé l'implantation de structures visant tant à accueillir qu'à parler des artistes et de leurs œuvres. C'est dans cette optique qu'il faut mentionner la *Canterbury Society of Arts* fondée en 1880 ou encore la *Dunedin Public Art Gallery,* ouverte en 1884. À cela viennent s'adjoindre quatre universités assurant des formations en Histoire de l'Art, dont la première, l'*University of Otago* fut ouverte en 1869.

Nom de l'Établissement	Date de création
University of Otago	1869
University of Canterbury	1873
University of Auckland	1883

[240] ANDREW ROSE GALLERY (s.d.): "There are more museum-quality artworks than collectors could ever purchase here. And the "Paradise tax" is actually inverted for the art market; meaning, you pay 25% more to live here, but artists get 75% less for their work. It's still an undiscovered country on the worldwide art sales map." Source: http://www.themodernhonolulu.com/high-art

Victoria University of Wellington	1897

Tableau - 2. Liste des universités de Nouvelle-Zélande proposant un cursus d'Histoire de l'Art.

Le premier constat qu'il est dès lors possible d'effectuer est celui de la structuration rapide du monde artistique Néo-zélandais. Si cela sera étudié plus en détail ultérieurement, cet élément dénote l'intérêt d'au moins une partie de la population pour l'art. Ainsi, nombreux sont les ouvrages, articles, thèses, ou autres écrits relatifs à l'art. Cependant, tous ne sont pas à inclure dans la présente étude, car la majorité traite du monde de l'art européen ou nord-américain. Parmi ceux en rapport au monde de l'art contemporain du Triangle Polynésien, la Nouvelle-Zélande génère deux types d'écrits. Il y a d'une part celui en rapport à la sphère artistique locale, et d'autre part celui répondant au terme anglo-saxon de *Pacific Art*. Ce terme est employé afin de désigner l'art et les artistes des îles insulaires du Pacifique autres que celles de Nouvelle-Zélande et d'Australie. Par exemple, il existe des textes traitant de l'art au sein des Îles Cook. Dans la présente étude, c'est le premier type d'écrits qui sera relevé. Dès lors, quelques noms sont à mentionner car ce sont ceux de chercheurs ou acteurs du monde de l'art dont les écrits se présentent comme des sources principales pour toute étude liée à l'art contemporain. Contrairement à la section précédente, consacrée aux études françaises, ici ne seront évoqués que les principaux textes ; délaissant par la-même la trame chronologique au profit d'une mise en avant des types d'écrits. Dans un premier temps ceux traitant de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande dans sa globalité pour en arriver aux quelques textes traitant un thème ou artiste, de façon plus précise.

Le premier nom ici mentionné, est celui de Francis Pound. Enseignant d'histoire de l'art au sein de l'université d'Auckland, désormais retiré, il se spécialise dans l'art de la Renaissance ainsi que dans celui de Nouvelle-Zélande. À travers son livre intitulé : *The invention of New Zealand Art & National Identity 1930-1970*, Francis Pound propose une étude majeure du monde artistique néo-zélandais[241]. Publié pour la première fois en 2009, l'ouvrage débuté en 1983, a pour objectif d'étudier le phénomène de création d'une identité nationale artistique au sein des groupes d'artistes entre 1930 et 1970. Or, ce livre est ici présenté en premier, car au-delà de mentionner des artistes, structures et acteurs du monde de l'art local, il tend à contextualiser la création artistique contemporaine au sein de l'Histoire locale d'une façon jusqu'alors

[241] POUND (2010).

inédite. Pound entame une réévaluation de l'Histoire de l'Art locale. En quoi cela consiste-t-il ? L'auteur reprend les poncifs de l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande relatifs à la période traitée et démontre qu'en réalité, beaucoup de constats dressés par des hommes de lettres (tels A.R.D Fairburn, McCormick et bien d'autres) s'avèrent trompeurs. Alors que de façon régulière, les artistes et les œuvres, de cette période sont perçus comme autant de réponses à une crise identitaire nationale, Francis Pound démontre qu'en réalité l'Art répond à une toute autre logique que celle nationaliste. Ce dernier débute son étude en exprimant clairement ce sentiment de mal-être alors présent :

> Ce livre débute avec les années 1930, coupant avec une apparente et arbitraire violence, les trente premières années de ce siècle. Pourquoi ? Car dans les années 30, la Nouvelle-Zélande démontre une nouvelle prise de conscience d'elle-même en tant que créatrice d'art. Parce que c'est alors que les acteurs d'un nouveau mouvement ont proclamé que quelque chose de nouveau a débuté.[242]

Tout au long de son texte, Pound mène une lente reconstruction de l'art local. Il montre comment des poètes, amateurs et autres personnes vont s'attarder à mettre en évidence la façon dont certains mouvements, ou phases artistiques, peuvent être en réalité perçus comme s'intégrant au sein d'une volonté d'affirmation du particularisme artistique locale. Par la suite, il mène des études visant à déstructurer les faits pour n'en conserver que la réalité. Cela se fait notamment par le biais d'une réelle compréhension et connaissance du fait artistique international. Ainsi, par exemple, il montre la façon dont, au cours des années 1930, les questions raciales qui se développent en Europe et en Amérique font écho aux réflexions alors présentes en Nouvelle-Zélande. Il démontre comment à cette époque, certaines personnes, tel le poète Arthur Rex Dugard Fairburn (1904-1957), génèrent des écrits visant à prôner des distinctions raciales. Ce dernier formulera la phrase suivante, symptomatique des tensions alors présentes :

> Nous sommes vraiment un peuple d'une race différente.[243]

---

[242] *Ibidem*, p.1: "This book starts with the 1930s, so slicing off, with seemingly arbitrary violence, the first thirty years of the century. Why? Because New Zealand art in the 1930s shows a new self-consciousness of itself *as* New Zealand art. Because it is then the participants in a new movement themselves proclaim that something new has begun."

[243] FAIRBURN lettre à Mason, 6 janvier 1932, *The Letters of A.R.D. Fairburn,* p.63. Cité par POUND (2010),*op. Cit.,* p.79.

Cette citation met en exergue la façon dont la scène artistique de Nouvelle-Zélande est alors perçue comme en quête de légitimisation et de mise en valeur de ses spécificités. A.R.D. Fairburn deviendra en 1950 conférencier en histoire et théorie de l'art au sein de l'*Elam School of Fine Arts*, rattaché à l'Université d'Auckland, diffusant de ce fait une vision de l'art où le particularisme national est présent. Or, c'est à la suite de cela que l'auteur démontre la façon réelle dont les artistes seraient parvenus à l'adoption de conceptions artistiques précises. Ainsi, alors que pour Fairburn, les artistes réalisent des œuvres prônant une vision de ce qu'est et devait être la Nouvelle-Zélande de l'époque, Pound amorce l'idée, en s'appuyant sur de multiples textes (entretiens d'artistes, biographies, textes d'artistes), que les peintres prêtent, en réalité, davantage attention aux mouvances artistiques internationales.

Les œuvres, mettant en scène une Nouvelle-Zélande nationalisée et correspondant à des dérives politiques et racialistes, sont en réalité le fruit d'études d'œuvres nord-américaines. Les artistes vont s'inspirer du mouvement américain dit du *American Regionalism* ou plus connu comme *American Scene Painting.* Face à la modernisation effrénée des États-Unis, et à la sortie de la première guerre mondiale, des artistes produisent alors des œuvres tout en s'attardant à figer ce qu'ils pensent être l'Amérique réelle. Prenant souvent la forme de scènes rurales, l'une des œuvres iconiques de cette période est celle de Grant Wood, *American Gothic*, peinte en 1930 [Cat.32]. En Nouvelle-Zélande, ce tableau va inspirer de nombreux artistes, et cette tendance à peindre des lieux reculés va gagner le dominion. De ce fait, les artistes de Nouvelle-Zélande créent des œuvres tout en gardant à l'esprit celles américaines. En ce sens, il faut mentionner l'une des principales artistes de Nouvelle-Zélande – qui sera par la suite plus longuement étudiée – Rita Angus (1908-1970). Son œuvre *Central Otago* (1940) reflète parfaitement cette quête artistique [Cat.33].

Par la suite, Pound continue de la sorte à aborder des thèmes artistiques en vue de mettre en lumière leur réelle valeur. Il amorce différentes études visant à chaque fois à démontrer un nouveau questionnement artistique, là où certains ne percevaient qu'une simple et unique quête identitaire. Il aborde ainsi la façon dont des artistes d'un même pays parviennent avec le temps à se forger une identité propre. Ainsi, l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande, trouve avec Francis Pound une dialectique prônant l'assimilation et l'étude de l'autre au profit de sa propre identité. Peu à peu les spécificités du monde

Néo-zélandais apparaissent comme étant une maîtrise et connaissances de l'Histoire de l'Art occidentale. Le livre entend mettre en évidence la façon dont l'art contemporain de Nouvelle-Zélande s'est structuré au moyen de l'étude de l'art occidental. Ce texte s'avère important car il démontre l'apport de la culture artistique internationale sur la formation des artistes locaux. C'est en ce sens que Pound traite l'artiste le plus célèbre de Nouvelle-Zélande, Colin McCahon, en le comparant aux primitifs italiens et flamands[244] [Cat.34]:

> De nos jours, cela est connu que les premières peintures religieuses de McCahon situaient des évènements bibliques au sein de décors contemporains réels, empruntant, ce faisant, la pratique des Primitifs Italiens et Flamands.[245]

Regroupant de nombreuses recherches faites par les chercheurs Néo-zélandais, Pound assure une diffusion maximale des théories artistiques présentes sur la scène locale. Dernier exemple, ici relevé, et qui vise à recontextualiser l'art contemporain naissant de Nouvelle-Zélande : *the harsh clarity of New Zealand light.* C'est là une notion qui se développe dans les années 1930 instaurant un déterminisme climatique influant sur toute peinture nationale. Pound renforce son texte de nombre de citations venant démontrer la façon dont les textes d'époques traitent de l'influence de cette « rude clarté » :

> La jeune génération de peintres à découvert des couleurs qui ne pourraient pas avoir étaé mélangées sur une palette coloniale. Leurs montagnes se dévoilent [se défaussant du brouillard] et malgré cette nudité nouvelle, leur mystère reste intact.[246]

L'art local aurait ainsi évolué de façon distincte alors que, comme le mentionne Pound, l'usage de couleurs saturées et pures, estompant les ombres renvoie directement aux palettes des Impressionnistes. La lumière puissante du soleil, vient pâlir les éléments environnants, les ombres s'effacent, estompant alors les effets de profondeur et unifiant les teintes. Là où les post-impressionistes fragmentent leurs touches, les peintres en Nouvelle-Zélande tancent les couleurs au moyen d'un dessin affirmé [Cat.33 et 35].

---

[244] Voir POUND (2010), *op. cit.*, chap. VIII. *Primitivism and the National Purpose*.

[245] *Ibidem*, p.280 : "Today it is well know that McCahon's early religious paintings place biblical incidents in a contemporary and local setting, and that, in so doing, they borrow from the practice of the Italian and Flemish Primitives."

[246] Holcroft Montague Harry, *Encircling Seas*, p.195. cité par POUND (2010), p.90, *Op.cit.* : "Younger painters are discovering colours that could never have been mixed on a colonial palette. Their mountains are casting some of the veils, though in their new starkness the mystery is intact."

Sans pour autant réfuter toute adaptation des artistes au climat local, Pound démontre comment l'art international et plus spécifiquement occidental a permis à la Nouvelle-Zélande de structurer ses recherches artistiques. De façon corolaire, le fait que nombres d'artistes ont suivis des formations en Europe ou restent à l'affût de la scène artistique internationale a permis à la Nouvelle-Zélande de voir éclore de nombreuses variantes et mouvances artistiques. Ainsi, ce premier auteur qu'est Francis Pound apporte avec lui une notion extrêmement importante : celle selon laquelle les scènes artistiques insulaires, à l'image de la Nouvelle-Zélande, peuvent faire l'objet de détournements théoriques s'avérant néfastes au développement artistique. En découle l'idée, selon laquelle l'émergence d'une identité nationale artistique hypothétique n'est en rien dépendante de l'apparition de pratiques artistiques nouvelles générées du fait du lieu mais avant tout enchainée aux artistes et à leurs pratiques, quelles soient internationalisées ou non.

Second auteur important pour toute étude liée à l'histoire de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande, Michael Dunn. Professeur émérite d'Histoire de l'Art à l'*Elam School of Fine Art* de l'Université d'Auckland, il mène ses travaux en parallèle à ceux de Pound. En effet, Dunn a réalisé de nombreux ouvrages et articles mais ici seront discutés deux de ses livres. Le premier d'entre eux date de 2007. Titré *New Zealand painting – A concise history (revised and expanded)* le livre est une réédition revue et augmentée d'un ouvrage déjà paru dans les années 1991[247]. Adoptant une démarche chronologique, l'ouvrage s'amorce sur les années coloniales en 1840 pour s'achever sur les productions contemporaines des artistes Maoris et des insulaires environnant. Axant sa démarche sur l'histoire de l'art avant l'histoire des artistes, il est intéressant de relever que cet ouvrage semble adopter une vision de l'Histoire de l'Art décriée par Francis Pound quelques années plus tard (2009). Malgré ces poncifs biaisés, l'ouvrage permet de percevoir les diverses variations esthétiques et conceptuelles intervenues en Nouvelle-Zélande. Ainsi, ce travail permet de se rendre compte d'un développement artistique structuré et hiérarchisé au sein d'une région extra-occidentale peu connue sur la scène artistique. En complément à ce livre qui traite exclusivement les productions picturales, M. Dunn mène une démarche identique pour la sculpture. Publié en 2002, ce livre se veut indissociable de celui précédemment mentionné car en plus de partager

[247] DUNN (2007).

une approche similaire, il partage certaines thématiques[248]. Ainsi, M. Dunn propose une approche se voulant globalisante du monde de l'art à l'exception de la photographie et des performances. S'attardant principalement à l'étude des artistes et des phases au cours du XIXème siècle, les arts numériques se trouvent ainsi logiquement absents. Ces ouvrages généralistes car présentant une Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande dans sa globalité historique depuis l'établissement des colonies de peuplement permet d'obtenir une vision nécessaire à toute étude plus précise de l'art local.

Autre auteur abordé, Hamish Keith. Fait officier de l'Ordre de l'Empire Britannique en 1981 pour ses services aux arts, il est une figure importante de monde de l'art de Nouvelle-Zélande[249]. Il participe à la réalisation de l'exposition *Te Maori* inaugurée en 1984 au musée du *MET* de New-York aux États-Unis. Son livre le plus connu est celui qui est, en partie, à l'origine du celui de F. Pound. Il s'agit de *The Big Picture*, livre proposant une vision personnelle de l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande depuis 1642 aux années 2000[250]. Pourquoi présenter ici un livre qui a suscité de nombreuses critiques ? Car ce dernier est le fruit d'une personnalité du monde de l'art de Nouvelle-Zélande. Membre de la *New Zealand Art Council*, mais aussi un temps employé au sein de l'*Auckland Art Gallery*, il est proche du monde de l'art local. En parallèle à cela, il produit une brève série télévisuelle qui vise à offrir une visibilité maximale à l'art. Présentée en six épisodes d'une heure, l'émission intitulée *The Big Picture* propose aux téléspectateurs de leur faire redécouvrir l'histoire culturelle artistique jusqu'alors peu diffusée. L'attrait est tel qu'en 2008, la série est primée lors de la cérémonie des *Qantas Television Awards* notamment en tant que meilleure « série documentaire » de l'année. C'est à la suite de cette série, qu'Hamish Keith publie l'ouvrage *The Big Picture*. Personnalité atypique et critique d'art renommé, son livre se présente comme le reflet d'une vision vulgarisée de l'histoire de l'art national.

Aux historiens et historiens de l'art cités jusqu'à présent se trouvent d'autres noms, peu mentionnés au sein des ouvrages d'art *pākehā* mais dont les travaux sont cruciaux pour la compréhension du monde artistique local, les chercheurs *māori*. Nom le plus connu à *Aotearoa*, celui de l'historien de l'art et conservateur Jonathan Mane-Wheoki (1943-2014). Descendants des tribus *Ngāpuhi, Te Aupouri* et *Ngāti Kuri*, il cet homme

[248] DUNN (2002).
[249] *The London Gazette, Third supplement to*, n°48469, mardi 30 décembre 1980. p.40.
[250] KEITH (2007).

est considéré par beaucoup comme l'un des pionniers de l'étude de l'art contemporain *māori* et du Pacifique. Élève de Colin McCahon, il entame par la suite une carrière d'enseignant et de chercheur qui le mènera d'enseignant à l'Université de Canterbury à directeur et professeur de l'*Elam School of Fine Arts* à l'Université d'Auckland en parallèle de quoi il sera chef de la section Art et Culture Visuelle au *Te Papa Tongarewa* de Wellington à partir de2013[251]. Avec ses travaux, Mane-Wheoki est ici le premier chercheur *māori.* De premier plan pour la Nouvelle-Zélande. Parmi l'ensemble de ses travaux nous mentionnerons ici un article paru en 1995 et intitulé « The Resurgence of *Māori* Art : Conflicts and Continuities in the Eighties »[252]. L'auteur aborde alors les premières incursions des *māori* au sein du monde artistique de Nouvelle-Zélande jusqu'alors apanage des *pākehā*. Cependant, à la suite de son décès en 2014, il ressort de la majorité des textes publiés son activité d'enseignant et de sensibilisation à la culture et l'art *māori.* Ainsi, avant même de ne publier ou de rédiger des textes, Mane-Wheoki s'est attardé à former et initier les générations futures à l'art *māori* et du Pacifique[253].

Ces différents auteurs proposent chacun à leur façon une vision structurée de l'art néo-zélandais. Toutefois, si la Nouvelle-Zélande bénéficie d'une Histoire de l'Art en tant que production scientifique visant à historiciser les pratiques artistiques, il n'en va pas de même pour la Polynésie française. Cette dernière en effet, ne s'appréhende pas selon la même approche. À défaut d'une Histoire de l'Art très largement lacunaire, il faut se tourner vers l'anthropologie et tout un pan de recherche qui sera ici résumé sous le concept des *postcolonial studies*.

[251] http://arts.tepapa.govt.nz/off-the-wall/7699/tributes-to-jonathan-mane-wheoki-1943-2014
[252] MANE-WHEOKI (1995).
[253] https://christchurchartgallery.org.nz/bulletin/178/jonathan-mane-wheoki-teacher

B. L'influence du *postcolonialism* – Quant l'Anthropologie palie les errances de l'Histoire de l'Art

• 'Postcolonialism' *: précisions sur une nouvelle façon de penser un sujet*

Traiter de l'Océanie lointaine et plus spécifiquement des zones concernées par le présent travail revient, cette fois-ci et inévitablement, à combiner les zones de production de textes. En effet, contrairement à l'Histoire de l'Art, le domaine dit des *postcolonial studies*, ne peut faire l'objet d'une quelconque répartition des sources car en plus de venir biaiser la portée des travaux, il recoupe de nombreux champs scientifiques et se présente tel un ensemble pluridisciplinaire. De plus, il ne s'agit pas d'être exhaustif quant aux textes et autres écrits, relatifs aux zones ciblées, mais bel et bien de mettre en avant l'apport de ce mode de pensée quant à l'essor et au gain de reconnaissance de l'Art contemporain au sein des bassins d'étude que sont la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande. La majorité des textes ici discutés s'avère issue de l'anthropologie ainsi que certains textes du champ littéraire. Avant de poursuivre cette réflexion, il faut dès à présent répondre à une interrogation légitime : pourquoi employer l'expression de *postcolonial studies* à défaut de son pendant français, études postcoloniales ? Et que signifie ce terme si fréquemment employé à propos des recherches océaniennes ?

Au cours du processus de traduction, il semble que le terme se soit vu biaisé et amoindri. Le choix de l'anglicisme devient alors légitime, au sens où la valeur des termes permet d'élargir grandement le regard porté sur les zones d'études. Ainsi, le terme de *postcolonial* en lui-même porte une valeur qui lui est propre. Pour percevoir cela distinctement, il faut faire appel à McLeod qui précise :

> Il y a une raison particulière au choix d'écriture et de significations des différents sens qu'il est possible d'assigner aux termes 'post-colonial' et 'postcolonial'. Le terme avec le trait d'union semble plus adéquat afin de qualifier une *période historique ou époque* précise, comme cela est le cas dans les phrases 'après le colonialisme', 'après l'indépendance' ou 'après la fin de l'Empire'. […] Nous concevrons le terme *postcolonialism*, non pas en tant que terme d'une période historique stricte ou d'une empirique périodicité mais comme référant à diverses formes de *représentations, de pratiques de lecture, d'attitudes* et de *valeurs*. Ce phénomène esthétique peut circuler *à*

> *travers* les limites historiques d'un gouvernement colonial et d'une nation indépendante.[254]

Le terme anglo-saxon possède de ce fait le pouvoir de s'affranchir d'un contexte temporel et historique précis au profit d'un ensemble de productions issu d'un lieu extra-occidental. Afin de compléter et finaliser cette définition entamée par McLeod, il fait ici appel à un texte de Béatrice Collignon qui formule :

> Contrairement à ce que l'on croit souvent, les *postcolonial studies* ne cherchent donc pas à faire reconnaître des identités *"*déjà là*"* qui auraient été niées précédemment, dans une optique de réparation d'une injustice. Elles invitent les chercheurs à s'intéresser à tout autre chose : à la façon dont les identités individuelles multiples et les groupes *"*communautaires*"* se font et se défont au gré des logiques du moment, dans un monde instable, parce que les identités sont fondamentalement hybrides, donc toujours en mouvement.[255]

Or, en parallèle à cette définition du terme, et à la lecture de ce mot, celui-ci semble ouvrir, telle une boite de pandore, tout un ensemble profus d'anglicismes qui viennent le compléter et qui viennent bien souvent catégoriser certains des écrits relatifs au Pacifique : *Postcolonial studies, cultural studies, subaltern studies, cultural turn.* Ces concepts rattachés aux sciences sociales marquent la particularité des études anglo-saxonnes et depuis quelques années se voient fréquemment employés au sein d'articles ou d'ouvrages en français. Ils permettent de désigner des courants scientifiques qui émergent dans les années 1980 dans les pays anglo-saxons, et favorisent une nouvelle approche des pays ayant connu la colonisation. Pour comprendre l'intérêt de ces termes par rapport à l'art contemporain à travers le Triangle Polynésien, il faut auparavant revenir succinctement à l'origine des *postcolonial studies*, afin d'en déceler l'enjeu principal.

---

[254] McLEOD (2012), p. 5-6. *Op.cit.*: *There is a particular reason for this choice of spelling and it concerns the different meanings we might assign to 'post-colonial' and 'postcolonial'. The hyphenated term 'post-colonial' seems better suited to denote a particular* historical period or epoch, *like those suggested by phrases such as 'after colonialism', 'after independence' or 'after the end of the Empire'.* [...] *we will be thinking about postcolonialism not in terms of strict historical or empirical periodisation, but as referring to disparate forms of* representations, reading practices, attitudes *and* values. *These principally aesthetic phenomena can circulate* across *the historical border between colonial rule and national independence.*

[255] COLLIGNON (2007), p.4.

En 1978 paraît pour la première fois l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*[256]. Il faut préciser, qu'il est possible de remonter plus amont aux sources avec les français Frantz Fanon et Aimé Césaire dont les travaux peuvent être perçus comme les prémices de ceux de Saïd. Ce dernier montre comment un domaine d'études orientalistes à permis de légitimer la vision et les actes de l'Occident face à l'Orient. Le premier étant nécessairement supérieur au second, cela légitimait dès lors une politique et une économie coloniale, tout en générant une littérature ainsi qu'une érudition où s'ancrent cet impérialisme autoproclamé. Autrement dit, Saïd met en avant l'idée selon laquelle « l'Orient a presque été une invention de l'Europe »[257]. Malgré les défauts inhérents à ce texte, parfois idéologique et tantôt à la marge des faits historiques, il entame une nouvelle façon d'aborder les pays colonisés. De même que Fanon aborde par la psychologie et un nouveau regard l'état des colonisés, Saïd prouve l'impact de tels phénomènes sur le regard porté aux populations. Avec ce nouveau système de conception, Saïd entraine un bouleversement du regard, au moyen notamment de la réévaluation d'un concept intronisé lors de la guerre froide, à savoir celui des *area studies*. Peu à peu le regard évolue, entrainant une évolution conjointe du système scientifique favorisant des nouveaux modes d'études de régions non occidentales. À titre d'exemple, il semble nécessaire de citer l'ouvrage de Dipesh Chakrabarty, paru en 2000, dont le titre reflète à lui seul ces modifications du regard scientifique *postcolonial* par l'usage de l'expression : *Provincializing Europe*[258]. L'Europe – et par extension l'Occident – n'est plus le seul lieu de production d'une littérature grise, elle ne peut plus prétendre asseoir une hégémonie culturelle et littéraire basée sur des conceptions tronquées avec pour ambition la mise en valeur de sa prédominance. Ainsi, les zones ici étudiées deviennent l'objet d'études par et pour elles-mêmes et non plus dans une quête occidentalisée. L'une des notions centrale développée à travers cet ouvrage est transposable à la zone du Triangle Polynésien et engendre ainsi une modification du regard scientifique porté. Car comme l'exprime Chakrabarty :

> Mon argument sera plus pervers : eu égard au discours académique de l'histoire – l'« histoire » en tant que discours produit dans le site institutionnel qu'est l'université –, l'« Europe » demeure le sujet théorique souverain de toutes les histoires, y compris de

[256] SAID (2005).
[257] *Ibidem.*, p.13.
[258] CHAKRABARTY (2008).

> celles que nous appelons « indienne », « chinoise », « kényane », et ainsi de suite. De façon très étrange, toutes ces histoires ont tendance à devenir des variantes d'un récit maître que l'on pourrait appeler « l'histoire de l'Europe ».[259]

Une littérature issue de multiples lieux se développe et selon cette nouvelle approche, c'est l'anthropologie et la littérature qui concentrent l'essentiel de ces écrits. En effet, de l'idée de *postcolonial theory* découle une nouvelle façon de concevoir et d'étudier un sujet mais il est intéressant et important pour l'enjeu de cette recherche de remarquer que c'est essentiellement au travers de l'anthropologie qu'est abordé le Triangle Polynésien. L'Histoire de l'art semble avoir délaissé cette région du monde comme autant d'autres cultures productrices d'art. Les thèmes majeurs liés à la Polynésie française ou à la Nouvelle-Zélande est bien souvent en rapport à la création de l'indigénéité. En cela il faut comprendre qu'à défaut d'être des lieux ayant subis l'esclavage ou le déplacement des populations locales, ces deux lieux s'inscrivent dans un contexte de colonisation de peuplement. La différence majeure étant qu'en Polynésie française, à l'inverse de la Nouvelle-Zélande les populations insulaires ont été intégrées dans le système de développement local. Ainsi l'un des attraits majeurs des études contemporaines et de mettre en lumière les composantes actuelles des sociétés locales car fruit de l'élément importé et de l'élément indigène.

- Sept auteurs pour sept visions

À défaut d'une présentation des principaux textes anthropologiques et littéraires traitant des zones d'études, il est possible d'en mentionner certains qui traitent de façon croisée la société locale ainsi que certains artistes ou faits artistiques. Il semble logique qu'il n'est nullement question ici de dresser une liste exhaustive des auteurs rattachés à l'anthropologie et partageant les zones d'études ici abordées. En revanche, il existe des textes dont la lecture permet de percevoir de façon plus précise certains mécanismes des populations insulaires. Ils seront abordés selon une logique géographique. Ainsi, dans un premiers temps sont présentés les auteurs et textes produits au sein même du Triangle Polynésien. Par la suite, seront alors détaillés ceux internationaux. Une telle approche, trouve une légitimité en le sens où elle permet de démontrer le regard différent porté au sujet. La zone d'implantation des auteurs semble décisive dans la façon d'aborder les zones d'études. Parmi les auteurs implantés au sein du Triangle

[259] *Ibidem.* p.68.

Polynésien, le premier cas mentionné est celui d'un chercheur dont les travaux visent à mettre en lumière l'apport de l'art au sein des sociétés insulaires.

L'auteur ici retenue s'avère être Karen Stevenson. Possédant des origines tahitiennes, K. Stevenson s'intéresse rapidement aux questions relatives aux identités culturelles et artistiques insulaires. Un temps membre du *Center for Pacific Islands Studies* au sein de l'Université d'Hawai'i à Mānoa, K. Stevenson est désormais rattachée à l'Université de Canterbury située à Christchurch en Nouvelle-Zélande[260]. En 2008, parait un livre extrêmement important dont le titre principal est le suivant : *The Frangipani is dead*[261]. À travers cet ouvrage, à la limite entre Histoire de l'Art et Anthropologie, K. Stevenson s'intéresse à un phénomène précis, à savoir celui des *Pacific artists* qui s'installent et produisent de l'art en Nouvelle-Zélande. Le terme anglo-saxon est volontairement conservé car il traduit un élément majeur du regard porté à l'autre au sein de la Nouvelle-Zélande. En effet, derrière ce terme se trouve en réalité la notion d'artistes insulaires issus des îles du Pacifique autres que la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande et s'en allant pratiquer un art représentatif de leur milieu originel au sein d'un pays hôte, ici la Nouvelle-Zélande. Ainsi, à travers son texte, K. Stevenson explicite et met en relief une niche artistique faites d'artistes des Samoa, des îles Cook ou d'autres localités insulaires dont les productions traduisent une forte appartenance aux cultures souches[262]. En marge de ce travail gravitant autour de la Nouvelle-Zélande, K. Stevenson à produit toute une réflexion liée à la Polynésie française et la façon de concevoir, percevoir, la culture locale. C'est en ce sens qu'est mentionné ici son article de 1992[263]. Intitulé *Politicization of* la culture mā'ohi – *the creation of a Tahitian cultural identity*, le travail mené permet d'appréhender la manière dont les politiques locaux ont perçus l'intérêt d'un renouveau de la culture précoloniale dans un contexte de flou vis-à-vis de la France métropolitaine.

S'axant sur une société *mā'ohi*, en tant qu'entité globalisante de la culture de Polynésie française, il faut relever qu'une telle étude, si elle favorise la connaissance du milieu locale, entame à défaut une scission qui sera qualifiée de « fictive » au sein de la culture locale. En effet, contredire l'existence d'une culture *mā'ohi* est impossible tout

[260] http://www.arts.canterbury.ac.nz/art-history/people/
[261] STEVENSON (2008).
[262] De la sorte, Stevenson aborde des artistes tel Fatu Feu'u dont les œuvres produites sur *tapa* en sont un exemple éloquent.
[263] STEVENSON (1992).

autant qu'il semble dommageable d'estomper une frange de la population locale dont la culture s'avère bigarrée. Cette dernière, s'apparente à un agglomérat de la culture dite « traditionnelle » et « métropolitaine », et constitue semble-t-il la culture contemporaine principale de Polynésie française. Afin de cristalliser cela il est ici pris l'exemple de l'artiste Laïza Pauteha dont le discours se veut résolument *mā'ohi* mais dont les référents s'avèrent issus de la culture artistique internationale[264]. Comme cela a déjà été discuté, il est davantage commun de parler de populations par « ethnie » dans le milieu anglo-saxon alors que la France se veut « une et indivisible » rendant, de prime abord, caduque toute étude classificatoire selon des notions de « races » ou de « groupes ethniques ». Ainsi la Polynésie française s'inscrivant dans cette logique de mixité culturelle est davantage enclin à une vision reflétant au mieux la conception de sa population. Le travail de K. Stevenson est de premier ordre car elle traite de sujets jusqu'alors peu abordés tout en possédant la proximité nécessaire avec les zones d'études afin d'en extraire des observations viables. Toutefois, cette remarque permet de soulever un problème crucial pour le cas plus spécifique de la Polynésie française.

Alors que la Nouvelle-Zélande bénéficie d'une étude davantage normalisée, il n'existe que très peu d'écrits capables d'intégrer une telle logique *postocolonial* en Polynésie française. Il faut mentionner l'anthropologue français Bruno Saura. Professeur des universités en civilisation polynésienne au sein de l'Université de Polynésie française, il est à l'auteur d'articles et d'ouvrages qui permettent de mieux appréhender les mécanismes de fonctionnement de la population locale contemporaine. Certains de ses textes comme son livre titré, *Des Tahitiens, des Français*, vise à aider :

> […] à atténuer la méconnaissance réciproque des uns et des autres, à défaut de pouvoir véritablement servir à réduire les distances.[265]

Ces textes permettent ici de percevoir, par extension, des éléments de réponse face à une « pluralité ethnique » relative au sein d'une répartition des artistes contemporains. À ce travail de prise de conscience globale, s'ajoutent des textes beaucoup plus importants pour la présente étude. En 1992, Bruno Saura publie *Bobby : visions polynésiennes*, il s'agit là d'un premier texte majeur[266]. Avec ce travail, l'art contemporain intègre la scène scientifique polynésienne. L'artiste qu'est Bobby

[264] Voir Chapitre VIII. *b*.
[265] SAURA (2011), p.118.
[266] SAURA (1992).

Holcomb, réel reflet d'une Polynésie française en évolution suscite l'intérêt de la population locale. À l'image d'un marqueur de développement de la culture polynésienne, Bobby se mue en reflet d'une nouvelle Polynésie française alors en pleine réévaluation culturelle. B. Saura esquisse ainsi les prémices des *Néo*-polynésiens. En 2013, il renouvelle son étude de Bobby et publie un nouvel ouvrage sur le même homme, montrant ainsi l'intérêt porté par la société locale à cette personnalité atypique[267]. Davantage biographique, l'enjeu est alors de mettre en lumière les divers éléments ayant permis à l'artiste de créer son identité. Ainsi, B. Saura livre en premier lieu aux lecteurs polynésiens – car le texte est publié aux éditions tahitiennes «Au vent des îles » – des éléments de compréhension vis-à-vis de Bobby Holcomb, personnage emblématique. Dans la lignée de ce chercheur, il faut mentionner une jeune anthropologue polynésienne, Mana Nowak qui est doctorante en Anthropologie culturelle et sociale à l'Université de Polynésie française sous la direction B. Saura et la codirection de Dominique Berthet à Paris I Panthéon-Sorbonne. La thèse de doctorat actuellement en cours de réalisation porte sur un sujet qu'il convient de mentionner : *Culture traditionnelle et globalisation de l'esthétique : les enjeux de la création d'une nouvelle identité artistique en Polynésie française*[268]. Traitant des artistes locaux contemporains, il faut mentionner un article paru en 2015 qui s'intitule « Art autochtone et imaginaire occidental : une esthétique de la rupture en Polynésie française »[269]. Il est intéressant de présenter ici ce texte car il aborde la scène artistique contemporaine selon une approche visant à catégoriser les artistes selon leurs origines. Or, cette approche radicalement différente de celle menée au sein du présent travail démontre cependant un intérêt croissant envers la scène contemporaine de Polynésie française. L'article expose les acteurs contemporains comme répartis selon des catégories ethniques entre « autochtones » et « non-autochtones ». Une telle répartition s'avère discutable du fait de la perte de sens vis-à-vis de la réalité artistique locale[270], car elle semble confronter des acteurs en fonction de leurs « ethnies » et non de leurs approches, le tout dans un contexte de confrontation des deux traditions esthétiques. Néanmoins, cela permet de mettre en lumière sur la scène scientifique tant locale que métropolitaine les acteurs

[267] SAURA & LEVY (2013).
[268] Au moment de la rédaction de ces lignes (2015), l'intitulé correspond à celui transmis par l'auteur elle-même au cours d'un échange de mails, mais n'est plus en accord avec celui inscrit sur le site officiel de référencement des thèses françaises : http://www.theses.fr/s99804
[269] NOWAK (2015).
[270] Voir Chapitre VI – Les conditions d'expressions de la scène artistique contemporaine de Polynésie française, p.119.

artistiques contemporains de Polynésie française. De plus, il est intéressant de noter que l'art contemporain semble trouver une place d'étude au sein du monde universitaire de Polynésie française par le biais de l'anthropologie.

Le troisième auteur insulaire s'éloigne considérablement de l'anthropologie et invite ces lecteurs à entrer dans le champ littéraire. Il s'agit de Chantal Spitz, née en 1954 à Pape'ete, elle est l'auteur du premier roman tahitien[271]. Fortement engagée en faveur de la culture *mā'ohi*, cette *demi* comme il est possible de la dénommer car forte de ses origines tahitiennes et françaises, est notamment connue pour son rôle majeur dans la quête du développement d'une littérature insulaire polynésienne. Cela passe tant par l'écriture en Français que par l'emploi du *reo mā'ohi*. Toutefois, il est ici question de cette auteur pour ces textes envers l'art, notamment ceux formulés dans le cadre du colloque tenu en Polynésie française à l'occasion du centenaire de la disparition de Paul Gauguin en 2003. Là, à travers un texte puissant et direct, Spitz accable Gauguin de bien des maux faisant de lui, à l'image d'une frange de la population, le représentant d'une époque colonialiste jugée à la dérive :

> Paul Gauguin. Ce nom omniprésent comme une figure emblématique de notre pays sans que je ne découvre malgré mes curiosités personne qui porte considération à l'homme un siècle après sa mort malgré le génie artistique qui lui est internationalement reconnu. Les réflexions des quelques amis à qui j'ai parlé de ma présente intervention se résument à « tu t'intéresses à ce pédophile maintenant ? » ou « c'était un dégénéré » ou « j'espère que tu vas dire que c'était un sale raciste » ou encore « il a eu une vie de débauché » […].[272]

Si des critiques peuvent être réalisées à l'égard de la véracité des faits relatés, il faut cependant noter cette prise de position de l'auteur qui à l'image d'une partie de la population locale institue Gauguin comme l'artiste venant puiser au sein de la culture locale sans avoir l'enrichir en retour :

> Paul Gauguin. Ce nom affiché exhibé comme aucun autre rue lycée immeuble musée restaurant paquebot sans que je ne discerne malgré tous mes efforts en quoi son séjour à Tahiti puis aux Marquises a influé sur notre pensée notre art. Tahiti et les Marquises ont certes eu une influence majeure sur Gauguin sa vie son œuvre […] Gauguin par contre

[271] SPITZ (1991).
[272] SPITZ *in* UNIVERSITÉ de POLYNÉSIE FRANÇAISE (2003), p.101.

> n'a eu aucune influence particulière sur notre peuple. Il n'est qu'une parmi les nombreuses voix occidentales qui nous ont privé de notre expression.[273]

La question de l'apport au niveau artistique, esthétique de l'œuvre de Gauguin sera bien entendu par la suite du présent travail démontré. Il faut dès à présent souligner cette manière originale qu'à l'auteur de décrire sa culture à rebours. Toutefois, un contexte d'effacement de la culture hôte lors des premiers contacts, Spitz entame avec ces textes une logique visant à *re*-définir la culture en fonction des éléments composites qu'elle récuse.

Dans le même contexte que Chantal Spitz, il faut mentionner Flora Devatine. Parfois appelée, Flora Aurima-Devatine, il s'agit de la seconde figure littéraire de Polynésie française ici retenue. Membre de l'Académie Tahitienne depuis sa création en 1972, elle se situe à la croisée des cultures. Elle fait partie avec Chantal Spitz, ainsi que d'autres personnes, des fondateurs de la première revue littéraire de Polynésie française, *Littérama'ohi*. Lors d'un entretien tenu en France métropolitaine, Devatine précise l'importance dans la constitution de sa culture personnelle des lectures occidentales, à l'image de Victor Hugo ou d'autres écrivains entrés dans la postérité. Toutefois, Devatine est ici importante car à l'inverse de Chantal Spitz, il s'agit là d'une *mā'ohi* initiée dès le plus jeune âge à la préservation du savoir :

> La famille de mon père, est une famille d'orateurs, de dépositaires de connaissances de huit districts de Tahiti. […] C'était donc de tradition qu'un membre de la famille compose des textes qui racontent l'histoire de la terre, les noms des terres […] tout ce qui fait le quotidien des gens et le passé des lieux.[274]

En parallèle à cette action de conservation du savoir, Devatine développe une réflexion sur la nécessité de voir la culture locale se développer et franchir l'étape du constat précolonial. En cela, cette auteur est ici importante car elle reflète totalement ce tournant *postcolonial* visant à voir émerger une réflexion insulaire propre. Dès 1998, elle invite à percevoir la culture polynésienne à se référant non plus au seul passé mais également au présent. Pour cela il faut :

> Reprendre la tresse des nattes

[273] *Ibidem.* p.100-101.
[274] Entretien réalisé par Estelle Castro et Dominique Masson le 25 mars 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=SaJ9mzOcXcU

Là où on l'avait laissée !

Remonter le chemin un peu plus haut
Que là où on l'avait quitté !

Reprendre le mur en blocs de corail
Là où il s'est effondré !

Déblayer le passage rendu infranchissable
Dégager le lit d'écoulement de la rivière… ![275]

Elle publie de nombreux articles dans des revues scientifiques comme en 2002 au sein du premier bulletin du L.A.R.S.H. (Laboratoire de recherches en Science Humaines de Polynésie française) traitant du corps comme lieu de souffrance et d'expression dans le cadre du tatouage traditionnel[276]. Ainsi ces deux personnalités littéraires reflètent la diversité d'approche de la société polynésienne à l'égard de sa propre culture. Pour démontrer cela, il suffit de retourner vers le colloque voué au centenaire de la disparition de Paul Gauguin, où F. Devatine propose une réflexion sur *Paul Gauguin : de la confrontation à l'héritage*, et formule une vision radicalement opposée à celle de Spitz :

En définitive, qu'en est-il de l'héritage de Gauguin ?
En quoi consiste cet héritage ?
Est-ce un héritage en accord avec le pays, avec la culture du pays, dans le prolongement de celle du pays ?

C'est un héritage matériel et un héritage culturel,
Un héritage à acquérir, à conquérir, à prendre !

Gauguin, c'est un nom,
Un nom enraciné en terre tahitienne, et plus profondément en terre marquisienne !
[…]

Gauguin, c'est un héritage de culture, de littérature et de peinture !
Et c'est un héritage de renom, de renommée, pour la Polynésie ![277]

Avec ces deux femmes écrivaines qui permettent de mieux percevoir la réalité culturelle en vigueur en Polynésie française, s'achève ici le premier groupe de textes produits au sein même du milieu d'étude[278].

[275] DEVATINE (1998), p.83.
[276] DEVATINE (2002).
[277] DEVATINE *in* UNIVERSITÉ de POLYNÉSIE FRANÇAISE (2003), p.39. *Op.cit.*
[278] À noter qu'il s'agisse de deux femmes n'est en rien anodin car au sein du Triangle Polynésien, la femme joue un rôle centrale au sein des sociétés insulaires. À la croisée des groupes humains elle tisse bien souvent les liens entre les personnes.

Le second ensemble de textes présenté à présent, s'avère être celui produit à l'extérieur de la zone du Triangle Polynésien. Là encore, l'art contemporain n'est pas abordé de façon directe, mais les textes énoncés s'avèrent indispensables afin de nourrir toute réflexion relative au présent sujet. Afin d'entamer cette section, il faut se tourner non pas vers une personne mais un laboratoire français de premier plan. Dénommé CREDO (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie) et localisé à Marseille[279], ce centre appréhende cette région du monde au travers d'une approche essentiellement anthropologique. Il regroupe, ou a regroupé, de nombreux spécialistes, dont certains déjà mentionnés comme Serge Tcherkézoff, Paul van der Grijp ou encore Maurice Godelier dont les travaux permettent de percevoir les mécanismes de ces cultures tant dans leur fonctionnement général qu'au sein de cas d'études spécifiques comme face à l'exotisme par exemple. Rassemblant des chercheurs de l'EHESS, le CREDO est en France métropolitaine la principale source d'études scientifiques traitant du Pacifique contemporain. Par-delà ce centre de recherches, il faut se tourner vers des anglo-saxons afin de conclure cette présentation.

Le premier auteur anglo-saxon mentionné est Adrienne Lois Kaeppler. Anthropologue américaine, elle est également conservatrice en charge de la section Océanienne au sein de la division « ethnologie » du *Smithsonian Institute* de Washington. En produisant des ouvrages généralistes sur l'Océanie, Kaeppler est parvenue à apposer ses recherches sur les cultures traditionnelles d'Océanie aux sociétés contemporaines[280]. Cela est intéressant pour toute approche visant à étudier l'art contemporain car cette réflexion permet de mettre en relief la vivacité des traditions insulaires. Elle démontre la diversité des cultures et surtout la diversité des rapports à ces mêmes cultures, du fait notamment des colonisations plus ou moins agressives. Dans la continuité de ces recherches, s'amorce le travail d'Anna Laura Jones[281]. Cette chercheuse américaine, membre du département d'archéologie de l'université de Stanford, a notamment écrit sur la place des femmes et de leurs productions au sein d'une Polynésie française contemporaine. Son travail s'intègre dans une logique scientifique américaine dénommée *Pacific studies*. Le travail qu'elle mène s'attarde à l'étude des Arts dans leurs plus grandes diversités. Ainsi, les chants, les

[279] Pour plus de renseignement sur ce centre de recherche : http://www.pacific-credo.fr/.
[280] KAEPPLER (1993 ; 2008).
[281] En 1991 l'université de Stanford aux Etats-Unis a publié la thèse d'Anna Laura Jones qui s'intitule : *Contemporary folk art in French Polynesia (Tahiti)*. JONES (1991).

danses, les productions traditionnelles artisanales, sont abordés dans une logique d'étude de la place de la femme au sein de la définition de la société contemporaine. Jones dresse alors une étude liée à l'artisanat traditionnel qui permet de concevoir plus en détails le regard local porté à une telle pratique. En complément de cette compréhension du regard insulaire, s'avance le dernier auteur maintenant mentionné, Nelson Graburn. Professeur émérite au sein de l'Université de Berkeley en Californie, N. Graburn est à l'origine de recherches cruciales car combinatoires. Pour expliquer cela, il suffit de se pencher sur l'un de ses premiers ouvrages, qui dans le contexte présent est le plus probant[282]. En intitulant son texte : *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, l'enjeu central pour l'auteur est alors le suivant :

> Graburn examine leur entrée [aux Arts dits traditionnels] au sein du "Système mondial de l'Art", il recherche le public initial (marché local ou étranger) ainsi que les origines des formes esthétiques (modèles traditionnels, extérieurs ou créations nouvelles).[283]

De ce fait, N. Graburn étudie dès la seconde moitié des années 1970, les modes d'insertion des scènes artistiques dites « traditionnelles » ou « primitives » au sein du marché mondial de l'art contemporain. Cette recherche est cruciale pour toute personne s'intéressant à l'art contemporain au sein d'une zone extra-occidentale – et cela d'autant plus lorsque la colonisation a officié en son sein – car l'auteur démontre l'impact d'une ouverture brutale d'une scène restreinte vers l'internationale ainsi de l'apparition d'un phénomène clé : le tourisme ethnique. Dix ans plus tard, Graburn publie un article au sein d'une revue scientifique française qui va parfaitement traduire la perversion du regard porté à l'art extra-occidental du fait de l'insertion de ces nouvelles régions au sein du marché global[284]. Graburn y expose la façon dont les attentes et les retombées liées au tourisme influent sur les productions artistiques. L'art traditionnel qui était alors un art fonctionnel se trouve destitué de sa valeur et de son sens pour devenir un art du souvenir. Les formes se codifient davantage que par le passé car l'objet se doit d'être rapidement identifié et appréhendé. Pour illustrer cette présentation, il semble que la critique faite par Graburn à propos de l'exposition de 1987, en France, *Les Magiciens de la Terre*, résume parfaitement cela :

---

[282] GRABURN (1976).
[283] GRABURN "Art: Anthropological Aspects" *in* BALTES & SMELSER (2001), p766: "Graburn examined their entry into the 'World Art System', looking at the primary audiences (locals or the external market) and the sources of aesthetic forms (traditional, external models, or novelties)."
[284] GRABURN (1986).

> Même les “Magiciens de la Terre” qui exposa des “artistes du monde” à Paris en 1987, traduit par juxtaposition la façon dont les artistes ‘traditionnels’ étaient attendus afin de créer quelque chose répondant au cliché traditionnel alors que les artistes métropolitains (blancs) ont puisé leurs motifs ou matériaux de la différence naturelle ou culturelle (Altérité) sans limitation.[285]

À la lecture de ces textes et de ces auteurs, le fait artistique contemporain du Triangle Polynésien s’esquisse alors différemment. Il se dessine de façon différente car il est le produit d’un secteur où les regards se multiplient sans pour autant aller dans la même direction. La Nouvelle-Zélande bénéficie d’études bien plus complètes que le reste du Pacifique au niveau du strict champ disciplinaire de l’Histoire de l’Art. En revanche, pour un grand nombre des autres localités, dont fait partie la Polynésie française, l’anthropologie et le mouvement de pensée que constitue le *postcolonialism*, sont les moyens à disposition afin de pouvoir appréhender tant les productions artistiques d’« autrui » que de « soi ». Désormais l’art contemporain se livre à chacun dans sa réalité objective.

[285] GRABURN “Art: Anthropological Aspects” *in* BALTES & SMELSER (2001), *Op. Cit.* p767: “Even the ‘Magiciens de la Terre’ which exhibited ‘world artists’ in Paris in 1987, revealed by juxtaposition how the ‘ethnic’ artists were expected to create something stereotypically traditional, but the metropolitan (white) artists drew their motifs or materials from natural or cultural identity (Otherness) without limitation.”

SECONDE PARTIE –

Pour une Histoire de l'Art contemporain du Triangle Polynésien

Chapitre V – Les conditions d'émergence des scènes artistiques contemporaines

A. Le cas de la Polynésie française

S'intéresser aux conditions d'émergences de la scène artistique contemporaine de Polynésie française requiert d'adopter une démarche spécifique. En effet, comment parler d'art lorsque le mot n'existe pas au sein de la langue d'une société donnée ? Cela était notamment le cas pour la société Tahitienne. Le mot « Art » ne s'est développé et banalisé que récemment, entrainant avec lui, et de façon logique, une évolution du regard porté aux créations locales. Ainsi le postulat afin de comprendre les conditions réelles de l'art contemporain nécessite de s'attarder brièvement à la langue tahitienne et à sa façon d'évoquer l'art et les artistes.

À l'origine, le tahitien est une langue exclusivement orale et les premiers dictionnaires qui permettent de traduire les mots du tahitien à l'anglais (1851) ou du tahitien au français (1861) ne disposent pas d'un grand nombre d'entrées. Ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, c'est l'absence d'équivalents en tahitien pour les mots : « art », « esthétique », « œuvre », « artiste » [286]. Aborder l'art contemporain de Polynésie française force la confrontation avec la langue Tahitienne. Comment penser l'art lorsque le mot n'existe pas ? À défaut de l'absence d'un équivalent au mot Art dans sa valeur occidentale, celui d'œuvre est présent de façon indirecte. Autrement dit, malgré des vides sémantiques, il existe une reconnaissance pour un type précis d'artistes au sein de la société polynésienne : le sculpteur. Ce dernier se distingue des autres par sa capacité à « faire ressembler » la pierre à quelque chose. Le sculpteur peut alors être désigné par le biais de deux termes. Le premier, *ta'ata nana'o* « celui qui sculpte », définit la personne par son action. Le terme *nana'o* désigne différentes méthodes d'expressions manuelles des Polynésiens :

[286] Après avoir mené une enquête auprès d'habitants de Polynésie française, la majorité a répondu ne pas connaître d'équivalents en tahitien aux mots proposés. Il a été avancé le terme *'Ohipa* comme équivalent à celui d'œuvre. Toutefois, ce mot tahitien désigne avant tout une œuvre dans le sens de labeur, d'un travail.

Nana'o : 1. Décorer, orner. 2. Tatouage, tatouer. 3. Griffonner, gribouiller. 4. Sculpter.[287]

Le sculpteur est ainsi une personne qui laisse une trace volontaire dans la pierre mais aussi sur le bois et la peau. Or, il est possible d'approfondir la définition du sculpteur par un second ensemble de termes tahitiens qui permet d'en apprendre davantage sur la conception artistique polynésienne. Il s'agit de *Ta'ata tarai ti'i* qui peut se traduire par « celui qui taille la statue ». Ce terme, contrairement au premier, désigne plus précisément le sculpteur. Si le premier terme englobe diverses pratiques, le second, *Ta'ata tarai ti'i,* laisse peu de doute quant à sa fonction. Le mot *tarai* signifie « tailler le bois ou la pierre », et cela quelle que soit la finalité de l'objet taillé (pour réaliser un outil, une pirogue, un bouclier, une idole, …). En revanche, le second terme vient préciser la finalité de la taille car le mot *ti'i* désigne un élément particulier de la culture polynésienne :

Ti'i : statue de style traditionnel, sculpture, idole.[288]

Le sculpteur existe ainsi par la définition de ce qu'il réalise, à savoir une statue dans la pierre ou le bois. Ainsi la société polynésienne concevait des termes pour mettre en valeur la spécificité technique de personnes à même de tailler dans la pierre, le bois, la nacre, ou la peau, des formes stylisées ou anthropomorphiques. Néanmoins, il est possible de dire que l'idée d'art et de beau existe en tahitien, et cela par la confrontation de deux autres mots qui permettent de désigner le même mot en français, statue. Comme cela vient d'être préciser, *Ti'i* signifie une statue, une sculpture, mais il existe un ensemble de mots qui viennent en renforcer le champ lexical :

Hoho'a tarai : statue.[289]

Hoho'a, désigne une image, un portrait, une apparence, un aspect ou encore les traits du visage. Par conséquent, une statue dans le sens de *Hoho'a tarai* désigne le fait de tailler dans le bois ou la pierre une image anthropomorphique, quelque chose de reconnaissable des regardeurs. Cela sous-tend des critères d'analogies qui pourraient correspondre en un certain sens à des critères esthétiques dans la valeur européenne du

[287] LEMAÎTRE (1995), p.79.
[288] *Ibidem.* p.121.
[289] *Ibid.* p.198.

terme. À cela s'ajoute un sens second au mot *ti'i* apporté par le dictionnaire Tahitien de l'Académie tahitienne qui vient renforcer cette idée de création anthropomorphique :

> *Ti'i* : n.p. Le premier homme selon la tradition tahitienne.[290]

Avec ce rapprochement lexical, l'art s'avance à pas feutrés au sein des îles de Polynésie française. Le temps passant et par le biais de « l'intronisation » des objets du quotidien au sein des musées Occidentaux, les sculpteurs et créateurs du passé sont revêtus d'une chape dorée faisant d'eux les premiers artistes incompris des îles françaises du Triangle Polynésien. Or, c'est là un point majeur, depuis 1974 la langue tahitienne connait des modifications afin de la normaliser, l'enrichir et la promouvoir[291]. Pour ce faire, les langues des colons (anglais, français, mais aussi l'hébreu et le latin) sont employées tant pour créer de nouveaux mots en tahitien que pour en faire des emprunts comblant ainsi des lacunes sémantiques. Peu à peu, la société polynésienne a intégré tout un ensemble de termes extérieurs, relatifs au monde de l'art. En estompant les vides sémantiques, la culture insulaire polynésienne traduit son intérêt croissant pour la création artistique. De ce fait, comment aborder, ou même tenter de parler d'une histoire de l'art d'un lieu sans survoler l'émergence des lexiques liés à l'art au sein de la langue en vigueur ? Ainsi, l'Histoire de l'art de Polynésie française débute par la reconsidération du passé et la mise en parallèle des savoirs linguistiques. L'art n'existe qu'à partir de son intégration et de son usage au sein d'un système langue-parole. En cela, et pour la Polynésie française, l'Art possède une histoire propre qu'il est possible d'examiner et d'analyser. Or, et c'est ici l'enjeu centrale de l'étude menée, il est question de mettre en relief l'histoire de l'art contemporain de Polynésie française.

- *La place de l'artiste contemporain dans un système temporel contracté*

La Polynésie française à l'instar d'autres localités du Pacifique jouit d'une temporalité artistique bouleversée. En Europe et en Occident les phases se succèdent ; les théories font place à des contre-théories qui engendrent à leurs tours de nouvelles phases artistiques, le tout dans un contexte temporel linéaire. Les îles de Polynésie française, elles, s'avèrent s'inscrire dans un temps différent. Elles se situent dans un

[290] http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php
[291] Voir LEMAÎTRE (1990). Celui-ci traite de la façon dont la langue tahitienne tente de mettre à niveau depuis 1974 son infrastructure linguistique.

temps artistique contracté car bouleversé. Si certaines sociétés poursuivent un développement en marge du monde internationalisé, d'autres, du fait du choc de la colonisation, ont observé les cultures se confondre et ainsi voir l'expression artistique emprunter des voies diverses. Ce qui est communément dénommé art premier côtoie le monde contemporain, offrant ainsi une place délicate aux artistes en exercice pratiquant de nos jours. En effet, en France métropolitaine, par exemple, observer des sculptures *mā'ohi*, ou des objets relevant d'une « tradition », nécessite généralement d'ouvrir des livres d'ethnologie ou d'arpenter les allées de musées dits des « civilisations ». À l'inverse, le contemporain lui est le fait de l'Histoire de l'Art et se donne à voir plus aisément, tant par une démultiplication des structures muséales qui lui sont consacrées que par une médiatisation plus importante. Or, en Polynésie française cela s'inverse, l'esthétique et les productions relevant d'un « traditionnel », en tant qu'expression d'un passé révolu, se diffusent plus simplement. Les éléments en rapport à la culture précoloniale s'avèrent davantage plébiscités car ils s'insèrent au sein de plusieurs logiques : politiques, identitaires mais aussi touristiques. Il serait alors intéressant de s'attarder à étudier la valeur portée au mot « traditionnel » car démultiplié et employé fréquemment tel un référant d'une culture à d'une période donnée, « avant la colonisation », son emploie revient à occulter et effacer les manifestations possible d'un traditionnel contemporain. L'artiste contemporain se trouve alors privé de tout enracinement historique.

Les îles de Polynésie française ont souffert pendant longtemps d'une mise à distance de la part du monde artistique international. Jugée comme différente car revêtue de considérations exotisantes, la scène contemporaine locale se trouve en souffrance dans un contexte où l'art dit « traditionnel » est perçu comme unique vision culturelle insulaire. L'artiste contemporain est tel un équilibriste entre deux lieux : d'un côté pas suffisamment métropolitain pour prétendre intégrer le monde de l'art contemporain international, et de l'autre, trop occidentalisé pour pouvoir inclure sa pratique et ses créations au sein d'une conception artistique locale inscrite dans l'histoire. En effet, parler d'art de Polynésie française, c'est avant tout se confronter aux difficultés des artistes contemporains de savoir où se situer (scène locale ou extra-polynésienne).

- *Les premières œuvres signées et l'implantation d'une dynamique artistique*

Au début de son histoire occidentale, la Polynésie française voit ses dialectes et ses coutumes bouleversés alors que se multiplient les contacts avec d'autres sociétés. C'est dans ce contexte vacillant que les premiers artistes considérés comme tels sont recensés. Les pratiques traditionnelles entament une marginalisation à partir de l'arrivée de l'Évangile à Tahiti le 5 mars 1797. Les productions cérémonielles s'effacent peu à peu du quotidien des Polynésiens et l'occidentalisation des populations s'amorce. C'est à cette époque qu'apparaissent les premières œuvres picturales signées et ainsi ouvertement revendiquées. Toutefois, il ne s'agit pas là d'artistes à part entière, mais de botanistes, de médecins, où d'autres corps de métiers qu'il est alors commun de trouver à bord des frégates et autres navires occidentaux de passages dans le Pacifique. Sydney Parkinson, William Hodges, John Webber, voilà les trois premiers noms qu'il serait possible de présenter comme ceux des premiers artistes ayant exercés en Polynésie française[292]. Ils réalisent leurs œuvres lors des voyages de l'explorateur anglais Cook entre 1768 et 1779. Même si les travaux réalisés (peintures, dessins, croquis, …) ne sont pas le fruit de peintres d'origine insulaire, il est important de citer ces artistes car depuis cette date, il est possible d'établir une chronologie non exhaustive des personnes se revendiquant artiste et ayant pratiqué la peinture ou la sculpture sous ces latitudes.

Même si cela s'avère hors du champ de la présente étude, cela permet de mettre en exergue le fait que l'art, dans sa conception occidentale, s'est établi depuis le XVIIIème siècle en Polynésie française. Des dizaines de personnes alors de passage vont s'adonner à la peinture. En se basant sur leurs dates d'arrivées à Tahiti, le choix est ici fait de résumer cette période artistique sous la forme d'un tableau où figurent quelques quatorze artistes qui ont pratiqué la peinture entre 1768 et 1914 au sein de Tahiti et de ses îles [Annexe 6]. Non exhaustif, ce tableau permet d'attester une présence dans la durée de quelques peintres et dessinateurs allant de la période découverte des îles jusqu'à l'orée du XXème siècle. Tantôt peintres officiels du Protectorat, puis peintres engagés dans la marine ou encore peintres en séjour personnel dans les îles, ce sont ces artistes qui ont permis d'une part à l'art – dans sa conception Occidentale – de s'implanter durablement sur les îles et, d'autre part, à ces mêmes îles d'intégrer l'Art et

[292] O'REILLY (1982). *Op. cit.*

l'Histoire. Le tout en apportant avec eux leurs techniques et leurs visions des pratiques artistiques tout en étant en contact avec la population « autochtone » comme ils aiment à la nommer. Toutefois la limite de ces artistes à s'imprégner des îles et des sujets qu'ils ont peints se décèle rapidement. Venus en tant que colons et explorateurs, ils constatent et peignent ceux qui s'offrent à eux sans chercher à en apprendre plus sur la population locale. Ces œuvres traduisent davantage la capacité du peintre à figer un paysage romantique, à la manière des peintures de salon du XIXe siècle, qu'une scène de vie réelle.

Afin de répondre aux critères de l'époque, les peintres n'hésitent pas à modifier les postures, actions, formes, structures en vue de conférer à leurs œuvres une vision personnelle mais à la fois fortement exotisée au détriment du rôle premier de certaines des œuvres. Ainsi, il n'est pas rare de voir parmi les dessins et peintures réalisés lors des premières expéditions – alors qu'il s'agit de travaux visant à documenter les périples de façon la plus objective possible – tendre vers une vision déformée dès lors qu'il s'agit de traduire les autochtones et leur milieu. C'est ainsi que William Hodges n'hésitera aucunement à figurer des Polynésiens vêtus à l'orientale sur des pirogues avec en arrière-plan une côte paradisiaque [Cat.36]. L'œuvre la plus emblématique de ce phénomène est indubitablement le portrait en pied peint par Sir Joshua Reynolds intitulé *Omaï* [Cat.37]. Portrait peint par un artiste qui ne s'est jamais rendu au sein de l'Océan Pacifique. Omaï est le second Polynésien, après Aotourou, à partir pour l'Europe. Omaï se rend en Angleterre où il côtoie la bourgeoisie anglaise, rencontre les nobles et le Roi[293]. Il devient le sujet de nombreuses conversations et attire les regards. C'est ainsi que J. Reynolds fait le choix de le représenter dans une vision romantique où l'homme fait face aux spectateurs. Enturbanné et portant de longues étoffes, il donne à voir les tatouages sur sa main gauche qu'il accole à sa ceinture. Les nuages menaçant trahissent une vision anglo-saxonne alors que la végétation traduit un décor exotique au moyen des palmiers et du cours d'eau. Le romantisme est présent dans les productions et la poésie semble prendre le pas sur l'histoire [Cat.38 et 39]. Ces premiers artistes affirmés, dont les œuvres sont les reflets de la mentalité des premiers contacts, vont être mis à mal avec la première et la seconde guerre mondiale. Toutefois, c'est par le biais

[293] Voir CHARUTY (2011), article présentant la façon dont Omaï a modifié sont comportement du fait de sa vie en Angleterre.

de leurs œuvres que nombres d'artistes Occidentaux vont décider de partir en Polynésie française afin de peindre, ou au minimum s'inspirer, des décors et la vie locale.

De nombreux noms parmi ceux ici retenus ont fait l'objet d'une étude menée par Viviane Fayaud au sein d'une thèse de doctorat et d'une version publiée et remaniée de ce travail[294] (cf. Annexe 6). Or, force est de constater qu'aucun des artistes qui couvrent la période n'est d'origine polynésienne. De plus, tous possèdent des notions artistiques et pratiquent avant même de venir séjourner à Tahiti ou dans les îles ; tous sauf un, Octave Morillot, dernier nom figurant au sein du tableau :

> Avec Morillot nous nous trouvons en présence d'un homme qui n'est pas peintre, mais qui va le devenir parce qu'ayant rencontré Tahiti il a subi le coup de foudre et décidé de venir traduire son admiration par la couleur. Et, pour ce faire il va briser une carrière de marin.[295]

Il est important de s'arrêter sur cet homme, à défaut des autres, car il constitue ainsi la première trace « officielle » – puisque documentée – de la formation d'un artiste peintre en Polynésie française. Ainsi, Octave Morillot constitue l'avatar du premier artiste peintre *de* Polynésie française. Pour certains, symbole d'une période artistique coloniale, il est question ici d'aborder ce peintre comme un tournant majeur pour l'Histoire de l'Art de Polynésie française car marqueur de pensée artistique contemporaine insulaire. Né en France métropolitaine, en 1878, au sein d'une famille bourgeoise, il passe son enfance entre deux châteaux de province et un appartement parisien rue de Varenne. À l'âge de dix-sept ans, il intègre l'École Navale et entame ses premières campagnes maritimes dès 1898. En 1903, il participe à une campagne dans le Pacifique à bord de la *Durance*. Il est alors en compagnie de Victor Segalen et participe au rapatriement des biens de Paul Gauguin en vue d'une vente à Pape'ete. De retour en métropole, il demande un congé sans solde afin de partir vivre en Polynésie :

> Amiral, j'ai honneur de vous prier de transmettre à l'autorité supérieure cette demande de congé pour affaire de famille. J'ai à m'occuper des débuts d'une entreprise coloniale dans une colonie française : Tahiti. Je demande donc 2 ans de congés sans solde à dater de l'expiration de mon congé de convalescence, c'est-à-dire du 20 février.[296]

---

[294] FAYAUD (2011). *Op. cit.*
[295] O'REILLY (1982).p.18. *Op.cit.*
[296] MURIE (2005), p.21.

Après quelques difficultés avec les autorités, il mène dès 1908 une vie sur l'île de Tahaa, à plus de 230 km à l'ouest de l'île de Tahiti[297]. Par le biais du travail mené par Norbert Murie qui a établi le premier catalogue raisonné de l'œuvre de Morillot, ce ne sont pas moins de 215 œuvres réalisées en Polynésie française qui sont recensées. Influencé par les œuvres de Gauguin, Morillot développe une technique picturale qu'il serait possible de décrire comme à la croisée des styles. Empruntant une touche de fauvisme à Gauguin par l'usage de couleurs saturées et puissantes, il combine cela avec une approche des compositions similaire à celle du peintre naïf Henri Rousseau. Les enjeux principaux sont ceux de la figuration des corps et des lieux. Les perspectives et les proportions ne sont là que des obstacles pour transcrire un monde autre et exotisé [Cat.40].

Toutefois, les éléments caractéristiques des compositions de Morillot résident en trois points. Le premier s'avère être le traitement des corps. Les femmes sont plantureuses, les proportions abrogées au profit de corps charnus alors que les hommes arborent une musculature exagérée venant créer une vision contrastée aux œuvres des premiers marins et « gauguinesques ». Les corps adoptent des positions maniéristes, les positions sont amplifiées ; les dos se creusent à leur paroxysme, les déhanchés nombreux et les poses lascives traitées dans un jeu de courbes et de contre-courbes. Des yeux globuleux et volontairement agrandis incitent les observateurs à entrer dans les compositions. Juste en dessous, les bouches sont elles aussi démesurées et pulpeuses et soulignées par un dessin marqué. Second point caractéristique de l'œuvre de Morillot, le traitement des poitrines des femmes. Il est nécessaire de dissocier les poitrines du reste du corps tant le peintre semble leur donner de l'importance. Ces dernières sont là omniprésentes. Qu'elles soient revêtues de paréos ou offertes à la vue, les poitrines font toujours l'objet d'un traitement singulier chez Morillot. Fantasmées et fortement érotisées, les poitrines sont bien souvent à la croisée des lignes directrices ; elles font l'objet de jeux d'ombres détaillés et bien souvent Morillot fait en sorte qu'il s'agisse du premier élément à venir interpeller les spectateurs. L'érotisme est alors omniprésent dans l'œuvre de Morillot. Troisième caractéristique, et qui vient renforcer cette sensation érotique, une nature dense et sauvage. Les décors sont majoritairement ombragés, les lieux étroits et entrent en parfaite harmonie avec les corps. Les éléments de la forêt sont autant d'évocations des parties des corps figurés. Dans l'ensemble les

[297] Pour une biographie détaillée de l'homme voir MURIE (2005), *op.cit.*

lieux semblent extraits de l'imaginaire de l'artiste. Dans le détail, les feuilles et les fruits du *'uru*, l'arbre à pain local, se multiplient. En réalité, malgré une déformation volontaire des éléments de la part de l'artiste, la flore locale s'avère identifiable dans sa majorité. Ces différents éléments combinés font de l'Œuvre de Morillot une production singulière dans le paysage de la Polynésie française et l'une des premières à transcrire au travers d'une approche personnelle la vie quotidienne fantasmée [Cat.40 ; 41 ; 42]. Fait chevalier de la Légion d'honneur en 1928, il semble arrêter de produire des œuvres à partir de cette même année.

> La mort le taraudait depuis plusieurs années, quand il se laissa mourir le 27 avril 1931. On sait qu'il était nicotino-dépendant et également opium-dépendant, vraisemblablement depuis sa campagne de Chine, en 1900, sur le croiseur Amiral Charner. On ne connaît pas exactement les circonstances de sa mort : intoxication aiguë d'opium « overdose » ? Une lèpre, comme l'a évoqué Claude Farrère dans son roman *L'Île aux images* ? Ou une simple maladie cardio-vasculaire ? Voire un banal cancer ?[298]

Décédé à l'âge de 53 ans, il incarne ainsi les prémices de l'établissement d'une scène artistique en Polynésie française. Pourquoi cela ? Car en développant un désir accru de peindre du fait de son établissement en Polynésie française, il favorise ainsi l'idée de l'émergence de questions artistiques au sein de la Polynésie française. Certes, l'homme n'est pas perçu de façon identique entre la Polynésie et la France métropolitaine, mais cela est notamment imputable à un élément : l'absence d'une scène artistique structurée. En effet, comment parvenir à dialoguer avec la population environnante sans structures précises où exposer ; sans critiques afin de débattre du travail présenter ; sans la préconception de l'existence d'une scène locale ? S'il n'est pas suffisamment reconnu sur le territoire de Polynésie française de son vivant, il participe en revanche à de nombreuses expositions en France métropolitaine, qui ont, à n'en pas douter, permis de diffuser une vision artistique et exotisée des îles de Polynésie française. À ce titre, et afin de clore cette démonstration quant à l'importance de Morillot, il semble adéquat de renvoyer vers une critique de Camille Mauclair, rédigée à l'occasion d'une exposition personnelle tenue au sein de la galerie Barbazangues à Paris en 1922 [Annexe 7].

[298] *Ibidem*, p.47. *Op. cit.*

En parallèle à Octave Morillot, il existe parmi les premiers peintres *en* et *de* Polynésie française, deux autres artistes qui de façon séparée ont agi en faveur de l'émergence d'une scène artistique locale ainsi que pour la reconnaissance d'un art insulaire. Le premier est un artiste majeur pour l'histoire de l'art de Polynésie française. Le second, permet de démontrer comment certains artistes alors en place en Polynésie française ont pu contribuer à limiter l'expansion et l'éclosion d'une scène artistique insulaire.

Adrian Hermann Gouwe, ce nom a déjà été mentionné quelques fois au cours des pages précédentes, et il s'agit là de l'un des artistes majeurs de la Polynésie française. Né le 8 mai 1875 au sein de la commune d'Alkmaar aux Pays-Bas, Gouwe suit une formation artistique au sein de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Amsterdam[299]. En 1901, Gouwe est le lauréat du Prix de Rome des Pays-Bas dans la section peinture [Cat.43][300]. Le thème représenté est alors biblique, il s'agit de la rencontre de Boaz et Ruth. Pineri précise à propos du contexte de réalisation de cette œuvre que Gouwe « se présente, en même temps que Mondriaan, au concours du prix de Rome. Mondrian, admis à se présenter, ne sera pas retenu pour l'épreuve finale, remportée par Gouwe »[301]. Grace à cela, il voyage à travers l'Europe, ainsi qu'au Maroc. Il parfait sa technique en faisant des copies d'œuvres exposées au sein des musées qu'il visite. Reconnu pour son talent en tant que peintre, et actif au sein de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Amsterdam à la fin du XIXème siècle, il est probable que celui-ci ait côtoyé Piet Mondrian qui s'y inscrit à partir de 1892. De même qu'il est possible comme le suggère Riccardo Pineri, que Gouwe ait observé les œuvres de Vincent van Gogh lors de la rétrospective organisée au Stedelijk Museum des Pays-Bas en 1905 par Johanna van Gogh, la belle sœur de Vincent[302]. En novembre 1927, âgé de 52 ans, Gouwe embarque pour la Polynésie française. À cette époque, « c'est d'abord en tant que peintre portraitiste qu'il gagne sa vie, répondant aux commandes relativement nombreuses des colons européens »[303]. Même si celui-ci va peu à peu vendre ses œuvres sur le sol de Polynésie française, il reste sa vie durant en contact avec l'un des plus importants collectionneurs des Pays-Bas, Peter Alexander Regnault (1868-1954). Ainsi au fil des années, Gouwe répond à des commandes du

[299] O'REILLY (1975), p.225. *Op.cit.*
[300] http://prixderome.nl/en/jaar/1901-en/
[301] PINERI (1998), p.22. *Op. cit.*
[302] PINERI (2006), p.118. *Op.cit.*
[303] *Ibidem*, 119.

collectionneur, au moyen de quoi il intègre des collections européennes. L'artiste ne cesse d'envoyer des œuvres, croquis et dessins, en direction des Pays-Bas. Cela permet ainsi de pouvoir constater une évolution dans son style, sa technique.

Aux œuvres de jeunesse et celles quasi-académiques des premiers temps, Gouwe s'oriente rapidement en faveur d'une production régie par la lumière et la matière picturale. Dans un autoportrait âgé de 38 ans, l'artiste montre comment des jeux d'opposition entre les zones baignées de lumières et celles d'ombres, naissent les formes [Cat.44]. Les œuvres qu'il produit traduisent l'intérêt porté par Gouwe aux questionnements post-impressionnistes. En effet, à la façon des artistes européens de son temps, il réalise des œuvres qui au moyen d'une touche fractionnée décompose la lumière et les couleurs. Les touches visibles s'entrechoquent et se chevauchent, les couleurs se mélangent au sein même de la palette, le dessin est absent, les empâtements sont récurrents et viennent rythmer les compositions. Les traces laissées par les brosses viennent strier des compositions, de prime abord calmes, conférant alors un sentiment de « crépitement ». L'artiste donne vie à ses œuvres par la matière picturale. Dans certaines autres œuvres, Gouwe lisse davantage son travail, la touche s'estompe, les formes sont cernées par le dessin tout en partageant la composition avec des zones où la touche se divise et se fractionne afin de venir créer une opposition entre douceur d'une touche diluée et la dureté de celle fractionnée. Avant de rallier la Polynésie française, cette tendance est déjà aisément constatable dans l'œuvre de Gouwe. Son œuvre *Paysage avec Gerbes* de 1915 en est un exemple type [Cat.45].

Après des nombreux séjours à travers l'Europe, c'est en allant dans le Sud de la France que l'idée de gagner la Polynésie française va germer :

> Au mois d'octobre [1927], à Toulon, il lit un article du capitaine au long cours Desdemain Hugon dans *Le Petit Provençal* qui décrit les attraits des îles des mers du Sud. Il décide de rencontrer l'auteur de l'article à Marseille et, dans la précipitation, regagne la Hollande, règle ses affaires, retourne à Marseille et s'embarque pour Tahiti à bord de l'*Antinoüs* des Messageries maritimes.[304]

Son séjour en Polynésie française est rythmé par de nombreux déménagements qui lui ont permis de visiter de nouvelles îles, offrant ainsi de nouveaux paysages à dépeindre.

[304] PINERI (1998), p.35. *Op. cit.*

En observant ses œuvres, il est possible d'en extraire quelques thèmes majeurs qui semblent cadencer les productions. En effet, au sein de son travail, en dehors des portraits, il semble accorder beaucoup d'intérêt au thème du porteur de banane :

> Depuis la fin des années trente, Gouwe est pris par le thème du « porteur de *fei* », par la figure du Tahitien qui descend les pentes montagneuses chargé de régimes de bananes sauvages.[305]

Cette œuvre dont parle Pineri, met en lumière deux hommes soutenant de lourdes charges de bananes [Cat.46].Le thème est en réalité un événement qu'il est possible d'observer à travers les îles de Polynésie française. Les hommes portent sur leurs épaules un morceau de bois où à chaque extrémité sont fixés des régimes de bananes ou d'autres fruits (parfois des sacs d'oranges). Afin de figurer cela, Gouwe représente deux hommes au sein d'une flore luxuriante. Le tableau offre à voir deux formes brunes, identifiables comme étant les hommes et ne s'extirpant que difficilement du reste de la composition. Les visages ne sont qu'esquissés, la végétation est suggérée par le biais d'opposition de valeurs et de nuances indiquant la juxtaposition de diverses plantes. Les régimes de bananes sauvages sont plongés dans l'ombre, leur procurant une couleur verdâtre, à l'exception de quelques bananes qui laissent deviner cette teinte naturelle particulière tirant sur les mauves. De cette légère indication de couleur, le spectateur peut alors comprendre que la scène se déroule dans un contre-jour où seulement peu de lumière parvient à percer à travers la végétation. Il s'agit là d'hommes regagnant les vallées ou le bord de mer en fin de journée, chargés par la récolte du jour.

Toutefois, à travers cette composition, il ne s'agit pas comme Gauguin a pu le faire au sein de ses œuvres, de figer une vision rêvée d'un passé révolu mais bien d'une vision contemporaine traduite par Gouwe. L'homme peint ce qu'il voit, un monde calme où la nature prend le pas sur l'homme. Au sein de l'œuvre, *Le Grand Morne à Bora Bora*, Gouwe donne vie à un décor agité [Cat.47]. Les compositions aux soleils irradiants et aux flores idéalisées de nombreux peintres laissent ici place à un océan agité, un ciel chargé de nuages, des langues de terres parsemées de verdures comme horizon. Au premier plan, comme figé au dessus des flots en mouvements, une mouette vient attirer le spectateur au sein de la composition. L'ensemble du tableau est baigné d'une lumière rougeâtre d'un soleil couchant qui se laisse deviner derrière les nuages.

[305] *Ibidem*, p.86.

Les contours de la mouette sont cernés par un trait rouge de même que les flots du premier plan sont relevés au plus près du bord inférieur de traits rouges ainsi que d'une signature de l'artiste faite dans la même couleur. Le premier plan, marqué par les vagues et la mouette est dominé par du mauve et des touches blanches pour signifier l'écume. Derrière cela se détache un second plan composé par deux bandes de terres et un *motu* (atoll). Traité dans des nuances de verts, la zone est restreinte, les flots teintés par la végétation et assombris par un ciel qui occupe quasiment les deux-tiers de la composition.

Néanmoins ce qui ressort de l'œuvre de Gouwe c'est sa capacité à avoir adapté sa palette de couleurs à celles de la Polynésie française. Aux œuvres dorées, lorsqu'il figurait les blés, les ocres pour les scènes du Maghreb, Gouwe laisse des verts puissants, combinés à du bleu, venir agencer ses compositions. Au fur et à mesure des années, la touche divisée des premières œuvres offrant des nuances colorées plus franches s'efface graduellement derrière un empâtement général. Les couleurs se mélangent et s'entrechoquent. Pour démontrer cette évolution et achever la présentation de cet artiste, il est intéressant de comparer deux autoportraits. Le premier est réalisé en 1913 lors d'une étape à Paris [Cat.48]. Le second est un autoportrait peint dans les années 1950 en Polynésie française [Cat.49]. Sur le premier, Gouwe se représente de trois-quarts, affublé d'un chapeau et d'une écharpe tous deux verts, faisant écho à ses yeux. Le regard plongé dans le lointain, l'homme se tient droit et se dégage d'un fond uni. Le visage se détache du fond par un traitement de la touche dans les obliques. En effet le fond confère une sensation de verticalité par le biais de touches verticales cassées par quelques touches horizontales. Ainsi le visage de Gouwe est lui suggéré par des touches obliques ainsi que par des rehauts de blancs qui viennent attirer le regard, tant sur l'arrête du nez que sous l'œil droit du peintre. La barbe, naissante, est évoquée par un assombrissement de la peau mais aussi par quelques touches tirant sur les verts et évoquant l'écharpe et le chapeau. L'œuvre démontre la maîtrise de Gouwe quant à adopter les techniques picturales de son temps.

Le second autoportrait, est séparé du premier par quelques quarante années [Cat.49]. Les cheveux blanchis par le temps, de même que la barbe, laissent paraître cette distance temporelle, tout autant que les lunettes. Néanmoins, ce qui frappe en premier ici s'avère être avant tout cette explosion de couleurs. L'homme apparaît

comme nimbé par une source lumineuse qui serait positionnée juste derrière lui. Cette lumière irradie l'œuvre et le fond vert s'en trouve alors bouleversé. La partie gauche de la composition – ainsi que la face droite du peintre – est rythmée par de nombreuses touches dorées qui viennent conférer un teint radicalement différent à Gouwe. Il est intéressant au passage de noter que les yeux verts du premier autoportrait sont ici devenus bleus. L'œil gauche du peintre est comme effacé. Cela peut s'expliquer par le fait qu'à la fin de sa vie, Gouwe souffrait de glaucome à l'œil droit. Après une opération, sa vue semble se détériorer de nouveau avant de subir, en 1958, une ablation de l'œil droit[306]. Cette détérioration de son acuité visuelle est symbolisée par un effacement de l'œil gauche, figuré à droite de la composition. Ainsi, cela permet également de situer cette œuvre vers la fin des années 1950. En comparaison, il est intéressant de mentionner l'*autoportrait* de 1953 où l'œil peint à droite est déjà estompé [Cat.50]. L'autoportrait est ponctué de concrétions de matière picturale et de forts empâtements d'où se dégage une impression de rugosité. À cela Gouwe y adjoint un travail à la brosse qui vient conférer un dynamisme absent du premier autoportrait de 1913.

Décédé le 28 décembre 1965, soit plus de trente-huit ans après son premier séjour en Polynésie française, Adriaan Herman Gouwe a peint une Polynésie française en perpétuel mouvement, avec comme sujets principaux, la couleur et la lumière à travers les îles. Lors de son arrivée, en 1927, Tahiti ne possède pas encore de scène artistique et tout comme Octave Morillot, Gouwe se tourne vers ses terres d'origines afin de vendre ses œuvres. Cependant, et c'est là l'importance de cet artiste, ses œuvres vont trouver un public insulaire qui lui permettra de vivre de son art. Pineri, cite en cela Gouwe lorsque celui-ci raconte à propos de sa première exposition en Polynésie en 1935 :

> À Pape'ete je trouvai une opportunité pour exposer au Cercle Bougainville. Il y venait beaucoup de visiteurs et à la fin tout le monde trouvait cela un grand succès. J'ai vendu pour 20 000 francs.[307]

Pineri poursuit cette citation en précisant que « cette somme, importante pour l'époque, met Gouwe à l'abri du besoin »[308]. Il fera d'autres expositions à Pape'ete, qui à chaque

[306] PINERI (1998), p96. *Op. cit.*
[307] PINERI (1998), 66. *Op. cit.*

fois seront couronnées de succès et marquées par de nombreuses ventes. En 1959, l'artiste entreprend un voyage jusqu'aux Pays-Bas, où le Stedelijk Museum d'Amsterdam lui consacre une exposition. Inaugurée en juin 1959, l'exposition est arrangée par le directeur de l'établissement, Jonkheer W.J.H.B. Sandberg. À cet événement, Gouwe y adjoint une seconde exposition tenue à l'académie Jan Van Eyck à Maastricht[309]. De retour en Polynésie française, il réalise une dernière exposition en 1960 lors de la réception des œuvres qu'il avait fait partir pour les Pays-Bas. Cette dernière exposition démontre l'intérêt grandissant envers les productions de Gouwe. Celui-ci dira même :

> J'ai vendu une trentaine de tableaux le jour même de l'ouverture, pour un montant de 700 000 francs tahitiens à un Américain, M. Berkits, qui habitait un domaine dans le district de Punaauia. Tous les tableaux furent expédiés à New York. Je me sentis assuré pour la vie avec tout cet argent […].[310]

Après son décès, en 1965, la côte de l'artiste ne cesse d'augmenter et ses œuvres à se raréfier. La grande majorité ont intégré des collections particulières et sont ainsi sorties du marché de l'art. La carrière d'Adriaan Herman Gouwe démontre la possibilité d'une alternative artistique personnelle aux « poncifs de la peinture des dimanches postgauguins »[311]. Gouwe prouve qu'il est possible d'établir en Polynésie française un marché de l'art. Ses œuvres sont parvenues à rassembler les personnes et à susciter l'intérêt des premiers collectionneurs locaux. Par conséquent, qu'il s'agisse tant de sa démarche et de sa technique maîtrisée où bien de l'engouement du public pour ses œuvres, Gouwe fait partie de ses rares artistes dont les travaux vont devenir les rouages nécessaires à la création d'une scène artistique contemporaine viable.

Le dernier artiste présenté sera abordé selon un axe qui permettra de mettre en valeur une pratique artistique qui a attiré l'attention sur la scène polynésienne. Il s'agit d'un artiste qui a contribué, par l'intérêt international généré, à la création d'une scène artistique contemporaine. Il s'agit d'Edgar Leeteg. Précédemment abordé (cf. Cat.29), Edgar Leeteg, peintre sur velours représente le second pendant de la scène artistique en formation de l'époque. Né dans l'Illinois, aux États-Unis d'Amérique, en 1904, il

---

[308] *Ibidem*, p.66.
[309] *Ibid.*, p.96.
[310] *Ibid.*, p.98.
[311] PINERI (2012).

grandi tout en parcourant de nombreux états américains. « Avec 200 $ en poche, il fait en 1930 le voyage de Tahiti »[312]. Vivant de petits métiers, ce n'est qu'en 1933 qu'il commence à peindre sur velours. Connu pour fréquenter les divers bars de Pape'ete, Leeteg est un personnage intéressant pour la scène artistique locale car il ne s'y intègre quasiment pas. En effet, la notice rédigée par le Père O'Reilly où celui-ci semble laisser exprimer une désaffection à l'égard de Leeteg, traduit parfaitement cela :

> Incapable après dix ans de résidence, de comprendre trois mots de français ou de tahitien, n'ayant jamais pris un bain de mer, vivant de conserves, Leeteg connaissait en Océanie une vie absurde, sous la coupe d'une mère un peu folle et qui le tyrannisait. […] Il lui restait de faire de l'argent, et, en bon Américain, il n'y manqua pas.[313]

En ce sens, Leeteg représente ces artistes qui, venus en Polynésie française, vont parvenir à exporter leurs productions sans pour autant contribuer localement au développement de la scène artistique. Le tour de force de Leeteg réside dans un séjour fait par celui-ci à Hawaii en 1938. C'est à ce moment qu'il rencontre Barney Davis avec qui il va se lier d'amitié. Vers les années 1945, Davis ouvre une galerie d'art à Honolulu et « il remarque que les personnes viennent en lui demandant « ces peintures sur velours » faites par « ce type dans le Pacifique Sud » »[314]. En effet, depuis son premier séjour à Hawaii, Leeteg est parvenu à vendre ses œuvres, car la technique plait – mais aussi car souvent les sujets principaux sont des nus féminins. Davis devient alors le représentant de Leeteg à Hawaii où celui-ci va voir sa côte exploser.

> Quinze ans après leur première rencontre, Davis ouvrait une galerie d'art sur Kapiolani Avenue où il a vendu ses premiers Leeteg pour 135 $ chacun.[…] En l'espace de six ans, la Davis Art Gallery vendait des originaux sur velours de Leeteg entre 7.000 et 10.000 $, une grosse somme pour le début des années 1950. [315]

Ainsi, au détour d'une démarche volontairement exotisante et fortement érotisée, Leeteg et Davis parviennent à exporter de façon régulière le travail du peintre. Davis encourage alors Leeteg à signer « Leeteg of Tahiti » ou « Leeteg Tahiti », permettant de

---

[312] O'REILLY (1975), p.326. *Op. cit.*
[313] *Ibidem,* p.327.
[314] BALDWIN, ANDERSON (2007), p.15: "he noted that people often came in asking about "those velvet paintings" by "that guy in the South Pacific"."
[315] TURNER (1999), p.28: "Fifteen years after their first meeting, Davis opened an art shop on Kapiolani Avenue where he sold his first Leetegs for $135 each. […] In six short years, The Davis Art Gallery was selling original Leeteg velvets for $7.000 to $10.000, a hefty sum for the early 1950's."

mieux situer l'œuvre de son poulain. « Enfin, il inventa les slogans: "The American Gauguin … The greatest painter of contemporary times" »[316]. Les conditions de vie de Leeteg s'améliorent considérablement. Il se fait construire une grande maison en bord de mer sur l'île de Moorea, lieu où il vivra jusqu'à la fin de sa vie, en 1953. Alors qu'il rentrait à son domicile en soirée, ce dernier décède des suites d'un accident de moto.

Malgré ces éléments qui attestent de la reconnaissance de Leeteg à l'étranger, ses œuvres restent cependant fortement méconnues en Polynésie française. Pourquoi cela ? Il y a visiblement deux raisons. La première étant que Leeteg a exclusivement travaillé avec Davis et donc exporté son travail vers les États-Unis d'Amérique, cela sans forcement chercher à s'insérer au sein du marché local[317]. Le seconde étant qu'en se tenant à l'écart des balbutiements de la scène artistique locale – il est à Tahiti en même temps que Gouwe par exemple – l'homme ne semble pas présenter d'intérêt pour le développement local. De plus, l'essentiel de son travail étant fortement modelé pour le marché extérieur, ses productions paraissent déconnectées de la réalité de la Polynésie française. Le travail de Leeteg va trouver un écho particulier dans l'essor d'un type de bar fleurissant à Hawaii ainsi qu'au États-Unis, les fameux *Tiki* Bars. Il s'agit de bars dont l'intérieur est évoque les îles au moyen d'une décoration unifiée autour du thème des îles et de l'ailleurs. Cela passe notamment par des bambous pour décorer les bars et les tables, des fleurs artificielles pour montrer la luxuriance de cet réalité différente, de faux ou de vrais *Tiki* pour exalter le paganisme, de la musique hawaïenne et océanienne sans oublier des cocktails invitant à l'évasion (souvent à base de noix de coco et de fruits exotiques) et bien entendu des œuvres picturales évocatrices, accrochées ça et là, pour illustrer cet ailleurs si dépaysant. Les travaux de Leeteg sur velours, figurant des nus et autres personnages des îles vont ainsi venir habiller les murs de ces bars à cocktails à la mode. Enfin, la source d'inspiration principale de Leeteg n'est autre que des photographies qu'il trouve ça et là :

> Il peint toujours d'après des photographies qui lui apportent un motif […]. Ces « abusives utilisations » n'allaient du reste pas sans causer quelques accrochages avec les photographes qui, lorsqu'ils étaient des professionnels, trouvaient que Leeteg en

[316] O'REILLY (1975), p.326. *Op. cit.*
[317] Certes les œuvres de Leeteg ont trouvé des acquéreurs en Polynésie française, mais cela constitue un marché bien moindre que les ventes effectuées à Honolulu au sein de la galerie de son ami Barney Davis.

prenait bien à son aise avec leurs œuvres. D'où des accusations de plagiat et quelques menaces de procès.[318]

Son œuvre majeure, *Hina Rapa,* ne déroge pas à la règle et est la reproduction d'une photographie prise par un « officier français inconnu » [Cat.31][319]. Dans cette peinture, Leeteg démontre sa capacité à tirer profit de la matière même du support. Le satiné de la matière, allié à une technique maîtrisée permettent aux motifs de gagner en luminosité. Qu'il s'agisse du chapeau de la jeune femme ou de son corps tout autant que le paréo noué à la taille, chaque élément semble refléter la lumière d'une façon différente. Les volumes sont convenablement rendus et les ombrages permettent à la femme, Hina Rapa, de s'extraire en douceur de la masse sombre du velours. À l'aide de rehauts blancs, Leeteg attire l'attention sur le regard et les dents blanches avant de délicatement mettre en avant la poitrine du modèle grâce au jeu de lumières.

Seconde et dernière œuvre ici présentée, il s'agit du *Natif à l'herminette* [Cat.51]. Cette peinture est inspirée d'une photographie d'Igor Allan intégrée au sein du livre *Tahiti Landfall* de William Stone paru en 1946 [Cat.52]. Il faut préciser que William Stone était alors le voisin de Leeteg à Moorea, ce qui peut expliquer le choix de la photographie de base employée par Leeteg[320].Ce qui est intéressant ici, c'est la façon avec laquelle il restitue les détails du visage. Tout en nuance, l'artiste parvient à transcrire cette sensation d'éblouissement éprouvé par l'homme situé face au soleil. Les cheveux grisonnants de l'homme ainsi que sa moustache attirent le regard. Comme pour *Hina Rapa,* le corps semble peiner à se détacher du fond, cela grâce à des contours estompés. En revanche, Leeteg se joue de la matière du textile afin d'évoquer la pilosité de l'homme sur les bras. Leeteg parvient à retranscrire de façon fidèle une photographie qui, à forte connotation exotique, reflète convenablement le travail de l'artiste.

Ainsi, entre les premières œuvres signées et celles d'autres, comme Morillot Gouwe ou encore Leeteg, la Polynésie française a entamé une mutation artistique qui tend peu à peu vers une structuration de sa scène. Structuration car de plus en plus d'artistes, arrivent ou se révèlent en Polynésie, et parviennent à attirer les faveurs de nouveaux collectionneurs locaux. Cependant, à défaut d'une unité de la part des artistes, certains comme Edgar Leeteg ne perçoivent en la Polynésie française qu'une source

[318] *Ibidem,* p.327.
[319] *Ibid.* p.327.
[320] TURNER (1999), p.12. *Op. cit.*

d'inspiration pour des œuvres exportées à l'étranger sans pour autant s'intéresser au milieu insulaire. Ainsi, cela entraine un ralentissement de tout développement possible car limite fortement les interactions avec les insulaires. Néanmoins, des artistes comme Morillot mais surtout Adriaan Herman Gouwe vont parvenir à sublimer cela et ainsi rendre possible la mise en place d'une scène artistique contemporaine de Polynésie française.

B. Le cas de la Nouvelle-Zélande

Aborder les prémices artistiques ayant favorisé l'apparition des scènes artistiques contemporaines de Nouvelle-Zélande soulève une phase historique commune avec la Polynésie française. Ainsi, les premières œuvres signées se voient être héritières d'une logique identique, à savoir celle de documenter les premières circumnavigations du Pacifique. Cependant, alors qu'en Polynésie française, les artistes et pensées artistiques s'avèrent épars et dissonants, la Nouvelle-Zélande va pour sa part rapidement parvenir à se structurer en suivant des modèles européens et en favorisant au mieux le développement d'une scène contemporaine. L'élément décisif est la signature du Traité de Waitangi le 06 février 1840. Avec cela, les colonies de peuplement anglo-saxonnes vont s'accroître et voir de nombreux artistes venir s'installer (confirmés ou amateurs).
Toutefois, afin d'amorcer cette réflexion, il paraît opportun de porter, quelque peu, son attention sur le continent européen. Tout comme pour la Polynésie française, il faut porter son attention en direction du Royaume des Pays-Bas afin de percevoir un des artistes les plus importants de cette période. Certes avant, pendant et après lui de nombreux autres personnes ont pratiqué la peinture, le dessin et la sculpture, mais le décision est précise de s'attarder sur la personnalité artistique de Petrus van der Velden[321].

Avec cet artiste, la Nouvelle-Zélande voit alors ses paysages et ses habitants figurés par un créateur formé sur le « vieux continent ». Né à Rotterdam le 05 mai 1837, Petrus van der Velden est issu d'une famille catholique de la classe ouvrière. En 1850, soit à l'âge de treize ans, il intègre le récent *Institut et Société d'Art de La Haye* le *Pulchri Sutio* fondé en 1847. Après avoir suivi une formation, il travaille quelques

[321] Les éléments biographiques ici présentés sont issus d'une lecture croisée des sources suivantes : DUNN (2007) *op.cit.* ; AUCKLAND CITY ART GALLERY (1959) ; WILSON T.L. Rodney, « Velden Petrus van der », *Dictionary of New Zealand Biography. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, texte mis à jour le 19 mars 2014 : http://www.teara.govt.nz/en/biographies/2v1/velden-petrus-van-der

temps comme lithographe avant de s'inscrire 1868 au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Rotterdam. Après avoir obtenu une bourse du roi Guillaume III, il parcourt l'Allemagne et la France avant de retourner dans son pays d'origine à cause de la guerre Franco-prussienne. À partir de 1876, il enseigne au sein du *Pulchri Studio* jusqu'en 1878. Reconnu pour sa technique, il va notamment enseigner la peinture et influencer certains artistes ainsi qu'en former, comme cela est le cas pour Suzanne (Suze) Robertson (Bisschop de son nom de naissance). Dans les années 1880, Petrus van der Velden est actif aux côtés des artistes de la période. Il peint alors sous l'influence de Joezef Israels ainsi que dans le contexte de la *Haagse School* (École de La Haye).C'est en partie du fait de cela qu'il va attirer l'attention du jeune Vincent Van Gogh. Ce dernier mentionne l'artiste à trois reprises au sein de ses correspondances avec son frère Théo notamment une fois où il décrit l'homme de la sorte :

> J'ai vu Van der Velden une fois l'an dernier – chez De Bock un soir où nous avions regardé des eaux-fortes. Je t'ai déjà écrit à son propos qu'il m'avait alors fait une impression très favorable […]. Mais d'entrée de jeu il m'a fait l'impression d'un peintre solide, authentique.
>
> C'est une tête carrée, gothique – quelque chose de brutal ou d'audacieux et cependant de doux dans son regard. Assez fortement charpenté, en fait l'exact contraire de Breitner et De Bock. Il y a en lui quelque chose de viril et de puissant, même s'il ne dit ou ne fait rien de particulier. J'espère avoir un jour l'occasion d'entrer en contact plus étroit avec lui – peut-être par Van der Weele.[322]

En compagnie de ses enfants et de sa femme Sophia Eckhart, il décide de partir pour la Nouvelle-Zélande. Débarqué le 21 juin 1890 à Lyttelton il s'installe par la suite au sein de la ville de Christchurch. Rapidement, l'artiste va se faire connaître du monde de l'art alors en pleine structuration. Il va notamment former quelques artistes en leur enseignant le dessin et la peinture. Après une parenthèse en Australie entre 1898 et 1904, où il rencontre une nouvelle femme, Australia Wahlberg (Sophia étant décédée en 1899), Petrus van der Velden regagne la Nouvelle-Zélande. Il y décède le 11 novembre 1913.

[322] VAN GOGH, JANSEN (2015), p.441, letter à Théo Van Gogh (n°361), vers le mercredi 11 juillet 1883, La Haye.

À l'heure actuelle les principales structures muséales de Nouvelle-Zélande possèdent des œuvres de Petrus van der Velden. Le musée *Te Papa Tongarewa* de Wellington recense dans ses fonds quelques 597 œuvres, (peintures mais aussi dessins à divers stades) réalisés de la main de l'artiste. De même que la *Christchruch Art Gallery – Te Puna o Waiwhetu* en dénombre une centaine. Les travaux de l'artiste dénotent une maîtrise du dessin. À travers les nombreuses esquisses, mises aux carreaux et autres études préparatoires, il est aisé de constater la parfaite connaissance des proportions, des perspectives et du bon usage des diverses techniques (aquarelle, estampes, lavis, crayon, …). En ce sens, le feuillet n° 1936-0012-156 conservé au *Te Papa Tongarewa* de Wellington en constitue un exemple type [Cat.53]. Sur ce dessin au crayon, Petrus van der Velden y figure un soldat des Pays-Bas. À droite du dessin, l'artiste y adjoint l'inscription « 1620-30 » venant conforter l'idée d'une étude de la tenue militaire de l'infanterie du XVIIème siècle. Sous cette inscription, une liste qui laisse à penser qu'il s'agit d'un descriptif des différentes pièces qui composent la tenue du soldat. L'homme, en pied, est dessiné de côté donnant à voir son profil gauche. Le personnage donne une impression d'aisance, assurée par un léger contrapposto permis par le fait que l'homme repose le poids de son corps sur l'arquebuse qu'il tient de sa main droite. La main gauche quant à elle est appuyée sur le pommeau de ce qui semble être une rapière fixée à la taille de l'homme. Davantage d'attentions ont été portées au casque et aux branches de garde de la rapière. Les ombrages délicats et cohérents dénotent de l'acuité de l'artiste à traduire une ambiance lumineuse cohérente ainsi qu'a conférer du volume au dessin.

Œuvre réalisée avant de s'installer en Nouvelle-Zélande, *Dutch Funeral* est un tableau considéré comme l'un des plus aboutis de l'artiste [Cat.54]. Peinte en 1872, cette huile sur toile de plus de 2,47 x 1,21 m s'intègre au sein d'un ensemble de travaux visant à représenter le deuil que traverse un enfant. Ce tableau figure pour sa part, l'une des scènes clé de ce voyage, la procession funéraire. Dans un décor recouvert de neige, au premier plan se détachent des personnages qui marchent vers la gauche de la composition, comme allant sortir du cadre. En bas à droite de la composition un repoussoir figuré par quelques rares herbes et un amas de neige viennent aider le spectateur à entrer dans la lecture de l'œuvre. La marche est ouverte par deux hommes poussant sur un traineau ce qui paraît être le cercueil d'un défunt. Le second plan met en scène un village se laissant découvrir par de nombreux toits blanchis par la neige.

Située au sein de la même ligne verticale que l'ensemble du premier plan formé par le cercueil poussé par les deux hommes, une tour s'élève, sans doute un clocher, qui se détache d'un ciel lourd où le soleil semble percer difficilement les nuages.

La composition générale fixe l'attention sur le premier plan et plus spécifiquement sur ce qui semble être la veuve. Avec cela l'artiste démontre sa maîtrise des compositions et des lignes de forces. En effet, les visages des personnages représentés sont compris entre la ligne basse de l'horizon ainsi que par une ligne formée par l'agencement des toits du second plan. La neige figurée sur ces derniers, permet de ce fait aux différents visages de se détacher de la composition. Positionnée derrière le cercueil, une femme est enserrée par deux autres, dont les postures et les visages guident le regard du spectateur vers elle. Pour marquer la symbolique du soutien porté envers cette dernière, van der Velden positionne les mains de la femme de gauche qui maintiennent à l'endroit où se croisent les diagonales de la toile. Cela est notamment renforcé par une source lumineuse artificielle qui vient mettre en exergue les visages et les mains. Par le biais du visage de la veuve, pointant vers le sol enneigé, le dos courbé et les mains jointes, van der Velden traduit ici le chagrin et la douleur de la perte. À droite de ce groupe, le peintre positionne un point d'accroche pour le regard des spectateurs, afin de ralentir la procession inverse effectuée par le regard de ces derniers. Comme perdue dans cette scène, une enfant vêtue d'une robe sombre semble fixer les spectateurs. Trop éloignée pour pouvoir déceler les détails de son visage, seule la lumière qui illumine son visage vient renforcer les jeux d'ombres et ainsi happer les regards. Derrière, les corps s'estompent de même que la fin du cortège s'efface dans le lointain et s'arrête à la jonction avec l'arrière-plan, marqué par le village qui se profile dans le lointain.

La palette restreinte et les tonalités douces viennent apaiser une scène de tourments. Les personnages bénéficient d'une touche sûre et délicate. Les jeux de lumières confèrent volumes et vies aux divers éléments. Les matières des tissus ont fait l'objet d'une attention particulière ; les nuances entre les divers habits permettent au regard de se mouvoir entre les différents personnages figurés. Le ciel et la neige sont traités au moyen d'une touche rapide et visible conférant à la scène un dynamisme qui vient contrebalancer la raideur de certains personnages. Le milieu, à priori inhospitalier, est ainsi adouci par un traitement de la matière picturale qui permet de traduire au

mieux la luminosité d'un paysage d'hiver. Par le biais de ce tableau, Petrus van der Velden démontre alors sa parfaite connaissance, et maîtrise, des techniques picturales qu'il emploie au travers d'une sensibilité qu'il serait possible de qualifier en Europe comme « nordique ».

Installé en Nouvelle-Zélande, l'artiste va alors réaliser pas moins de onze tableaux d'un même paysage, paysage qui semble générer chez le peintre un désir de figer ce lieu naturel en perpétuel mouvement, la gorge d'Ōtira[323]. Petrus van der Velden trouve l'inspiration dans ce lieu lorsque les conditions climatiques favorisent un débit du lit important [Cat.55]. L'homme décide alors de figurer les décors de Nouvelle-Zélande au travers d'une sensibilité « nordique », au sens où la nature en mouvement offre au peintre un ensemble de nuances favorisant un empâtement prononcé et des variations chromatiques restreintes. Ainsi, dès 1891 et les premières œuvres figurant la gorge d'Ōtira, Petrus van der Velden dote la Nouvelle-Zélande de peintures qui répondent aux goûts artistiques occidentaux de l'époque. Il apporte avec lui un modernisme artistique tant dans le traitement des sujets que dans sa démarche sans pour autant délaisser des références au siècle d'or néerlandais.

De ce fait, l'année de l'arrivée de van der Velden en Nouvelle-Zélande est communément prise comme étant celle de l'éclosion d'une scène artistique professionnelle. À cette période ce sont principalement trois artistes qui parviennent à symboliser cela. Ainsi, le premier n'est autre que Petrus van der Velden (1837-1913) dont le travail sur la matière et les lumières préfigure les deux autres artistes à savoir Girolamo Pieri Nerli (1863-1926) et James McLauchlan Nairn (1859-1904). Ce dernier s'installe à Wellington la même année que van der Velden en Nouvelle-Zélande, à savoir 1890, alors que Nerli semble avoir effectué deux séjours en Nouvelle-Zélande[324]. Le premier, a lieu en 1889 et le second se déroule entre 1893 et 1898[325]. Certains éléments relatifs à ces artistes méritent dès à présent d'être relevés. Ainsi, il n'est pas anodin de constater qu'aucun de ces trois artistes n'est britannique. Le premier, van der Velden, est Néerlandais, le second, Nerli, est Italien, alors que le dernier, Nairn, est Écossais. Cela dénote un intérêt européen pour cette nouvelle destination qu'est alors la Nouvelle-Zélande. Par ailleurs, tous ont suivi une formation artistique en Europe ainsi

[323] Située sur l'île Sud de Nouvelle-Zélande, la rivière Ōtira traverse les Alpes du Sud de Nouvelle-Zélande. Long d'une vingtaine de kilomètres la rivière traverse notamment la ville éponyme.
[324] KEITH (2007), p.97. *Op. cit.*
[325] PLATTS (1979), p. 178-179.

qu'une première phase qui leur a permis de s'intégrer au sein des scènes émergeantes. Alors que van der Velden a côtoyé la *Haagse School*, Nerli a pour sa part été influencé par le groupe dit des *Macchiaioli*, les tachistes italiens actifs au XIXème et Nairn quant à lui fréquenta celui des *Glasgow Boys*[326]. Ainsi, grâce à ces trois artistes, la Nouvelle-Zélande voit se doter peu à peu ses terres de perceptions artistiques différentes répondant à des questionnements artistiques modernistes et européanisants.

Girolamo Pieri Nerli, artiste souvent présenté comme ayant suivi une formation traditionnelle au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, constitue ainsi le deuxième nom de ceux présentés comme précurseurs d'une scène artistique professionnelle. Toutefois, le travail mené par Michel Dunn informe qu'une étude des registres de l'académie ne parvient pas à attester ce fait[327]. Les éléments avérés permettent de le décrire de la sorte : Né à Sienne en 1863, l'homme est formé par Antonio Ciseri et Giovanni Muzzioli[328]. Rapidement celui-ci part pour l'hémisphère Sud, dès 1885 à l'âge de 22 ans. Toutefois, la destination n'est alors non pas la Nouvelle-Zélande mais l'Australie[329]. Il faut attendre 1889 pour que Nerli se rende pour la première fois en Nouvelle-Zélande. Celui-ci ne vient que brièvement au sein de la ville de Dunedin qui accueille alors une Exposition Universelle en parallèle à celle tenue à Paris. Intitulé *New Zealand and South Seas Exhibition*, l'évènement voit Girolamo Nerli exposer certaines de ses œuvres au sein du pavillon de l'Australie[330] [331].

Quelques années plus tard, en 1893, il décide de s'installer pour une durée de trois ans au sein de la ville de Dunedin. Néanmoins, entre temps l'homme voyage à travers le Pacifique et c'est ainsi qu'en 1892, alors qu'il est aux îles Samoa, Nerli réalise deux portraits de Robert Louis Stevenson. L'un est un pastel sur papier alors que l'autre est une huile sur toile [Cat.56]. Cette dernière permet davantage de percevoir la technique de l'artiste [Cat.57]. Si le portrait semble conventionnel dans la forme (personnage de trois-quarts fixant le spectateur et un fond uni permettant au regard de

---

[326] *Ibidem*, pp.177-179.
[327] DUNN (2007), p.44. *Op.cit.*
[328] ENTWISLE Peter, «Nerli Girolamo », *Dictionary of New Zealand Biography. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, texte mis à jour le 4 décembre 2013: http://www.teara.govt.nz/en/biographies/2n7/nerli-girolamo
[329] DUNN (2007), p.44. *Op.cit.*
[330] KEITH (2007), p.96-97. *Op.cit.*
[331] L'évènement est très intéressant car à cette époque la population de la Nouvelle-Zélande avoisinait les 600 000 habitants alors que les de fréquentations attestent de plus de 600 000 visiteurs au cours d'une période de quatre mois. HASTINGS (1891), p.338 *in* HEARNSHAW (1992), p.4.

se fixer sur la personne figurée), la technique employée se veut quant à elle correspondre aux principes des *Macchiaioli*. La composition est régie par des tâches colorées qui avec une distance focale suffisante s'agencent afin de donner forme et sens à la peinture. La touche visible vient dynamiser le portrait d'un homme affaibli par la maladie. R. L. Stevenson souffrait de tuberculose, ce qui motiva notamment son installation aux îles Samoa et plus précisément à Vailima. Arrivé en Nouvelle-Zélande, Nerli parvient à se créer une réputation suffisante lui permettant de vivre de son art. Dès lors, les quelques textes décrivant sa vie mettent en avant l'influence qu'il a pu avoir sur la jeune scène artistique néozélandaise :

> Il a également enseigné au sein de sa propre Académie des Beaux-Arts créée en 1893, et plus tard à la *Dunedin School of Art*. Il quitte Dunedin en 1896, voyage vers le Nord et passe quelques temps à Auckland avant d'épouser une fille locale en 1898 et de partir dans un premier temps pour l'Australie puis, en 1904, pour l'Europe. […] Bien sûr, la durée du séjour de Nerli, cinq simples années, ne laisse pas suggérer une influence durable. Cependant, il semble que l'impact de son art ne se soit pas perdu au sein d'une plus jeune génération quelconque de peintres de Nouvelle-Zélande. […] Il a mené une vie de bohème avec un mépris pour le quotidien, dans un besoin perpétuel mais pourtant en peintre professionnel qui a vécu pour et par son art. La Nouvelle-Zélande dans les années 1890 a fourni quelques modèles pour un tel style de vie et système de valeurs. La principale influence artistique de Nerli en tant que maître a été celle avec la jeune Frances Hodgkins (1869-1947), qui peut prétendre être le peintre de Nouvelle-Zélande le plus accompli de cette époque.[332]

Le premier élément qu'il faut dès à présent préciser s'avère être celui de l'ouverture de sa « propre Académie des Beaux Arts ». En se référant à la notice consacrée par Platts à Nerli, celui-ci précise qu'«en 1894, avec L. W. Wilson et J.D. Perret, il [Nerli] ouvre une école d'art privée, la *Otago Art Academy* »[333]. Ainsi, il semble que Nerli ne soit pas

[332] DUNN (2007), p. 45; 47. *Op cit.*: "He also taught at his own Academy of Fine Arts established in 1893, and later at the Dunedin School of Art. He left Dunedin in 1896, travelled north and spent some time in Auckland before marrying a local girl in 1898 and leaving firstly for Australia and then , in 1904, for Europe. [...] Certainly the length of Nerli's stay, a mere five years, would not suggest much of an enduring influence. But it seems that the impact of his art was not lost in some younger New Zealand painters. [...] He lived with a bohemian contempt for routine, was perennially hard up, yet a professional painter who lived for and by his art. New Zealand in the 1890s provided little in the way of models for such a lifestyle and set of values. The most significant teaching relationship for Nerli was with the young Frances Hodgkins (1869-1947), who has claims to be New Zealand's most accomplished painter of this period."

[333] PLATTS (1979), p.179. *Op.cit. :* "In 1894, with L. W. Wilson and J.D. Perrett, opened a private art school, the Otago Art Academy".

seul à l'origine du projet et que l'ouverture officielle date de 1894. Pour corroborer cela, il faut mentionner un article de 1969 consacré à l'artiste Nerli et qui stipule :

> Au cours du mois de février de l'année suivante, 1894, et en collaboration avec L. W. Wilson et J. D. Perrett, Nerli a ouvert une école privée, la *Otago Art Academy*. La publicité parue au sein du *Otago Daily Times* du 13 février annonce des cours en 'huile, aquarelle et dessin aux pastel aussi bien que des 'cours spéciaux' pour lesquels sont engagés un 'modèle professionnel féminin'.[334]

L'artiste est de la sorte parvenu de façon rapide, car installé en Nouvelle-Zélande en 1893, à faire reconnaître sa maîtrise de la peinture et à ouvrir une école privée. Par ailleurs, tout laisse à penser que l'école soit parvenue à susciter l'intérêt car rapidement, dès le 7 février 1895, la *Dunedin School of Art and Design*, lui propose un poste d'enseignant de peinture afin de mettre un terme à la concurrence marquée par la structure de Nerli : « L'académie privée de Nerli ferme ses portes plus tard cette année là, même si il semble qu'il ait continué à prendre des élèves en privé »[335]. Comme précisé quelques lignes auparavant, à partir de 1896, Nerli quitte Dunedin en faveur d'Auckland puis de l'Australie en 1898, avant de retourner en Europe en 1904. Il est dès lors partagé entre Londres et Gênes où il décède le 24 juin 1926.

De son travail, ce sont principalement deux types de productions qui semblent retenir l'attention. D'une part les aquarelles, où celui-ci parvient à démontrer la finesse et la délicatesse de sa touche et de l'autre, les peintures à l'huile. Peintures où la couleur prend le pas sur le dessin afin d'offrir pour chaque composition un travail au fait des grandes tendances artistiques de la seconde moitié du XIXème siècle [Cat.58 et 59]. Ses thèmes sont variés et ne reflètent pas spécialement la vie locale, l'homme est avant tout reconnu pour sa technique à défaut du sujet de ses créations. Or, et c'est là une différence importante avec le troisième artiste précédemment mentionné, James McLauchlan Nairn.

---

[334] BROWN (1969), p11 : "During February the following year, 1894, and in collaboration with L. W. Wilson and J. D. Perrett, Nerli opened a private school, the Otago Art Academy. The advertisement appearing in the *Otago Daily Times* for13 February announced courses in 'Oil, Water-colour, and Pastel Paintings as well as 'Special Classes' for which had been engaged the services of a 'Professional Lady Model'."

[335] ENTWISLE Peter, «Nerli Girolamo », *Dictionary of New Zealand Biography. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, texte mis à jour le 4 décembre 2013: http://www.teara.govt.nz/en/biographies/2n7/nerli-girolamo *Op. cit.*

Né en 1859 à Aberfoyle près de Glasgow en Écosse, James McLauchlan Nairn suit une formation artistique en deux temps. Le premier étant au sein du *Glasgow Institute of Fine Arts* sous l'égide de Robert Greenlees puis au sein de l'*Académie Julian* à Paris[336]. Ainsi, entre 1880 et 1890, Nairn va pratiquer et exposer en compagnie d'un groupe d'artistes européens :

> Avant qu'il émigre, Nairn était rattaché au Glasgow Boys, un groupe de peintres qui essayaient de produire un art basé sur la vision progressiste de l'art français de la moitié du XIXème siècle. Ils étaient particulièrement attirés par la peinture en *plein-air* afin de représenter des paysages mais aussi des personnages.[337]

Après avoir exposé au sein de structures qui vont lui permettre d'accroître et d'affirmer sa renommée, comme le *Glasgow Art Club*, la *Scottish Royal Academy* ou encore la *Glasgow Institute of Fine Arts*, Nairn fait le choix de quitter l'Europe. Parti de Glasgow pour la Nouvelle-Zélande en 1889, Nairn débarque à Dunedin le 2 janvier 1890 à bord du *Forfarshire* [338]. Après avoir visité lui aussi, la *New Zealand and South Seas Exhibition*, il délaisse Dunedin au profit de Mataura. Il s'agit d'une petite ville située au sein de la région de Southland qui marque la fin de l'île Sud. Or, la question légitime ici est celle de savoir pourquoi l'artiste se rend au sein de cette partie du monde et pourquoi cette ville de Mataura. Afin de pouvoir y répondre, il faut se tourner vers un travail de master réalisé en 1992, au sein de l'Université de Canterbury et qui précise :

> Au cours de l'automne 1890, Nairn se rend au sud à Mataura pour rendre visite à sa sœur, Isabella MacGibbon, qui vivait en Nouvelle-Zélande depuis plus de vingt ans. […] Comme mentionné précédemment, les raisons invoquées par Nairn afin d'aller vivre de l'autre côté du monde pour restaurer et améliorer sa santé sont en partie motivées par le fait qu'il avait de la famille qui y vivait déjà. En plus de sa sœur à Mataura, il avait également un frère, marié, qui vivait à Wellington, dont il avait planifié de rendre visite.[339]

---

[336] PLATTS (1979), p.177. *Op.cit.*

[337] DUNN (2007), p.48. *Op. cit. :* "Before he emigrated, Nairn belonged to the Glasgow Boys, a group of painters who tried to build on the progressive aspects of mid-19th century French art. In particular, they were attracted by *plein-air* painting both for landscape and figure subjects."

[338] .Otago Daily Times, "SHIPPING – Arrivals", *Otago Daily Times,* n°8692, édition du 3 janvier 1890. p.1. Disponible sur : http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=ODT18900103&e=-------10--1----0otago+daily+times-- [consulté le 22/08/2015].

[339] HEARNSHAW (1992), p.6: "During the autumn of 1890 Nairn travelled to Mataura to visit his sister, Isabella MacGibbon, who had been living in New Zealand for over twenty years. [...] As mentioned earlier the reason Nairn had chosen to come to the other side of the world to recuperate and improve his

James M. Nairn découvre alors la nature et l'environnement local mais n'y reste toutefois que peu de temps. En effet, il part pour Wellington où, à partir de 1891, il enseigne au sein de la *Wellington School of Design*[340]. Il expose par la suite au sein de la *New Zealand Academy of Fine Arts* et décide en 1892 de fonder le *Wellington Art Club*, qui permet aux artistes membres de « parler de leurs travaux »[341]. Afin de décrire la structure, Dunn emploie les termes suivants :

> C'était plus un complément à l'Académie des beaux-arts qu'une alternative, comme cela a pu parfois être dit. De nombreux membres comme Mabel Hill (1872-1956) et C. D. Barraud (1822-97) étaient également au sein de l'Académie tout comme Nairn lui-même. […]. Nairn s'est rapidement révélé être une force pour l'Académie où il exposait ses portraits et personnages comme *Tess* de 1893.[342]

Nairn, s'intègre ainsi complètement au sein du développement artistique local. Cela se manifeste tant par une implication au sein de la formation que par l'émulation de la pensée artistique par l'intermédiaire de productions et de débats. C'est en ce sens qu'en 1893, alors qu'il se rend à Christchurch, Hearnshaw mentionne le fait que Nairn ait rencontré Petrus van der Velden à son domicile[343]. Les deux artistes, malgré une approche de la matière picturale différente, possèdent une réflexion commune envers le traitement de la lumière. Ainsi, jusqu'en 1904, Nairn ne va cesser d'exposer de façons récurrentes à travers diverses structures tout en poursuivant ses enseignements. Le 22 février 1904, Nairn décède d'une péritonite, à l'âge de 44 ans, et avec lui le dernier des trois artistes ici présentés.

Au niveau artistique, Nairn est un peintre de plein-air, réalisant ses œuvres sur le motif. L'œuvre mentionnée par Dunn précédemment, *Tess* résume convenablement son travail [Cat.60]. Le titre *Tess* fait ouvertement référence au personnage principal éponyme de Thomas Hardy et publié en 1891 en Angleterre, *Tess of the d'Ubervilles*. Dans ce roman victorien, l'auteur raconte un amour gâché entre Tess, jeune paysanne,

---

health was partly because he had family already living here. Beside his sister in Mataura, he also had a married brother living in Wellington whom he planned to visit."

[340] PLATTS (1979), p.178. *Op. cit.*

[341] DUNN (2007), p.50. *Op. cit.*

[342] *Ibidem*, pp. 50-51. : "It was more of a supplement to the Academy of Fine Arts than an alternative, as is sometimes said. Most of the members like Mabel Hull (1872-1956) and C. D. Barraud (1822-97) were also in the Academy as was Nairn himself. Isabel Field, Frances Hodgkins's sister, was also a member. Nairn soon became a force in the Academy where he exhibited portraits and figure subjects like *Tess*, 1893."

[343] HEARNSHAW (1992), p.90. *Op. cit.*

et Angel Clare, fils de révérend. Cette dernière travailla notamment comme laitière au sein d'une ferme afin de subvenir à ses besoins. Or, selon le musée *Te Papa Tongarewa*, l'artiste aurait ainsi traduit sous une représentation d'un thème de la littérature anglaise une phase personnelle de sa vie :

> Le modèle de la peinture *Tess* est réputé pour être celui d'Alice Jones, âgée de 16 ans, et travaillant au sein de la ferme de son père à Pauahatanui en Nouvelle-Zélande. L'artiste, James M. Nairn, l'a demandé en mariage lorsqu'elle eu 18 ans, mais cette dernière refusa en raison de l'âge avancé de ce dernier, 36 ans.[344]

Signée et datée de 1893, la composition permet principalement à l'artiste de donner corps aux conceptions artistiques auxquelles il a été initié en Europe. Tout comme les techniques employées par les impressionnistes en France et en Europe, Nairn ne structure ses œuvres que par l'emploi d'une touche fragmentée. Ainsi, le dessin est absent au profit d'une touche délicate et mesurée. Contrairement aux impressionnistes, la touche se veut ici contrôlée et pondérée, en ce sens que les herbes et le blé du premier plan s'avèrent traités au moyen d'une touche fine et principalement verticale alors que les feuillages sont figurés au moyen d'une touche fragmentée par l'adjonction de points colorés. Le personnage féminin, de même que le bétail représenté permettent à Nairn de figurer des nuances délicates entres les tonalités et les couleurs où la touche se veut alors moins visible. De ce fait, le peintre, à travers ce travail en plein-air entame une recherche sur la luminosité et les tonalités en extérieur, le tout traduit au moyen d'une modification de son traitement de la matière picturale ainsi que par une maîtrise des gammes colorées. Ce dernier élément permet de conférer du relief à la composition en faisant émerger des zones d'ombres de celles baignées par le soleil.

Ces différents procédés employés par Nairn se retrouvent ainsi dans l'ensemble de son œuvre. Lorsqu'il s'agit de paysage, le peintre fait régulièrement le choix de compartimenter sa touche et ses variations en fonction de ce qu'il souhaite figurer. En ce sens, la composition *Changing Pasture*, réalisée en 1899, vient conforter cela [Cat.61]. Qu'il s'agisse de l'eau, des feuillages, de l'herbe ou encore des moutons figurés, chaque élément semble jouir d'une réponse spécifique et différenciée à la lumière. La manifestation extrême de cette tendance à varier la touche est ici présentée au travers de son œuvre *Wellington Harbour* [Cat.62]. Le traitement commun de la terre

[344] Notice de l'œuvre : http://collections.tepapa.govt.nz/object/42046

et du ciel vient ici entourer un océan composé de larges touches colorées qui rythment la composition du fait de ses ondulations. À travers ces trois œuvres, Nairn démontre son intérêt porté à l'étude de la lumière en extérieur ainsi que la façon dont le peintre doit parvenir à sélectionner les lieux et moments propices à sa pratique. Pour attester de cela, il est possible de présenter une œuvre également intitulée, *Wellington Harbour*, mais réalisée cette fois-ci en 1902 [Cat.63]. Le point de vue est légèrement différent alors que le ressenti lui, l'est radicalement. Un brouillard vient occulter la vision lointaine ne laissant deviner que les cimes des montagnes figurées au loin. L'eau est davantage paisible, l'ensemble est traité au moyen d'une palette restreinte et faite de nuances alors que l'œuvre de 1894 est pour sa part construite autour des oppositions colorées et des touches qui viennent transcrire une forte luminosité.

Afin de retranscrire au mieux ce souci d'une luminosité réaliste en Nouvelle-Zélande, le peintre parsème ses œuvres de touches blanches qui viennent transcrire cette sensation d'éblouissement et de surexposition, générée par la puissance du soleil. Il est important de s'attarder sur ces valeurs artistiques que prône notamment Nairn, car avec lui arrive le pleinairisme en tant que pratique relevant d'un peintre professionnel et plus seulement dilettante. Pour achever de présenter la pensée de cette artiste, il semble que celui-ci soit parvenu à formuler de façon concise sa propre conception de sa pratique [Annexe 8]:

> Nous devrions avoir une école d'artistes en Nouvelle-Zélande, où chacun aurait ses propres histoires à raconter au monde, et pour cela il est nécessaire qu'elle repose sur des bases solides. Par conséquent, je dis qu'il faut apprendre à dessiner, puis apprendre à regarder les couleurs présentes dans la lumière et l'ombre, non pas comme des yeux ordinaires peuvent les voir, mais de la façon dont la nature vous dit qu'elles sont individuellement.[345]

En parallèle à ces artistes qui contribuent activement au développement culturel de la Nouvelle-Zélande, la scène artistique entame une mutation importante. En effet, dès la seconde moitié du XIXème siècle, le dominion britannique adopte une structuration de son monde artistique semblable au modèle occidental. Les artistes se

[345] NAIRN *in* HEARNSHAW (1992), p.146.: "We should have a good school in New Zealand of artists, having their stories to tell to the world, and it is necessary to have it well founded. Therefore, I say, learn to draw, and then learn to look for colour in light and shade, not as common eyes see them, but as nature tells you individually it is."

regroupent et se retrouvent alors au sein de structures qui visent à former, promouvoir et divertir les populations locales. Au XIXème siècle, la sphère artistique s'agence autour de lieux de fort peuplement. Ainsi, les deux premières villes à accueillir des sociétés d'art sont celles de Dunedin et Christchurch. La première, est la ville principale de la région d'Otago alors que la seconde et celle de Canterbury. C'est selon cette logique régionale qu'est créée en 1872 la *Otago Art Society*, première société d'art de Nouvelle-Zélande[346]. De nos jours toujours ouverte, la société va rapidement drainer de nombreux colons et artistes, favorisant de ce fait la mise en place d'un système artistique basé sur un modèle préexistant en Europe (système fondé sur la mise en place de mécanismes permettant aux artistes de vivre de leur art au moyen d'expositions cycliques, des galeries, des critiques et autres structures mercantiles) :

> Le modèle pour ces sociétés d'art était celui de la Royal Academy de Londres, bien qu'elles ne soient jamais parvenues à atteindre le même prestige ou importance sociale que la Royal Academy avait à son âge d'or. [347]

C'est selon cette logique de création d'une place forte artistique qu'en 1889, Dunedin accueillera la *New Zealand and South Seas Exhibition*. Face à ce développement culturel au sein de Dunedin, d'autres villes et régions vont lui emboiter le pas et se doter à leur tour de structures visant à former, soutenir et promouvoir les arts et artistes. La *New Zealand Academy of Fine Arts* est ainsi fondée en 1882, sur l'île Nord au sein de la ville de Wellington. Dès lors, de nombreux artistes vont multiplier leurs lieux d'expositions au moyen d'une adhésion à l'Académie ainsi que d'une voir plusieurs sociétés d'artistes en parallèle. Cela est notamment le cas pour les trois artistes précédemment mentionnés (van der Velden, Nerli et Nairn).Ainsi, très rapidement, la *NZAFA* (*New Zealand Academy of Fine Arts*) adopte un positionnement faisant d'elle un élément incontournable pour les artistes de l'époque et se situant dès lors au-dessus des luttes d'influences liées aux sociétés d'art. Selon cette logique, et pour répondre à la *Otago Art Society,* la région limitrophe à cette dernière, à savoir Canterburry se dote à partir de 1880 d'une société d'art localisée au sein de sa ville principale, Christchurch. Dénommée *Canterbury Society of Arts* ou *CSA*, sa création est attestée notamment par la presse locale qui la fixe au 30 juin 1880 [Annexe 9]. La *CSA* va dès lors mener des

[346] Le nom Otago se réfère à la région éponyme dont Dunedin est la ville principale.
[347] DUNN (2007), p.14: "The model for these art societies was the Royal Academy, London, though they were never able to attain the same prestige or social significance as the Royal Academy had in its heyday."

actions en faveur du développement artistique local et par une concurrence avec les sociétés d'autres régions permettre un essor du monde de l'art en Nouvelle-Zélande à l'orée du XXème siècle. En dehors des sociétés d'art, la Nouvelle-Zélande se dote de nombreuses écoles d'art qui vont assurer la formation de générations d'artistes insulaires et ainsi ancrer l'art en tant que pratique néo-zélandaise et non plus comme apport colonial[348].

En parallèle à ces phénomènes locaux, il existe un élément important qu'il faut ici préciser. En effet alors que la Nouvelle-Zélande est en train de structurer son marché artistique intérieur, le statut de colonie Britannique porté à la Nouvelle-Zélande lui permet d'intégrer, une société créée 1887, et qui va permettre à l'art de s'exporter en Europe et par-delà les frontières de la seule Nouvelle-Zélande : la *Royal British Colonial Society of Artists.* Localisée à Londres, la société a un objectif simple à savoir que :

> La Société est formée avec pour résolution d'offrir à l'Empire Britannique d'au-delà des mers l'opportunité de se familiariser avec l'art britannique contemporain ainsi que d'apporter l'art des Colonies au public britannique.[349]

Cependant, au moment de sa création, en 1887, la société se dénomme alors *Anglo-Australian Society of Artists*, il faut attendre 1889, et l'autorisation de sa majesté la reine Victoria pour que celle-ci soit autorisée à employer le terme de *Royal*. Enfin, ce n'est qu'en 1904 qu'elle devient officiellement la *Royal British Colonial Society of Artists*, offrant ainsi aux artistes membres la possibilité d'exporter leur art par-delà la seule Nouvelle-Zélande[350].Toutefois, au sein de cette société d'artistes, les artistes néo-zélandais en côtoient d'autres venus de l'ensemble des colonies britanniques, et ainsi les spécificités artistiques néo-zélandaises se voient quelque peu reléguées derrière une logique de promotion massive de l'art colonial. Afin de pallier cela, deux structures, les dernières ici présentées, assurent la promotion de l'art Britannique dans sa globalité. Cette fois-ci à travers des zones géographiques bien plus vastes et plus importantes pour les artistes de Nouvelle-Zélande. Fondée en 1932, la première des deux, l'*Empire Art*

[348] Voici quelques écoles d'art qui ouvrent à la fin du XIXème siècle*: The school of Art* de Dunedin (1870); *University of Canterbury School of Art* (1882); la *School of Design* de Wellington (1885); la *Elam School of Fine Art* d'Auckland (1890).
[349] TATE Britain Museum, TGA 9019/2/5/1(1906) : "The Society is formed for the purpose of affording the British Empire beyond the seas the opportunity of becoming acquainted with contemporary British Art and for bringing the Art of the Colonies under the notice of the British Public."
[350] TATE Britain Museum, TGA 9019/2/5/3, document daté du 31/08/1909.

Loan Collections' Society, est le fait du président de la *Dunedin Public Art Gallery*, Sir Percy Sargood. L'enjeu est alors de mettre en place des expositions d'art et cela tant à travers la Nouvelle-Zélande, l'Australie, en Afrique du Sud mais également en Angleterre, dans les principaux musées et galeries[351]. De ce fait, l'art contemporain s'assure une mise en avant permanente par l'intermédiaire des expositions qui permettent aux colonies Britanniques du Pacifique de tisser des liens artistiques. Or, et c'est là la seconde et dernière structure présentée, d'autres sociétés, propres à chaque colonie, vont travailler de concert tout en étant rattachées à la société principale qu'est la *Empire Art Loan Collections' Society* (*E.A.L.C.S.*). En ce qui concerne la Nouvelle-Zélande, la société se dénomme sobrement : *New Zealand Society of Artists (Incorporated)*[352]. Fondée en juillet 1933 à Christchurch, cette structure va donc jouer un rôle pivot entre les artistes de Nouvelle-Zélande et la *E.A.L.C.S.*. De la sorte, des expositions voient alors le jour avec pour médiateur entre la société des colonies et les artistes de Nouvelle-Zélande une société locale privée. Ainsi, émergent les limites d'une telle démarche car certes, être membre permet d'accroître ses chances d'exposer au sein d'une exposition montée par la *E.A.L.C.S.* alors qu'à l'inverse, ne pas être membre de la *New Zealand Soiety of Artists (Incorporated)* revient à se priver d'un intermédiaire principal pour intégrer le circuit artistique impérial Britannique globalisé.

L'art de Nouvelle-Zélande parvient alors à s'exporter à travers l'Empire tout autant que la scène artistique locale devient le relais de cette appartenance Britannique. La scène d'*Aotearoa* organise ainsi des expositions qui assurent la promotion du modèle artistique Britannique et du reste de l'Europe autant qu'il diffuse l'art local extra-européen. Cela contribue activement à la formation du regard aux différentes facettes de l'art et de ses pratiques. Ainsi la Nouvelle-Zélande se dote rapidement de structures pérennes et influentes qui vont permettre à l'art, dans sa vision occidentalisée, de se développer, de s'enraciner et de rayonner.

Or, l'élément nodal, qui engendre un clivage entre la société de Nouvelle-Zélande et celle de Polynésie française, est celui de la « racialisation » ou « ethnicisation » des scènes artistiques. Alors qu'en Polynésie française, à cette période, l'art balbutie et seuls quelques artistes venus d'Europe pratiquent en marge d'un réel

[351] http://thecommunityarchive.org.nz/node/70367/description
[352] Pour attester de cela voir les archives des expositions tenues par la *E.A.L.C.S.* et auxquelles ont participé la *New Zealand Soiety of Artists (Incorporated)* : TGA 806/11/16, 1935.

marché de l'art et d'une scène artistique ; en Nouvelle-Zélande, l'attention est volontairement et principalement donnée aux européens et aux *pākehā* (les natifs d'origines européennes), cela au détriment des artistes *māori*. Si les artistes, comme cela a pu être abordé précédemment, se sont intégrés au sein d'une scène qui semble être une extension du modèle européen, les traces *māori* sont rares et ténues. Les seuls événements où les expressions artistiques *māori* sont présentées sont généralement ceux des *New Zealand and South Seas Exhibition*. Parlant à propos des artistes *māori,* Hamish Keith précise cela :

> Vivant de façon séparée, et en crise, les *māori* ont été radicalement invisible au sein de cette Nouvelle-Zélande urbaine, toutefois, ces expositions internationales ont cependant inclus certains de leurs arts. En 1906, c'est au tour de Christchurch d'accueillir une exposition internationale, qui une fois de plus présentait les sculpteurs de *Ngāti Tarawhai* [tribu du Nord de la Nouvelle-Zélande]. À cette occasion, ils ont réalisé une reproduction d'une pièce de vie, dont notamment une porte sculptée, bosselée, et toujours exposée au *Te Papa* – pas leur meilleur travail, mais au moins ils étaient là.[353]

Les *māori* sont alors intégrés au sein d'une logique qui vise à présenter le contexte culturel dans lequel la colonie Britannique se développe. À l'exception de certains termes *māori* qui transparaissent au sein du titre des œuvres, la culture insulaire précoloniale n'est jusqu'alors que très peu présente et influente dans le cadre du marché de l'art local. Ce phénomène prend ainsi le contre-sens de la Polynésie française, où les curios et autres lieux marchands assurent principalement la vente d'objets aux références exotiques (sculptures, artisanat), car s'exportant plus aisément que des œuvres d'artistes peintres. De ce fait, à l'orée du XXème siècle, le Triangle Polynésien voit la Nouvelle-Zélande et la Polynésie française emprunter deux axes de développement du marché de l'art différents. D'un côté, en Nouvelle-Zélande le secteur artistique est calqué sur le mode de fonctionnement européen, au détriment de la culture autochtone qui est reléguée à des espaces de survivance spécifiques : des réserves, définies et délimitées par le cadre de la loi. De l'autre, l'ensemble de la Polynésie française souffre d'un regard fortement déformé et exotisé ; les artistes ne parviennent

[353] KEITH (2007), p.96. *Op. cit.*: "Living separately and in crisis, *Māori* may have been radically invisible to urban New Zealand, but these international exhibitions at least included some of their art. In 1906 it was Christchurch's turn to host an international show once more and this exhibition featured the carvers of *Ngāti Tarawhai*. As a living exhibit they carved the rather lumpy gate that still stands in Te Papa – not their best work but at least they were there."

pas à se fédérer au sein d'un contexte sociétal et culturel précaire et qui tarde à se développer.

C. L'art contemporain à travers l'œil de l'histoire de l'art.

Jusqu'à présent, les différents éléments permettant l'éclosion de la scène artistique contemporaine ont été abordés et analysés. Cependant, avant de présenter les artistes, leurs œuvres et le marché de l'art, il est nécessaire de s'interroger sur ce qui est entendu à travers le terme « art contemporain ». Il ne faut pas confondre la valeur historique du terme « contemporain » avec l'objet qu'est « l'art contemporain ». Pour cela, nous ferons un rappel du travail mené par Raymonde Moulin dont les recherches sur le marché de l'art et l'artiste permettent de gagner en compréhension et sont en partie transposables à notre sujet :

> Les définitions de l'art contemporain ne se réfèrent pas à un critère strictement chronologique et, dans sa version internationale et son existence marchande, l'art dit contemporain ne se confond pas avec la production des artistes vivants. Les spécialistes – historiens contemporanéistes, critiques d'art et conservateurs – ne dissocient pas la périodisation de la caractérisation esthétique des œuvres. Ils s'entendent pour situer la naissance de l'art contemporain dans la décennie 1960-1969.[354]

L'art contemporain s'entend alors comme un changement de paradigme et non comme un cadre chronologique stricte. « L'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours. Il est devenu contemporain quand il a commencé, d'une certaine façon, à réaliser le projet moderne au sens où l'entendait Baudelaire »[355].Dès les années 1960, des mouvements comme le *Pop Art*, l'*Art cinétique* ou des groupes d'artistes comme ceux de *Supports/Surfaces* viennent remettre en cause ce qu'il est possible de présenter comme étant les « règles conventionnelles de production » :

> Tous ceux qui coopèrent à la production d'une œuvre d'art recourent à des conventions comprises des uns et des autres. Toutes sortes d'aspects des œuvres sont régis par des règles conventionnelles de production […]. Des questions comme les dimensions, la forme, la longueur d'une œuvre, la nature des sujets à traiter, peuvent toutes être réglées par référence à des schèmes conventionnels de production des œuvres. […] Si l'on ne

[354] MOULIN (2009), (a), p.30.
[355] MILLET (2006), p.31-32.

> savait pas ce qui, par convention, doit se passer dans une œuvre, on ne se laisserait pas surprendre par l'innovation, et celle-ci perdrait alors tout son sens. Ecouter Bob Dylan jouer de la guitare électrique n'a aucune signification spéciale pour celui qui ignore que le chanteur a toujours joué de la guitare sèche. User des conventions facilite la coopération interindividuelle dans la production artistique ; les modifier ou les ignorer, c'est au contraire rendre cette coopération plus ardue et plus improbable.[356]

Avec cela on peut comprendre que l'art soit un pacte tacite entre l'artiste et les spectateurs, car l'œuvre doit répondre à des critères prédéfinis afin d'être tangible. Et le contemporain, c'est la modification de ces règles. Les expositions d'art sont alors hétérogènes. Les médias se démultiplient, les peintures et sculptures côtoient les vidéos, photographies, installations, performances, *ready-made*, et tout type de média enclin à véhiculer le message d'un artiste. En parallèle à cela, le marché de l'art est redéfini, si les places fortes persistent (New York, Paris, Hong Kong, Bâle), de nouveaux marchés émergeants fleurissent à travers l'ensemble du monde. Penser le contemporain nécessite de concevoir l'art et le rapport de l'individu à l'art de façon distincte du classique ou encore du moderne. L'ouverture amorcée par Marcel Duchamp a permis de percevoir l'intérêt de réévaluer les conventions et les rapports. L'art contemporain est avant tout, et à l'origine, une lutte interne de critiques et de spécialistes de l'art. L'art contemporain c'est la réaction face à une normalisation de l'évolution. Comme l'évolution irrémédiable du langage, l'art est un système dual où la parole contemporaine entre parfois en confrontation avec une norme relative, la langue artistique. Nathalie Heinich montre parfaitement cela lorsqu'elle présente ce qu'elle propose d'être « le paradigme de l'art contemporain »[357]. En cela nous reproduirons un passage d'une analyse menée par Heinich et symptomatique de ce phénomène :

> *DES JOURS SOMBRES DANS L'HISTOIRE DE LA CONSCIENCE HUMAINE*
>
> *Il y a des jours sombres dans l'histoire de la conscience humaine. Il y a des moments honteux dans celle de la sensibilité. La consécration – si l'on peut dire – du peintre américain Rauschenberg […] est, dans le désarroi actuel, un événement dégradant, dont on peut se demander si l'art de l'Occident pourra se relever. […] Il s'agit d'une conspiration minutieusement réglée pour discréditer ce que l'Europe a de plus pur et de plus sacré […], une atteinte à la dignité de la création artistique : une admission que la peinture peut disparaître sans dommage, à tout jamais. […] Les Rauschenberg qui vont se multiplier pour nous envahir vont prétendre à bien plus : désormais ils nient tout langage pictural, assassiné par les gadgets de leur invention*

[356] BECKER (1999), p.435.
[357] HEINICH (2014).

> *puérile. Je lance un appel à Malraux, à Cassou, à Georges Salles, aux hommes de culture pour qu'ils dénoncent, les trahisons de Venise et créent une contre-biennale. Par-delà, je lance un appel aux peintres, pour qu'ils refusent de suivre les assassins de leur art. Picasso, Marx Ernst, Kokoschka, Miró, Chagall, Tamayo, Pignon, Matta, Lam, Vasarely, où que vous soyez, défendez-vous des barbares.*

« Honte », « dégradation », « conspiration », « désacralisation », « atteinte à la dignité », « assassinat de l'art », « barbarie »… Il y a cinquante ans déjà, face à Rauschenberg, l'écrivain Alain Bosquet ne plaisantait pas avec les valeurs artistiques.[358]

Le contemporain est une trahison envers l'art, envers ses normes et ses « valeurs ». Ce terme employé par Heinich, laisse transparaître ces mécanismes artistiques dont le prix de la biennale de Venise de 1964, attribué à Rauschenberg, est le symptôme. Si l'Art se veut non-quantifiable, en parler revient à se référer à des schèmes conventionnels auxquels l'art contemporain vient intégrer un nouvel ensemble d'unités. Il s'agit entre autre des nouveaux médias, des artistes épaulés par les galeries, d'une notion omniprésente de la quête du sens, de valeurs économiques, d'arts-plastiques et non plus de Beaux-Arts. C'est un peu cela l'art contemporain et bien plus à la fois. Les installations côtoient les sculptures ; l'art éphémère et l'art vidéo apportent un nouveau questionnement vis-à-vis des conservateurs et des collectionneurs. L'art *in situ* dont la photographie devient la trace, amène l'acte créateur comme œuvre à part entière. La crise spéculative du marché international de l'art contemporain dans les années 1990 a mis à jour une seconde génération d'artistes pour lesquels la transgression, la conceptualisation et la quête de la vente sont des pré-requis à la pratique contemporaine.

L'art contemporain est en cela international lorsqu'il devient un produit financier. L'aspect économique de l'art semble bien souvent précéder le discours inhérents aux œuvres. Des galeries se répartissent des artistes en faisant tomber les frontières et les possibles antagonismes politiques. Dans cette perpétuelle recherche internationalisée, percevoir les enjeux d'une scène artistique et de ses acteurs requiert bien souvent une approche à l'échelle macroscopique. Les manifestations des comportements entre différentes scènes sont analysées et étudiées afin d'en extraire des normes globalisantes (c'est ainsi, par exemple, qu'un *street* artiste américain trouve une

[358] *Ibidem*, p.25-26. Nathalie Heinich cite : Bosquet Alain, « Trahison à Venise », *in Combat,* 23 juin 1964.

légitimité à exposer au sein de galeries ou structures en Europe). Selon cette logique, aborder les marchés de l'art contemporain présents au sein du Pacifique pourrait s'effectuer à la même échelle et sans modification des critères d'analyses. Toutefois, réaliser une translation d'une stricte vision occidentalisée à la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande c'est biaiser la réalité locale du marché de l'art. Il est nécessaire de prendre en compte les interactions des individus par un passage à l'échelle *micro*. Prendre en considération l'histoire locale et le développement des scènes artistiques favorise la mise à disposition de l'ensemble des éléments de compréhension des artistes mais aussi des agents officiant dans son champ d'action (publique, galeristes, collectionneurs, critiques, …). Par ailleurs, une étude du marché de l'art et du monde artistique contemporain des îles du Pacifique ne peut pas faire l'objet d'une vision manichéenne fondée sur ce qu'est l'art contemporain pour les pays occidentaux. De même qu'exposer des artistes contemporains du Pacifique dans un musée occidental ne signifie pas la même chose qu'exposer ces artistes à Papeʿete ou à Christchurch. Observer une scène artistique insulaire nécessite d'appréhender le milieu d'insertion de toute notion ainsi que son lieu de création (si différent du milieu ciblé). Nous soulèverons alors l'idée d'une histoire de l'art postcoloniale. Celle-ci se doit d'être réévaluée à l'orée de sa zone d'étude. Une œuvre se présentant comme une référence ou hommage au *Pop art*, où même une phase *Pop art* dans la carrière d'un artiste, voit sa compréhension modifiée en fonction du fait qu'elle soit conçue dans un milieu contemporain occidental où le *Pop art* serait perçu tel un classique de l'art contemporain où dans un milieu du Pacifique où cela implique une rupture – volontaire ou non – avec la réalité culturelle locale. Pour les zones ici abordées, l'ensemble des éléments présentés jusqu'alors permettent d'aborder de façon objective une étude de l'art contemporain de ces îles du Pacifique.

Dans notre cas d'étude, qu'est l'art contemporain dans le Triangle Polynésien, l'intérêt réside donc dans *l'inter-pénétrabilité* de ces deux éléments et de leurs évolutions – tant singulières que partagées. Toutefois, parler conjointement d'art et de postcolonial fait écho à l'exposition de 1989, *Les Magiciens de la Terre*. Présentée au Musée National d'Art Moderne, du 18 mai au 14 août 1989 l'exposition, met en scène 101 artistes sous le commissariat de Jean-Hubert Martin (directeur du MNAM de 1987 à 1990). Ces derniers proviennent de pays occidentalisés mais également d'autres régions du monde. Avant même l'ouverture au public de l'exposition, Yves Michaud

consacre un numéro spécial des *Cahiers du musée national d'art moderne*, dont il est alors rédacteur en chef, et dès l'éditorial il présente l'aspect résolument novateur de cette exposition en la décrivant comme « la première exposition véritablement internationale d'art contemporain »[359]. Ce qui est alors important, c'est le choix volontaire des organisateurs de s'axer sur l'artiste, le créateur, plutôt qu'une culture ou un groupe ethnique. Les œuvres sont pour la plupart créées en vue de l'exposition marquant le processus créatif et délaissant l'idée d'une exposition coloniale comme celle de 1931 :

> Nous les présenterons [les œuvres] selon une méthode jamais adoptée encore pour des objets du tiers monde : la plupart des auteurs des objets seront là […] je vais privilégier les véritables « installations » (pour employer notre jargon) faites par les artistes spécialement pour cette occasion.[360]

Avec cette phrase, Jean-Hubert Martin montre la volonté qu'était sienne, de mettre en place un lien entre le français spectateur et un artiste étranger. L'événement est conçu non pas comme une fin en soi, mais comme le moyen de découvrir l'Autre au travers d'une production artistique contemporaine. Les artistes du Bénin et du Népal côtoient des acteurs majeurs de la scène artistique occidentale tels que Christian Boltanski ou encore Daniel Spoerri. « L'art a pour fonction sociale essentielle la définition du moi collectif »[361] et l'exposition de 1989 menée par Jean-Hubert Martin a permis une redéfinition de certains cercles artistiques jusqu'alors occlusifs laissant le champ libre à de nouvelles tentatives.

Si en France cette exposition est perçue comme l'événement de l'ouverture des structures muséales aux cultures et artistes du monde, il n'en sera rien ici. Qu'il nous soit permis de formuler quelques réserves envers cet événement. Le premier élément étant qu'il s'agit d'une exposition occidentale visant un public occidentalisé en lui proposant des artistes et œuvres « autres » répondant à des normes tangibles occidentales. L'exposition *Magiciens de la Terre* c'est une globalisation de la vision et du marché de l'art Occidental rebaptisé « international ». Avec cet événement, les musées font place à des œuvres venues d'autres horizons, les galeries intègrent des pays tiers au sein de leur réseau de diffusion. Néanmoins, l'artiste et ses œuvres restent

[359] MICHAUD (1989), p.3.
[360] *Ibidem*, p.7.
[361] MARTIN (1989), p.20.

exposés sous couvert d'une approche occidentalisée. Qu'en est-il du milieu de création propre des œuvres ? L'artiste devient un producteur international avant même que l'on ne prenne connaissance de son milieu propre d'interaction. Même si la question reste entière de nos jours, l'avancée principale liée à cet événement s'avère être une réévaluation des pratiques curatoriales. Comment exposer l'*alter* ? Comment rendre intelligible ses œuvres sans en déformer le message ? Ces questions ont d'ailleurs fait l'objet d'une thèse de doctorat récente menée par Marie-Laure Allain Bonilla[362]. La recherche menée montre en partie la façon dont le monde de l'art et le champ disciplinaire de l'Histoire de l'Art perçoivent le postcolonialisme : tel un outil culturel offrant des alternatives curatoriales. Parler de l'art et de l'autre, revient bien généralement à amorcer une réflexion sur le marché de l'art international et la place conférée aux artistes. Le marché international rivé au monde nord-américain s'ouvre depuis peu à l'Asie et à l'Inde aussi qu'à leurs folles capacités économiques. Toutefois, vouloir intégrer des artistes au sein d'un marché « international », qui est une construction occidentale, revient invariablement à biaiser le regard porté et l'approche faite aux œuvres et artistes.

L'histoire de l'art est en capacité de participer à la déconstruction du mythe de l'International créé par l'Occident et de mettre en valeur, comme l'a souligné Dipesh Chakrabarty, la pluralité des regards et des identités. « La pensée européenne est à la fois indispensable et inadéquate »[363] pour appréhender les sociétés extra-occidentales dont les îles du Pacifique font parties. Un marché de l'art universalisé est une mythologie occidentale où les artistes extra-occidentaux sont à leurs tours globalisés au profit d'un particularisme magnifié, celui de l'*extra*-occidental. Tout artiste est le fruit d'un particularisme localisé dont il faut analyser son milieu d'évolution et ses interactions avec son lieu d'insertion premier. Présenter l'Histoire de l'Art contemporain des scènes de Polynésie française et de Nouvelle-Zélande peut apporter les éléments nécessaires à une compréhension des œuvres et des artistes. Toutefois, l'événement retenu, et présenté pour sa capacité à avoir favorisé l'accession des artistes et des œuvres extra-occidentales sous le giron du regard international (et par extension Occidental), n'est pas celui tenu au *MNAM* en 1989.

---

[362] ALLAIN BONILLA (2014).
[363] CHAKRABARTY (2008), p.16. *Op. cit.*:"European thought is at once both indispensable and inadequate".

Inaugurée en 1984 à New York, au *Metropolitan Museum of Art*, il s'agit de l'exposition *Te Māori*. Exposition itinérante, elle est inaugurée à New York le 10 septembre 1984 avant de gagner le *Saint Louis Art Museum*, de février à Mai 1985 ; le *De Young Museum* de San Francisco, de juillet à septembre 1985 et le *Field Museum* de Chicago de mars à juin 1986. Enfin, après les États-Unis d'Amérique, l'exposition arrive en Nouvelle-Zélande tout en incorporant un sous-titre *māori* signifiant le retour à la maison : *Te Māori : Te hokinga mai. The return Home.* L'exposition est alors présente au sein des villes principales locales comme Wellington, Christchurch, Dunedin avec comme ultime étape Auckland dont la clôture aura lieu en septembre 1987[364]. Au total ce ne seront pas moins de 920 000 visiteurs qui auront parcouru l'exposition. La seule exposition du *Metropolitan Museum of Art* regroupe environ 300 000 visiteurs ce qui dénote un réel succès[365]. Alors que sur l'ensemble des présentations américaines ont été comptabilisés plus de 621 000 visiteurs, la Nouvelle-Zélande recense plus 917 500 personnes. Soit plus du double de la population *māori* et un-quart de la population totale du pays[366].

Pourquoi retenir cette exposition précise ? Car d'une part il s'agit là d'une des premières expositions muséales biculturelles intégrant une nation du Pacifique insulaire, et de l'autre car la population *māori* a participé de façon active à la réalisation de l'événement. Le discours tenu est alors celui de la présentation par les *māori* des leurs objets à la population américaine. Il s'agit là de *taonga*, objets culturels et sociétaux propres aux *māori*. Dotés de valeurs diverses ces objets font partie prenante de la société insulaire de Nouvelle-Zélande. Dans le cas présent, c'est selon cette valeur qu'ils sont exposés à tous, en tant qu'élément d'une société autre permettant de tisser des liens entre les cultures.

Par ailleurs, en faisant partie du comité scientifique de l'exposition, les *māori* assurent la diffusion d'un discours favorisant la découverte et la compréhension de leur société au moyen de l'exposition d'objets possédant notamment une valeur esthétique propre. Or ce moment est un signal pour la Nouvelle-Zélande, et par la suite pour le

---

[364] http://www.nzhistory.net.nz/te-maori-exhibition-of-traditional-maori-art-opens-at-the-metropolitan-museum-of-art-in-new-york

[365] Voir le site du *Te Papa Tongarewa* : http://tpo.tepapa.govt.nz/ViewTopicExhibitDetail.asp?TextSize=Medium&Language=English&TopicFileID=TTY_T8

[366] MANE-WHEOKI (1995), p.3-4.

Triangle Polynésien, qui attire l'attention sur le fait que les sociétés trop longtemps considérées comme « primitives » possèdent des valeurs esthétiques et artistiques propres. À un autre niveau, cela va fortement contribuer à modifier le regard porté à cette culture et ses dimensions spirituelles portées aux objets. Lors de l'inauguration de l'exposition au *Met* de New-York, des cérémonies sont tenues devant le bâtiment. Une cérémonie d'appel et de bienvenue, le *Karanga*, est effectuée. Ce terme évoque notamment le droit pour les visiteurs d'accéder à un *marae*, lieu sacré ou sont exposés des objets à forte valeur spirituelle. Ainsi, cet événement marque la réappropriation par la société insulaire *māori* de leurs objets. L'exposition est alors une première trace de la possibilité de mener une exposition soucieuse de la réalité d'insertion des objets dans leur contexte de production.

Émerge alors une question, pourquoi retenir une exposition d'art premier pour parler de contemporain ? *Te māori* est cruciale pour l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien car elle se situe dans un contexte historique, très spécifique : celui des années 1980 et des années de réappropriation des terres et de réaffirmation des sociétés insulaires à travers l'ensemble de la zone. À travers cet événement s'installe l'idée qu'au travers des formulations esthétiques peuvent se retrouver des questionnements identitaires. Autrement formulé, l'art et ses pratiques ne sont plus perçus à partir de ces années comme moyen d'expression des seuls occidentaux.

Chapitre VI – Les conditions d'expressions de la scène artistique contemporaine de Polynésie française

A. 1961 – 1991 : Établissement d'une scène artistique

Le choix de cette phase chronologique se justifie de la façon suivante : l'année 1961 correspond à la mise en place de la première association d'art contemporain en Polynésie française, marquant ainsi de manière officielle l'implantation de nouvelles pratiques artistiques en ces lieux. Avant cette date, il est possible de déceler la présence de quelques artistes, ou encore la tenue de certains événements, mais tout cela relève principalement du fait d'acteurs épars et agissant hors de tout phénomène de rassemblement artistique inscrit dans la durée. Il reste ainsi impossible de parler de scène artistique contemporaine du fait même du manque de jonction des acteurs. Marquant le renouveau d'une phase culturelle, elle constitue ainsi, et c'est une des notions apportées par ce travail, la période d'apparition de l'art contemporain en Polynésie française. La seconde limite, à savoir 1991, se réfère quant à elle au décès d'un artiste dit « local ». Décédé en 1991, Bobby Holcomb incarne, de ce fait, un tournant crucial pour la scène artistique contemporaine de Polynésie française. Avec cet homme, arrive une notion nodale, l'idée d'un artiste *néo*-polynésien.

Ainsi, la date de 1991 marque un changement majeur dans le monde de l'art contemporain. Elle marque la prise de conscience d'une culture artistique unifiée et non plus régie selon deux blocs (polynésienne et occidentale). Cela se manifeste notamment par l'intermédiaire de la reconnaissance de l'apport de l'œuvre de Bobby Holcomb à la suite de son décès[367]. Toutefois, il faut préciser que le temps d'adaptation du milieu local face à l'art, marqué par la structuration de la sphère artistique gravitante autour des artistes, s'agence dans une période bien plus restreinte : 1961 – 1971. À la suite de cette période, le monde de l'art périphérique aux artistes entre dans une phase qu'il serait possible de qualifier comme « stagnante » et qui se démontre en partie par l'inexistence de sources autres que des articles relatant l'inauguration de petites expositions au sein de la presse locale. Étudier cette première phase historique de l'art contemporain local revient en premier lieu à étudier le travail d'une vie, à savoir celle de Frank Fay, artiste local et acteur majeur de l'éclosion d'une scène locale.

[367] Comme cela laisse l'entendre, Bobby Holcomb n'est en rien la première personne qu'il serait possible de qualifier de *néo*-polynésien mais bien le plus reconnu de tous.

Il est possible au sein de cette première phase de voir une période cruciale quant à l'apparition d'une dynamique artistique contemporaine locale. En effet, entre 1961 et 1971, la Polynésie française voit apparaître une presse spécialisée. Les artistes se regroupent, les événements gagnent en médiatisation, des critiques fleurissent, autant de sujets que cette dernière va relayer.

- *1961 – 1971. Les* Cahiers Centre d'Art Abstrait *et* Arts-Pacifique *ou la mise en place de la première scène d'art contemporain*

Le 18 décembre 1961 à Pape'ete, sont officiellement déclarés les statuts d'une association nommée « Centre d'Art Abstrait de Tahiti » avec les ambitions suivantes [Annexe 10] :

> Le but du Centre d'Art Abstrait de Tahiti, comme nous venons de le dire, est de créer un mouvement culturel à Tahiti et dans le Pacifique. Mouvement qui, se basant sur les recherches abstraites, les plus antiques comme les plus récentes, dans le domaine artistique, entend s'élever à des conceptions nouvelles quant au rôle des arts, et de la pensée en général, dans la vie individuelle et sociale.[368]

Frank Fay, le créateur de l'association, est un artiste peintre français établi à Tahiti depuis novembre 1948. Il est nécessaire de présenter l'homme plus en détail, car ce sont ses choix et sa vision de l'art qui vont influer sur le Centre d'Art Abstrait (C.A.A.T.). Né à Paris le 23 novembre 1921 et d'origine canadienne Fay, à l'âge de 28 ans, décide de quitter la France métropolitaine afin d'échapper à une Europe en crise où l'argent et la bureaucratie occupent une place trop importante. Avant de partir, il a acquis une formation à l'école des Roches où des cours sur les théories de l'harmonie de Pythagore vont profondément marquer sa conception du monde artistique. Ces théories sur la musique, sur l'unicité d'un ensemble de sons opposés vont devenir centrales pour Fay qui cherche à transposer cela en peinture et en sculpture, ses domaines de prédilections. Au sein de ses œuvres cela se traduit par une volonté d'unir les matières et les formes autour d'une harmonie des volumes, des masses et d'une structure de l'œuvre régie par les mathématiques. Ainsi, Fay plonge dans l'abstraction, procédé artistique qui lui permet de s'exprimer pleinement. À la suite de cette évolution, il intègre l'Académie de

[368] FAY Frank, *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°1, 15 mai 1962. n.p.

peinture de Paris ainsi que l'Ecole des Beaux Arts afin d'obtenir une technique suffisante en vue de mettre en œuvre convenablement les idées qu'il conçoit. Entré au sein d'un cercle d'artistes en France, il côtoie entre autre Jean Messagier ou encore Tal Coat, mais cela ne le dissuadera pas de quitter la France métropolitaine[369].

Arrivé sur l'île de Tahiti, l'artiste développe une pratique artistique intéressante et qui reflète son regard porté à l'art local. En effet, F. Fay trouve en Polynésie, des ressources d'argile qu'il va aussitôt exploiter afin de réaliser des céramiques où il incorpore les conventions de représentation des sculptures polynésiennes sur bois. Dès son arrivée, il montre son intérêt pour la culture locale au travers d'un questionnement sur les modes de représentations ainsi que les choix des matériaux faits par les *mā'ohi* d'avant le choc de la colonisation. Ces productions ne sont pas encore revendiquées comme œuvres d'art, mais elles assurent à Fay de quoi vivre tout en pratiquant un art autre que la peinture. De ce fait, il réalise de nombreuses poteries entre 1951 et la fin des années 1950 où il appréhende plus en profondeur la culture locale [Cat.64]. À partir de 1955 Frank Fay retourne à la peinture comme pratique principale tout en continuant à réaliser des sculptures. Le style se veut résolument abstrait, car apte à traduire sa démarche artistique[370]. Maîtrisant suffisamment les jeux de courbes et contre-courbes au sein des motifs polynésiens, F. Fay développe alors des œuvres qui se réfèrent à des thèmes locaux tout en tombant dans une esthétique foncièrement abstraite. Après une période d'adaptation, l'artiste a ainsi réalisé les premières œuvres ouvertement revendiquées comme relevant de l'art abstrait en Polynésie française [Cat.65]. Reconnu comme étant le « père de l'abstraction polynésienne » F. Fay délaisse peu à peu la Polynésie, en faveur de la Nouvelle-Calédonie dans les années 1970 pendant un temps puis par un retour définitif en métropole en 1984. En Nouvelle-Calédonie, il va réaliser de nombreuses expositions et inspirer certains artistes comme ce fut le cas en Polynésie française. En décembre 2015, la ville de Nouméa fait ainsi l'acquisition de l'œuvre *Les demoiselles* peinte en 1978 [Annexe 11 et Cat.66][371]. Hommage à Picasso, le tableau intègre les collections publiques après un achat pour 430.000 FCFP – soit 3603,4 € ce

[369] http://www.fay-peintre-sculpteur.com/biographie_frank_fay.htm
[370] FAY Frank, « Note destinée à situer l'exposition de F. Fay du 11 mai 1965 », *Cahiers du Center d'Art Abstrait de Tahiti*, n°14, 1965. P.8-13.
[371] Délibération n°2015-1662, autorisant l'acquisition de cinq œuvres d'art. Délibéré en séance publique le 21 décembre 2015. Conseil municipal de la ville de Nouméa, Nouvelle-Calédonie.

qui démontre l'intérêt envers les productions de l'artiste[372]. De retour en métropole, il voit sa démarche de nouveau se muer et ainsi renouveller son art. Après de nombreuses expositions dont une au musée de Sens en 2002, Frank Fay décède le 29 septembre 2011, à l'âge de 89 ans[373].

Or, pourquoi présenter ici cet homme ? Au fil du temps, F. Fay réalise que Tahiti souffre de deux maux venant affecter les productions artistiques locales. Le premier est d'ordre purement technique, à savoir l'éloignement géographiquement vis-à-vis de l'Europe qui engendre une latence artistique – imputable au temps d'acheminement des matériels mais surtout à l'absence des supports d'épanouissement intellectuel (revues artistiques, catalogues d'expositions, …). Le second s'avère être le peu de place consacré à l'art contemporain au sein de la culture et de la vie locale. Lui qui « se considère désormais comme Polynésien par son mode de vie et pensée »[374] décide de pallier ce manque culturel.

Ainsi, en 1961, entouré d'une trentaine de personnes, Fay lance le débat quant à la création d'un centre pour dynamiser culturellement Pape'ete et les îles environnantes. Au vu des recherches effectuées, il semble que la création de ce centre constitue les premières traces de la mise en place d'une structure visant à promouvoir l'art proprement contemporain dans les îles de Polynésie française et s'inscrivant dans la durée. Dès la création du centre, il est décidé de mettre en place une revue intitulée *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti* (C.C.A.A.T). La revue est publiée de façon trimestrielle afin de faciliter la diffusion de ce « mouvement culturel » à l'ensemble de Tahiti. À l'origine, tiré à 100 exemplaires pour un prix de 100 Frs CFP[375], la revue tout comme le centre s'intéressent au phénomène de l'abstraction au travers des différents domaines que sont la peinture, la poésie, le théâtre et la musique. L'ambition du centre est de fédérer sous une même enseigne toutes les formes d'expressions contemporaines de la culture polynésienne. F. Fay de façon personnelle, et ce afin de renforcer l'effet amorcé par le centre, offre à tout artiste le souhaitant, la possibilité d'exposer chez lui ses œuvres. L'expérience du C.C.A.A.T durera pendant 4 ans et, au vu des recherches, la raison de l'arrêt de la parution de la revue du centre reste floue, bien qu'il soit ici

[372] L'œuvre de Fay est très largement la plus onéreuse parmi les cinq acquises. La seconde, de Mathieu Venon est achetée pour 210.000 FCFP soit moins de la moitié de celle de Fay.
[373] Musée de Sens (2002).
[374] HOUSTON-BROWN (1963), p.4.
[375] 100 Francs de la communauté française du Pacifique équivalent à 0,8377 Euros.

développé l'idée d'un arrêt forcé pour cause de déficit budgétaire et de manque de lectorat. Le compte rendu de l' « Assemblée Générale du CAAT »[376] tenue en 1965 informe que le Centre connaît un « déficit moyen annuel de 15. 000 Fr CFP »[377]. Cet élément, combiné à la volonté exprimée par Frank Fay de distribuer les Cahiers à l'international vient donc accréditer la cause de disparition de la revue pour manque de lectorat :

> […] en dehors du Territoire, à Honolulu, aux USA, en Nlle Calédonie, en Nlles Hébrides, Nlles Zélande, en Australie et, bien entendu, en France et en Europe.[378]

Pour étayer davantage cette hypothèse d'un arrêt forcé, il faut se référer à la dernière page du numéro 15 qui affiche dans un encart l'avis de parution du numéro 16, numéro jamais paru [Annexe 12]. Néanmoins, entre le 15 mai 1962 et le 15 octobre 1965 ce ne sont pas moins de 15 numéros de la revue du centre qui sont publiés. Les articles édités donnent des informations importantes sur l'émergence et la structuration de l'art contemporain en Polynésie française. De façon indirecte, les *C.C.A.A.T.* informent sur la vie du centre et c'est ainsi que dans le compte rendu de l'assemblée générale précitée, est inclus une liste des vingt-cinq membres de l'association [Annexe 13]. C'est ici qu'apparaissent les rôles qu'assume Frank Fay : Il est président et trésorier du C.A.A.T. mais aussi rédacteur pour la revue du centre. C'est à la suite de la description de ses fonctions qu'est mentionné pour la première fois, François Ollier qui assume quant à lui les fonctions de vice président et de secrétaire au sein du centre[379]. Fay et Ollier se répartissent les charges au niveau du C.A.A.T. et Fay s'attribue en plus de celles-ci celui de rédacteur des cahiers. De nombreux articles relatifs aux pratiques artistiques contemporaines vont alors paraître. Qu'il s'agisse de critiques d'expositions, ou de textes visant à promouvoir les biens fondés de l'art abstrait, les Cahiers du C.A.A.T. deviennent le premier moyen de diffusion d'une pensée artistique contemporaine au sein de la Polynésie française. Pourtant, l'arrêt des publications des numéros en 1965 ne signifie pas pour autant l'arrêt du désir de Frank Fay de promouvoir et stimuler l'art

---

[376] FAY Frank, « La Vie du Centre d'Art Abstrait de Tahiti », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965. p.10-17.
[377] *Ibidem*, p.13.
[378] FAY Frank, « Introduction à notre quatrième année », *Cahiers du Center d'Art Abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965. p.2.
[379] FAY Frank, « La Vie du Centre d'Art Abstrait de Tahiti », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965. P.10-17. *Op. cit.*
[379] *Ibidem*, p.14.

contemporain local. En effet, en 1968, et plus précisément le 10 janvier, se diffuse une nouvelle revue intitulée *Arts-Pacifique, cahiers d'art du Pacifique-sud*, et qui affirme dès sa première page prendre :

> La relève des "Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti", revue trimestrielle qui dura quatre années.[380]

En réalité, le directeur de cette revue est le même que celle stoppée trois auparavant. Frank Fay décide ainsi en 1968, d'en faire tirer une nouvelle et opte cette fois-ci pour une publication mensuelle et non plus trimestrielle. Les statuts de cette revue se différencient principalement de ceux des *C.C.A.A.T.* par le fait qu'elle vise à ne se revendiquer d'« aucune tendance ni politique ni artistique » [381][Annexe 14]. Le C.A.A.T. disparu, en même temps que ses « Cahiers », la place est reprise par le Cercle des Arts. Cette fois, l'idée de création de l'association n'émane plus du seul Frank Fay. Elle est en réalité fondée en 1967 par huit artistes alors actifs sur la scène de Tahiti : Georges Bovy, Jean-François Favre, Frank Fay, André Grolade, Alfred Mourareau, Paul Royer, Françoise Séli et Senaux[382]. Par ailleurs, même s'il n'est pas clairement affirmé que cette association soit à l'origine du nouveau journal, un article paru dans le numéro 3 de la nouvelle revue, daté du 10 avril 1968, permet d'émettre une telle affirmation. L'article, intitulé « Cercle des Arts on cherche un critique », fait mention d'une soirée chez Frank Fay où une vingtaine de personnes toutes affiliées au Cercle des Arts se sont réunies:

> La soirée du 28 mars 1968 aura été l'un des hauts moments de l'existence du Cercle des Arts. […] Au cours de la soirée, F. Fay, a été vivement critiqué et ceci, en toute amitié et gentillesse, de se livrer à la critique d'art dans *Arts-Pacifique*. L'argument principal étant qu'il est difficile d'être à la fois juge et partie. […] On cherche donc un critique.
> Non seulement on cherche un critique, mais d'une manière plus générale, *Arts-Pacifique* étant fait pour permettre de s'exprimer ceux qui en auraient le désir, la rédaction sera toujours très heureuse de recevoir des lettres, de publier des textes critiques sur n'importe quel sujet artistique.[383]

---

[380] FAY Frank, « Préambule », *Arts-Pacifique*, n°1, janvier 1968. p.1
[381] *Ibid.* p.1.
[382] *Ibid.* p.3.
[383] FAY Frank, « Cercle des Arts on cherche un critique », *Arts-Pacifique*, n°3, 10 avril 1968, p.5.

Ce qui importe ici, c'est la façon dont Fay mélange l'association et le journal. Le « on » qui est employé, désigne les membres du Cercle des Arts comme entité normative du journal. Frank Fay, retrouve alors son double rôle, celui de rédacteur-directeur comme cela était le cas pour le *C.C.A.A.T.*. Désormais, les activités représentées sont plus nombreuses : la sculpture, l'architecture, l'urbanisme, l'environnement, sont cités dans le préambule du premier numéro comme autant de sujets possibles. Le projet de diffuser les réflexions artistiques (au sens large du terme), tant internationales, que celles développées à Tahiti reprend ainsi son fonctionnement. La revue propose un abonnement d'une valeur de 1000 Frs CFP valable pour l'ensemble des 12 numéros de l'année 1968. Une fois encore la revue artistique connaît des difficultés. En effet, le 15 octobre 1968 paraît le n°10 de la revue qui sera en réalité le dernier numéro de l'année. *Arts-Pacifique* ne parvient pas à faire publier les 12 numéros comme initialement prévu. À quoi cela est-il du ? Pour obtenir une réponse, il faut attendre 1971 et la parution d'un onzième numéro qui était jusqu'alors inespéré. Pour expliquer cet arrêt de la parution, la rédaction s'explique brièvement dès la première page au travers d'un « Avertissement »:

> C'est par un paradoxe que *Arts-Pacifique* reprend sa place dans la presse culturelle : parce que la publication est devenue plus difficile depuis 1968, à cause du marché important auquel doivent faire face les imprimeurs de périodiques.[384]

L'arrivée en Polynésie française de la concurrence en 1968 – à savoir l'arrivée de la presse internationale – expliquerait ainsi la cessation de parution de la revue. L'avertissement se poursuit en priant :

> ses anciens abonnés de bien vouloir trouver ici le premier des deux numéros manquants à leur abonnement de 1968. Pour ses nouveaux lecteurs ce sera le premier numéro de la nouvelle parution trimestrielle.[385]

Mais malgré cette annonce le dépôt légal du numéro douze ne sera jamais effectué et il semble que la parution ce soit stoppée avec le onzième numéro. Par la suite, aucune reprise – tant espacée dans le temps que par le biais d'un nouveau titre de revue – n'est attestée. La diffusion et la promotion, sur le sol polynésien, de l'art contemporain, sous la plume de F. Fay s'arrête ainsi en 1971. Toutefois, il est possible d'émettre une

[384] FAY Frank, « Avertissement », *Arts-Pacifique*, n°11, mai 1971, p.1.
[385] .*Ibidem.*

hypothèse quant à la raison de cette cessation d'activité. En 1970, Fay décide de partir s'installer en Nouvelle-Calédonie et ce au détriment de Tahiti où il n'y séjourne plus que de façon temporaire. Cela a sans doute joué un rôle important dans la disparition d'*Arts-Pacifique* car en valeur de rédacteur et directeur, sa présence sporadique à une influence sur la vie de la revue. Cependant, les articles publiés au sein de cette revue proposent de nombreuses informations importantes sur les premiers pas de l'art contemporain sur le territoire polynésien. Ainsi entre les *C.C.A.A.T.* et *Arts-Pacifique*, l'une des différences les plus notables est la volonté qui transparait à travers les articles quant à la bonne compréhension et la promotion de l'art contemporain. Au sein des *C.C.A.A.T.* les articles tentent de faire le lien entre les lecteurs et le monde de l'art contemporain, mais également d'informer les lecteurs de l'évolution de l'art en France métropolitaine. Fay décrit les problèmes que rencontrent les artistes, l'absence de soutien de la part des politiques mais aussi les avancées que ce même secteur d'activité connaît. Les créations de sociétés et les actions politiques en faveur de l'art sont autant de sujets traités au sein de la première revue. À l'inverse, *Arts-Pacifique* réalise essentiellement des résumés d'expositions. Cette revue donne une place beaucoup plus importante à la poésie, certains numéros sont d'ailleurs uniquement consacrés à la publication d'essais poétiques[386]. De la sorte, la première revue vise à favoriser l'implantation de l'art contemporain alors que la seconde devient un support aux artistes en vue de faire échos à leurs créations et expositions. Toutefois, avant de présenter les informations majeures obtenues par l'étude de textes de Frank Fay, il est nécessaire d'aborder les limites des revues qui viennent d'être présentées. La première limite, et sans doute la plus importante, est le « flou » qui caractérise un grand nombre d'articles. Il est en effet impossible de dissocier au fil des textes, les noms d'artistes professionnels et ceux des artistes amateurs ou encore de la place réelle des événements traités sur la scène locale. Un amateur exposant pour la première fois de sa vie est présenté tel un artiste à l'égal de ceux alors en activité sur le sol Polynésien. De même que l'impartialité et la subjectivité de l'auteur ne peuvent être démontrées. À son époque, Frank Fay a été critiqué pour ses écrits réalisés, par certains artistes pour cause, notamment, de partis-pris. Pour attester cela, il existe une lettre ouverte publiée le 18 mars 1968 dans le journal local *Les Nouvelles de Pape'ete* intitulée « À propos des

[386] *Arts-Pacifique*, n°10, du 15 octobre 1968 est consacré exclusivement à la poésie avec la reproduction de neuf textes.

Cahiers d'Art du Pacifique Sud » et reproduite en intégralité au sein d'art numéro d'*Arts-Pacifique* [Annexe 15] :

> […] a-t-on le droit si l'on en n'a pas la formation, de se dire critique d'art ? Je ne pense pas que Mr. F.Fay ait la prétention de se prendre pour un Malraux, un Baudelaire etc. : Cependant, avant de prendre la liberté de critiquer, les peintres, il faudrait quand même avoir quelques notions de peinture, une certaine culture artistique qui ne soit pas purement livresque !
>
> […] Je n'ai que faire de vos cahiers d'Art-Pacifique ! Les journaux et les journalistes sont nombreux à Tahiti ; ils nous éclairent sur toutes les manifestations qui se passent dans le Territoire, ils le font avec objectivité et honnêteté.[387]

Cette critique à l'égard de Frank Fay ne peut-être prise totalement à crédit car elle traduit avant tout une querelle entre artistes bien avant de traiter de Frank Fay comme auteur d'articles[388].

Les limites des articles de F. Fay précisées, il faut dès à présent étudier les données principales qu'il est possible d'extraire des textes parus. Les différents éléments obtenus de l'étude des revues de Frank Fay seront présentés ici avec prudence et accompagnés, autant que possible, de sources externes afin d'attester de la validité des informations. Le premier élément est en réalité une étude menée à partir de l'année 1962. En effet, le premier août 1962, le numéro 2 des *C.C.A.A.T.* est publié et la page six informe sur l'intention du Centre de réaliser une étude prenant la forme d'un questionnaire au près de la population locale, cela afin de :

> permettre de prendre connaissance des tendances actuelles, et des gouts du public d'aujourd'hui à Tahiti.[389]

Cette enquête est publiée au sein d'un numéro sur deux, à partir du numéro 5 et qui aurait dû se conclure au sein du numéro 11. Numéro au sein duquel l'enquête est absente [Annexe 16]. Malgré cela, les trois numéros disponibles à savoir, 5, 7, 9 donnent des renseignements importants au travers de plus de trente pages de texte. Au

---

[387] FAY Frank, « Au pied du mur », *Arts-Pacifique*, n°3 10 avril, 1968. n.p. Critique reproduite *in extenso* au sein de l'Annexe G.

[388] Par ailleurs, la fidélité de Fay quant à la reproduction du texte d'origine ne peut être attestée car les archives du journal *Les Nouvelles de Pape'ete* ne recensent aucun numéro antérieur à 1977.

[389] FAY Frank, « enquête du Centre d'Art Abstrait », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti,* n°2, août 1962. p.6.

sein du numéro 5, paru le 15 avril 1963, sont présentées les différentes conditions de réalisation de cette enquête. Menée auprès de 25 personnes, par un seul enquêteur, il s'agit en réalité d'un ensemble de vingt questions dites « de qualité inégales et d'intérêts différents »[390]. Le premier constat qu'il est dès lors possible de formuler est relatif au choix des 25 personnes ciblées. À l'époque du questionnaire, l'affluence totale du public lors d'une exposition dépassait très rarement les 150 personnes[391]. De plus, la proportion hommes-femmes de 25 p ersonnes questionnées respecte, selon Fay, « à peu près » celle attestée lors des expositions de peinture à Tahiti, à savoir 64% d'hommes pour 36% de femmes. De cela en est extraite une répartition en fonction d'un secteur d'âge[392] :

12% moins de 20 ans.
16% de 20 à 30 ans.
36% de 30 à 40 ans.
32% de 40 à 50 ans.
4% de plus de 50 ans.

Même si ces informations permettent de mieux aborder le public des expositions d'art contemporain, certaines données doivent être prises en compte afin de relativiser les résultats obtenus. Avant que les personnes sondées ne répondent aux vingt questions de l'étude, toutes ont été soumises à une question préalable. Toutefois, cette question que F. Fay présente de manière indirecte, est en réalité importante car il s'agit de demander à la personne si la peinture l'intéresse. Or, et c'est ici qu'émerge un élément crucial, que F. Fay explique de la sorte :

> [Il est] évident que les réponses indiquant le désintérêt entraînèrent le classement immédiat de la fiche correspondante.[393]

Autrement dit, toute personne qui n'éprouve pas d'attrait envers la peinture a été exclue d'office de l'étude. Cela est, par la suite, souligné au moyen d'une phrase de justification fortement discutable :

---

[390] FAY Frank, « Une enquête du Centre d'Art Abstrait de Tahiti sur la mentalité esthétique », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°5, avril 1963. p.13.
[391] Cette information est obtenue à la lecture des différents articles des revues menées par Fay, où bien souvent une indication relative au public est insérée au sein des critiques d'expositions.
[392] FAY Frank, « Une enquête du Centre d'Art Abstrait de Tahiti sur la mentalité esthétique », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°5, avril 1963. p.11. *Op.cit.*
[393] *Ibidem.* p.11.

> Le désintérêt pour la peinture impliquant le désintérêt pour l'enquête provoquant le désintérêt de l'enquêteur lui-même.[394]

Cet élément dépassé, la majorité des questions posées portent alors sur l'esthétique et sur la façon dont la personne questionnée conçoit le beau et ce qui lui procure un plaisir tant visuel qu'intellectuel. Les questions ressemblent à celles d'une étude de marché, en vue de déterminer les formes, couleurs et textures préférées d'acheteurs potentiels. Par ailleurs, sur l'ensemble des vingt questions, il faut noter qu'aucune ne porte sur le fait de savoir si parmi les personnes interrogées, certaines connaissent des artistes, mouvements ou encore des styles artistiques, tant locaux qu'internationaux. De même que les personnes questionnées ne précisent pas lorsqu'elles affirment aimer l'art, s'il s'agit de l'art traditionnel polynésien, contemporain, ou toute autre expression artistique alors connue. Ce questionnaire semble être réalisé, avant tout, afin d'aiguiller les artistes locaux plutôt que d'informer les lecteurs des cahiers.

Le public questionné présenté, la question numéro 2, présente des informations importantes quant au nombre de peintres exerçant à Tahiti au moment de la réalisation du sondage, soit en 1962. Il est demandé aux sondés s'ils s'adonnent eux-mêmes à la peinture. La question révèle que :

> 48% de ceux que la peinture intéresse font, ou ont fait de la peinture ou du dessin en tant qu'action artistique délibérée.[395]

Autrement formulé, 12 personnes sur les 25 interrogées pratiquent la peinture ou le dessin. Un peu plus loin, Frank Fay affirme que leur :

> échantillonnage de population n'est pas un échantillonnage de spécialistes, <u>mais</u> qu'il reflète effectivement le milieu moyen "intéressé à la peinture", à Tahiti.[396]

Toutefois, cela s'avère invérifiable et apposer les résultats obtenus à l'ensemble de la population locale sous prétexte de disposer d'un « panel représentatif » n'est pas admis. Comme précédemment, il faut remarquer que le sondage ne demande pas quel type de peinture est pratiqué par ces « peintres ». Il serait étonnant que la totalité des ces personnes pratiquent de l'art abstrait ou même optent pour une démarche artistique

---

[394] *Ibid.*
[395] *Ibid.* p.14.
[396] *Ibid.*

alors contemporaine. Cependant, l'étude menée par le centre permet de récolter des informations, de façon indirecte, sur la façon dont est perçue la peinture à Tahiti. Par le biais des questions, parfois volontairement ambigües, ressort l'idée que la peinture est perçue à Tahiti comme une pratique intellectuelle. Fay s'hasarde quelques fois à des extrapolations invérifiables, comme lorsqu'il affirme qu'en 1962 environ :

> 80 personnes pouvaient se déclarer peintres (au moins amateur) tandis que facilement trois cent personnes avoueront faire de temps à autre quelques tentatives.[397]

La peinture semble majoritairement perçue comme une pratique annexe à la vie quotidienne et installée en tant que telle dans la culture locale. Alors que la sculpture est déjà présente dans la conscience collective comme activité à haute valeur culturelle et esthétique, car fruit d'un héritage culturel, la peinture elle davantage perçue comme « passe-temps » purement esthétique. Il faut, de nouveau, déplorer l'absence de publication à la suite de l'enquête au sein du numéro 11 dans lequel auraient du être abordées d'importantes informations. Les questions numéro 14, 15, 18 et 19 auraient nécessité une étude plus approfondie [Annexe 17]. La fin du questionnaire étant manquante, il est impossible de savoir ce que Frank Fay a déduit de cette étude. Il est intéressant de se questionner sur les raisons qui ont entrainé l'arrêt de publication de l'enquête. Si jusqu'à présent aucun élément de réponse n'est disponible, il est possible de percevoir une lente mutation des cahiers. Au fur et à mesure des numéros, les *C.C.A.A.T.* ainsi qu'*Arts Pacifique* tendent à donner davantage de place à la poésie, de même qu'ils assurent la publication de notes relatives aux diverses expositions. Ainsi, il est possible de constater un recul des articles rédigés par F. Fay et où celui-ci a amorcé des débats sur les conditions de pratique des artistes contemporains de Polynésie française. Peut-être est-ce là une trace du lent désintéressement de l'artiste envers la place artistique locale en faveur de la Nouvelle-Calédonie.

Des éléments relevés, il est possible de constater que l'étude porte une attention importante sur deux notions précises : la distinction entre les peintres et non-peintres ainsi que la manière dont le Beau est défini selon ces deux catégories. Une des conclusions qu'il est possible d'en tirer – selon la façon dont Frank Fay aime confronter les résultats afin de mettre en évidence sa réponse aux questions qu'il pose – est qu'il conçoit le rapport à l'art et une œuvre, comme assujetti à la connaissance du regardeur.

[397] *Ibid.*

L'esthétique est alors exacerbé par la connaissance des harmonies des couleurs ou autres préceptes relatifs à l'art alors que d'en le cas opposé le regardeur ne perçoit pas l'entièreté de l'œuvre. Ainsi, F. Fay établi une distinction entre les regards des artistes et ceux des non-artistes. Pour renforcer cela, nombre de questions portent sur des aspects très spécifiques de la peinture qui formulés maladroitement peuvent perdre les personnes interrogées. Ce constat est par exemple possible vis-à-vis de la question numéro 6 qui est :

> Vous arrive-t-il de vous demander ce que représente un arbre, un chien, un bateau, une fourchette ?[398]

Alors que la question aurait pu faire sens dans le cadre de la lecture d'une œuvre, demandant ainsi aux personnes si la figuration de tels éléments au sein de compositions entraine chez eux une réflexion quant à leur valeur, ici cela n'est nullement le cas. La question est donnée sans davantage d'éclaircissement, laissant à n'en pas douter les personnes dans l'expectative. Dans les résultats parus, Fay explicite que la question pouvait s'interpréter de plusieurs façons mais qu'une seule a réellement suscité son attention :

> Notre question devait s'entendre selon « A ». Nous ignorons comment elle fut comprise.[399]

Le sens de la question qui officie derrière le choix « A » s'avère tout aussi difficile d'appréhension que la question :

> - A) Il est sans nul doute arrivé à maintes personnes de répéter un mot et de le répéter encore, tant que l'esprit s'égare et qu'on puisse alors se demander : que signifie ce mot, que veut-il dire […] De la même manière il peut arriver de ne plus identifier comme signifiante, comme « désignante » ou « représentationnelle » la forme qui s'appelle arbre, chien, bateau ou fourchette. C'est alors qu'on pourra se demander ce que représente telle forme perçue.[400]

Ainsi ce ne sont pas moins de 52% des personnes interrogées qui ont répondu non à la question contre 40% de oui et 8% sans opinion. Par la suite, d'autres questions

[398] FAY Frank, « Enquête du Centre d'Art Abstrait (suite) », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°7, 15 octobre 1963. p.10.
[399] *Ibid*. p.11.
[400] *Ibid.* p.10.

formulées plus simplement, offrent des informations intéressantes. C'est ainsi que la question numéro 7, demande :

> Vous arrive-t-il de vous poser la question : à quoi sert la peinture (en tant que tableau) ?[401]

Là encore, il est fortement dommageable qu'il n'y ait pas plus de précisions quant aux personnes ayant répondu « oui ». F. Fay s'attarde à expliquer le choix de ceux ayant affirmé « non », afin de réduire l'impact des ces 40% négatifs. Néanmoins, il faut remarquer qu'ainsi dès les années 1960, la scène culturelle locale regroupe des personnes se questionnant sur l'art et ses enjeux. De même, lorsque la question visant à savoir ce qu'est le beau est posée, F. Fay se détache des résultats obtenus afin de formuler sa propre définition qui selon lui s'entend de la façon suivante :

> Il nous semble indispensable de préciser que ce n'est pas le beau qui évolue et se transforme [en référence à une réponse précisant que le beau varie selon les époques], mais ses expressions. Le beau, sous ses aspects les plus contradictoires, reste un. C'est un absolu et cet absolu porte le nom d'HARMONIE.
> L'harmonie, quelle qu'elle soit, est rapport, c'est-à-dire NOMBRE. […]
> D'où l'idée profondément optimiste, qui devrait déjà être familière aux lecteurs de ces Cahiers, que, dans une société où la connaissance est en expansion, le beau lui-même est en expansion.[402]

Cette description est intéressante car elle nous donne à voir quel regard F. Fay portait sur l'art. Fortement influencé par les conceptions de l'art abstrait, l'artiste-rédacteur conçoit ainsi le beau selon un point de vue spécifique oubliant d'appréhender et de définir le beau selon une approche globalisante. Ainsi le beau recherché par F. Fay peut s'exprimer et prendre forme sous l'égide des sciences dures, offrant une vision maîtrisée et harmonisée. L'enquête menée au sein des *C.C.A.A.T.* permet ainsi d'affirmer que dans les années 1960, il existe en Polynésie française un ensemble de personnes, certes restreint, mais s'interrogeant sur l'art et ses bien-fondés dans le champ de la pratique picturale. De plus, il faut relever que, malgré les défauts inhérents, déjà précisés, cette volonté de questionner des personnes quant à un sujet artistique démontre le désir des *C.C.A.A.T.* de mieux appréhender l'environnement local tout en

[401] *Ibid.*, p.11.
[402] *Ibid.*, p.18.

instaurant un dialogue sensé avec le public. Cette étude se présente ainsi différemment des autres articles, car étalée dans le temps et visant à comprendre le rapport du public face à certaines notions artistiques.

Malgré cela, les informations les plus importantes quant au monde de l'art local s'avèrent quant à elles être en marge de l'étude ici présentée. Les articles où Frank Fay dresse l'état de l'art contemporain à Tahiti ou bien ceux dans lesquels il s'insurge face aux pratiques de certains peintres de passage sont nombreux – tout autant que ceux où il interpelle le gouvernement local, ou lorsqu'il traite de certains lieux d'expositions. De multiples critiques d'expositions permettent ainsi de percevoir des noms récurrents et ainsi de dresser un constat plus précis de la scène artistique contemporaine de Polynésie française. Pour ce faire, ce sont ici les deux revues dirigées par F. Fay qu'il faut étudier, car avec elles la première phase artistique contemporaine se précise et prend forme. Au sein des 12 numéros de la revue *C.C.A.A.T.*, il est alors possible de dénombrer 17 articles ayant rapport à l'art contemporain à Tahiti ou en Polynésie française. En couplant à cela les articles de la revue *Arts-Pacifique*, qui réalise de nombreux compte-rendu d'expositions, nous obtenons 38 articles en rapport avec l'art contemporain de Polynésie française entre 1962 et 1971 (17 pour le C.C.A.A.T et 21 pour *Arts-Pacifique*) avec un trou pour l'année 1966. Parmi ces 38 articles, il est possible de constituer deux catégories : ceux ayant un rapport avec une exposition (personnelle ou collective) et ceux qui traitent d'un sujet sur le monde de l'art contemporain au sein de la Polynésie française. Ainsi on dénombre 19 articles en rapport avec des expositions, et 19 autres sur l'art contemporain à Tahiti et dans les îles. Avant d'aborder les différentes expositions et artistes de Polynésie, le choix est fait de présenter les articles relatifs aux conditions de travail des artistes afin d'obtenir une approche complète du milieu artistique (tabl.4).

Titre de l'article	Numéro de la revue
CAHIERS DU CENTRE D'ART ABSTRAIT DE TAHITI	
La vie du Centre	n°2/ 1er août 1962.
De la critique	n°2/ 1er août 1962.
Première réaction officielle contre le nomadisme artistique	n°6/ 15 juillet 1963.
Les Galeries d'exposition T.A.I. ferment leurs portes aux artistes	n°6/ 15 juillet 1963.
La Condition de l'artiste peintre en Polynésie	n°6/ 15 juillet 1963.
"Les députés et la peinture" d'après une enquête du bimensuel "Le peintre"	n°9/ 15 avril 1964.
Lettre au Service des Beaux-Arts de Tahiti	n°9/ 15 avril 1964.

La situation artistique à Tahiti en 1964	n°10/ 15 juillet 1964.
Etats Généraux de la Culture et Union des Arts Plastiques	n°10/ 15 juillet 1964.
Introduction à notre quatrième année	n°12/15 janvier 1965.
La vie du Centre d'Art Abstrait de Tahiti	n°12/15 janvier 1965.
Action ou Agitation	n°13/ 15 avril 1965.
Création de la Société des Artistes d'Océanie	n°15/ 15 octobre 1965.
ARTS-PACIFIQUE, *cahiers d'art du Pacific-Sud*	
À tous les artistes	n°2/ 20 mars 1968
Au pied du mur	n°3/ 10 avril 1968.
Petit mémoire au sujet du III° Salon	n°5/ 20 mai 1968.
En marge des expositions	n°6/ 10 juin 1968.
On n'aide pas les jeunes	n°6/ 10 juin 1968.
Anticulture et presse locale.	n°11/ 13 mai 1971.

Tableau - 3. Tableau de répartition des articles paru sous la plume, ou la direction, de Frank Fay entre 1962 et 1971 à Tahiti.

Au cours de la période couverte par les revues, à savoir de 1961 à 1971, il est possible de constater la rapide structuration du milieu artistique local[403]. Ainsi ce ne sont pas moins de neuf groupements d'artistes qui sont mentionnés. Il est également permis de dénombrer quatorze lieux différents où se sont déroulées des expositions d'art contemporain en allant des hôtels aux librairies, en passant par les premières galeries de Tahiti mais aussi par les locaux des artistes. Enfin, en l'espace de dix ans, soixante-sept expositions ont été recensées. Ce sont donc là, les premiers pas d'une scène artistique en voie de structuration et fortement localisée autour de la ville de Pape'ete. On peut en outre, distinguer cinquante-cinq expositions personnelles et douze collectives. De cet ensemble d'évènements, ressortent cinquante-et-un nom d'artistes ayant présentés leurs œuvres en Polynésie française. Toutefois, se pose alors le problème de la dénomination des exposants. S'agit-il d'artistes professionnels, en le sens où la peinture constitue leur champ d'activité principal ? Il s'avère que la grande majorité des noms figurant au sein des articles renvoie à des personnes s'adonnant à la peinture en tant qu'activité annexe à une profession principale. Rare sont les personnes à tenter de vivre, ou survivre, par le biais d'une pratique artistique picturale en tant qu'activité pécuniaire principale. De ce fait, la façon d'aborder les différents articles se révèle ainsi décisive car il n'est pas rare de voir un texte de F. Fay multiplier les sujets et les thèmes.

[403] Même si le premier numéro des *C.C.A.A.T.* est paru en 1962, des informations relatives au contexte artistique de l'année 1961 sont observables.

- *Artiste résidant / Artiste de passage :*

Le premier élément important dans le cadre de la présente étude s'avère être l'ensemble d'articles relatifs au nomadisme artistique. Sujet central du monde de l'art local, il est de nos jours persistant et il est très important de relever la rapide prise de conscience envers ce phénomène par les acteurs locaux à travers le texte de F. Fay. Ainsi c'est par le biais d'articles que le *C.C.A.A.T.* informe de l'importance de ce problème. Au sein du numéro 6 des Cahiers, ce sont trois articles qui sont consacrés à ce sujet. Le premier texte, intitulé « Les conditions de l'artiste peintre en Polynésie »[404], informe de la situation en ce début des années 1960. À cette date, un artiste contemporain en Polynésie française ne voit son travail sanctionné d'aucune taxe. Cela signifie que la vente d'une œuvre n'était pas soumise à une quelconque imposition car la vente jouissait d'un vide juridique au niveau de la loi française officiant en Polynésie française. Or, la difficulté réside dans le fait qu'il ne faille pas nécessairement être résident de Polynésie française mais « en » Polynésie française pour jouir de cette absence de réglementation. Par conséquent le peintre nomade, une personne en séjour de moins d'un an sur les îles françaises, bénéficie lui aussi de cet avantage, ce qui lui permet, comme le précise l'article :

> de se procurer des revenus qui ne seront pas astreints à l'impôt que cette personne aurait dû normalement payer dans son propre pays.[405]

F. Fay formule la remarque suivante qui permet de percevoir davantage l'intérêt perçu par les peintres de passages :

> Le coût de la vie étant généralement plus élevé à Tahiti qu'en d'autres pays, il en découle que le prix moyen de vente des peintures, à Tahiti, est plus élevé qu'ailleurs (à qualité équivalente). Les peintres de passage peuvent alors suivre deux politiques. Ou bien ils affichent des prix correspondant à ceux qu'ils pratiquaient ailleurs et se trouvent alors à des prix moindres que ceux des peintres fixés à Tahiti, et sont alors avantagés dans la compétition. Ou bien alors ils élèvent leurs prix pour se trouver au diapason des peintres locaux, et ils bénéficient ainsi d'une plus-value supplémentaire. – Donc, dans

[404] FAY Frank, « Les conditions de l'artiste peintre en Polynésie », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n° 6, juillet 1963.
[405] *Ibidem.*, p.11.

> tous les cas, le peintre itinérant retire un avantage économique substantiel du seul fait de la cherté de la vie à Tahiti.[406]

Un artiste de passage peut même organiser des expositions à des fins commerciales sans avoir à payer une quelconque location de local ou autre. La presse et la population locale, voient dans ces artistes, du sang neuf par rapports à ceux qui tentent de mettre en place depuis peu une structure artistique cohérente. Ce phénomène s'avère dangereux car il constitue un véritable :

> facteur d'affaissement de la Culture. Pourquoi ? Parce que leur but est de vendre et non de former une Culture artistique.[407]

L'arrivée de ces peintres nomades ralenti grandement la reconnaissance des artistes locaux et endigue toute formation du regard de la population vis-à-vis d'une expression artistique contemporaine insulaire. Afin de démontrer l'impact néfaste d'un tel procédé, un second article, précise quant à lui comment une société privée en l'occurrence la compagnie des Messagerie Maritimes dont sa filiale TAI (*Transports Aériens Internationaux*) possédait des bureaux au sein d'un immeuble de Pape'ete dont une portion vouée à accueillir des expositions temporaires. Toutefois, ce sont en majorités des artistes de passages étrangers qui sont accueilli. Ainsi, il y a eu entre autre, le Français Nicolaï Michoutouchkine, des peintres néo-zélandais et d'autres nationalités venant rallonger la liste des exposants. Or, et c'est ici que cela est intéressant, F. Fay mentionne que des artistes locaux se sont vu écartés de la galerie. Des personnes ont alors contesté ces décisions entrainant la fermeture de la galerie, justifiée selon la TAI par la façon suivante :

> Certaines personnes du Territoire ayant protesté contre le fait que les artistes de passage avaient pu bénéficier ainsi d'une trop grande facilité, il a été décidé que ce genre d'exposition ne serait plus accepté à l'avenir.[408]

F. Fay conclu l'article en précisant que ce choix de l'arrêt d'expositions au sein de la galerie est un mal nécessaire pour le monde de l'art local :

---

[406] *Ibid.*, p.10-11.
[407] *Ibid.* p.13.
[408] *Ibid.*, p.5.

> Nous ne pourrons que nous réjouir de la décision enfin officielle de fermer les galeries d'exposition T.A.I., malgré l'intérêt que pouvaient offrir les locaux. Cette décision vient en effet sanctionner (pour ainsi dire) une politique devenue si ouvertement anti-culturelle puisque uniquement favorable aux nomades et uniformément hostile aux sédentaires qui, par essence même, tendent à élaborer une Culture.[409]

Il faut nuancer cependant le propos lorsque F. Fay signale qu'il s'agit d'un regard « uniformément hostile aux sédentaires » car il précise plus en amont de son texte que l'artiste Jean-Charles Bouloc, artiste majeure de la scène locale, y a exposé en décembre 1962. Le sujet s'avère être un reflet des difficultés relatives à l'établissement d'une scène artistique contemporaine locale. Par ailleurs, le choix d'une telle thématique pour le numéro 6 des *C.C.A.A.T.* est, et c'est ici une hypothèse, foncièrement influencé par le dépôt un mois auparavant d'une question préalable au sein de l'Assemblée Territoriale de Polynésie française. En effet, en parallèle à ce phénomène perçu et figé par les mots d'un artiste, les politiques vont s'emparer de cela à l'image de Jacques Denis Drollet. Ancien conseiller de l'Assemblée Territoriale de Polynésie française, il dépose, le 16 juin 1963, une question préalable à la séance de l'assemblée Territoriale du 17 juin 1963. Intitulée *protection de la culture artistique locale*[410], la question préalable interpelle les membres de l'Assemblée quant au double impact d'un tel phénomène, le premier financier et le second culturel [Annexe 18]. Les deux étant dommageables pour la Polynésie française. La question s'achève sur une proposition visant à adopter « à l'encontre des artistes dont le séjour à Tahiti n'aurait pas atteint 18 mois, une <u>imposition spéciale</u> »[411]. Ainsi, au-delà de cette période :

> <u>L'artiste,</u> […] <u>fait parti du patrimoine vivant et coopère au développement artistique et culturel du pays</u>. Toute taxe sur sa production et ses ventes serait donc à nouveau abolie, conformément à la loi française.[412]

À la suite de cela, l'Assemblée vote à l'unanimité l'urgence de débattre d'un tel sujet. Les conseillers vont alors entrer dans un débat qui rapidement s'écarte de la question préalable et aborde les évasions de capitaux dans leur ensemble et plus seulement en rapport avec les artistes nomades. Si l'intérêt des conseillers envers la question semble limité, certains sont alors prêts à la voter. D'autres, à l'instar du conseiller Coppenrath,

[409] *Ibid.*, p.6.
[410] DROLLET (1963).
[411] *Ibidem.* p.476.
[412] *Ibid.*

mettent en avant l'idée selon laquelle, même si un artiste nomade cause un préjudice envers le milieu artistique local, il devient par le biais de ses productions un « ambassadeur de Tahiti »[413] à l'étranger. Or, il faut relever ici qu'un glissement de sujet s'est alors effectué. En effet, à l'origine, le texte Mr. Drollet traite des artistes de passages venant vendre des œuvres, tout en jouissant d'un vide juridique et de l'impact de cela sur la scène locale. En revanche, le conseiller Coppenrath s'attarde, quant à lui, sur les éventuelles retombées relatives à la notoriété du Territoire Polynésien à l'étranger. Force est de constater qu'il s'agit là de deux sujets distincts. Cela étant, de cette discussion lancée par Mr. Drollet, aucune suite ne sera jamais donnée et, jusqu'à présent, cette question préalable n'a donné lieu à aucun vote d'une loi à l'Assemblée ni même d'un texte réglementaire visant à réguler une telle pratique.

En 1964, F. Fay précise au détour d'un article que le nomadisme s'avère toujours présent et aussi néfaste pour la culture locale et c'est alors la dernière remarque faite à ce phénomène dont le problème reste à l'heure actuelle encore entier[414]. Cependant, il faut retenir de cela deux éléments importants. Le premier étant qu'il s'agit d'une prise de conscience officielle de l'existence d'une scène artistique en Polynésie française. Avec cet événement, et ce pour la première fois, les politiques s'intéressent et discutent d'art contemporain local au sein de l'Assemblée Territoriale de Polynésie française. Second élément, face à ce phénomène, les artistes se sont regroupés afin de lutter contre les artistes nomades. De cet événement se dégage ainsi l'idée d'une conscience collective de la part des artistes d'agir et de créer au sein d'une même scène. Ainsi, le nomadisme artistique va être amoindri par le développement de la scène artistique et l'émergence d'artistes influents locaux. En effet, face à l'émergence des premiers groupements d'artistes et des premières galeries, le public local prend conscience qu'il est alors possible de trouver au sein même du Territoire de Polynésie française une expression artistique contemporaine. Ainsi la seconde thématique, sélectionnée dans le cadre de l'étude, est relative à l'apparition des premiers groupements d'artistes car c'est à travers cela que les styles et les démarches vont s'affirmer, donnant corps à des tendances artistiques contemporaines locales.

---

[413] *Ibid.* p.479.
[414] FAY Frank, « La situation artistique à Tahiti en 1964 », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964. Pp.2-9.

- *Les regroupements d'artistes :*

Au vue des études menées, la première association d'artistes contemporains propre au Territoire de Polynésie française s'avère être le Centre d'Art Abstrait de Tahiti, créé en 1961, déjà présentée en aval. Au cours de l'année 1963, C.A.A.T. va permettre à des artistes résidents de Polynésie française d'intégrer, pour la première fois de l'histoire de l'art de Polynésie française, une biennale d'art contemporain international. Il s'agit de la 7ème biennale de São Paulo au Brésil[415]. Le catalogue de l'événement, de nos jours numérisés, nous apprend un élément important :

> Exposition organisée par le CENTRE D'ART ABTRAIT DE TAITI, Pepeete [*sic*.].[416]

Tenu de septembre à décembre 1963, le pavillon de « Taiti » expose alors quatre artistes membres du C.A.A.T. : Michel Anglade, Frank Fay, Alfred Mourareau et Madu Mourareau-Soncini. Ainsi, par la création de ce centre d'art, la Polynésie française intègre dès 1963 le système international d'exposition d'art contemporain selon une démarche personnelle car non régie par le gouvernement local. La participation du C.A.A.T. constitue un événement nodal car il marque l'incursion de la Polynésie française au sein de la scène contemporaine au moyen de l'art abstrait alors qu'à cette même période celui-ci amorce une crise internationale majeure. Lors de l'édition suivante, tenue en 1965, seulement deux artistes y participent, il s'agit de Frank Fay et d'Alfred Mourareau[417]. Il est dommageable de n'avoir pu trouver de sources expliquant ce nombre restreint d'artistes participant à l'événement ni même pouvant apporter plus d'explications sur l'événement en lui-même[418]. Enfin la dernière participation de la Polynésie française à cette biennale internationale date de 1967 et de la neuvième édition. Là, le catalogue permet d'apprendre un élément intéressant à savoir que la participation d'artistes de Tahiti ne relève plus du C.A.A.T. :

---

[415] En réalité, il s'agit de la première édition intégrant l'art contemporain au sein de ses sections artistiques.
[416] BIENNALE DE SÃO PAULO (1963), p.361 : « Exposição organizada pelo CENTRO DE ARTE ABSTRATA DO TAITI, Pepeete ».
[417] BIENNALE DE SÃO PAULO (1965).
[418] Pour obtenir davantage d'information sur l'histoire de la Biennale São Paulo voir SILVA (2011).

> Exposition organisée avec la collaboration de la Direction des relations et échanges culturels, Papiti [*sic*.].[419]

Malgré ce changement de collaborateurs le nombre d'artistes n'évolue pas et Frank Fay expose ainsi aux côtés d'Alfred Mourareau et de Jean Guillois. En cela, l'un des premiers regroupements d'artistes, à savoir le C.A.A.T., est celui ayant permis à la Polynésie française d'intégrer le circuit internationale de l'art contemporain. La relève internationale de cet événement sera abordée par la suite mais pour l'instant il est préférable de retourner à l'année 1963 et d'observer l'évolution du milieu artistique. En effet, en 1963 et en parallèle à la biennale de São Paulo, des membres C.A.A.T., dans le cadre d'une exposition organisée au sein de la ville de Paris, décident de modifier l'appellation du groupe au profit d'un nom davantage « évocateur » et « exotisant » à savoir : l'École Française du Pacifique :

> L'École Française du Pacifique est le rassemblement, en tant que « manifeste », d'artistes peintres de tendance abstraite et non figurative, qui résidaient dans le Pacifique français en 1963. Cette dénomination a été adoptée pour présenter le mouvment à Paris, à la galerie Florence Houston-Brown. L'animateur de l'action entreprise était Frank Fay, peintre-sculpteur venu à l'abstraction depuis déjà plusieurs années à Paris et arrivé à Tahiti en 1949. »[420]

Un bref catalogue d'exposition est alors imprimé. Il est doté d'une préface rédigée par Paul-Émile Victor ainsi que d'un texte de Jean Cathelin, critique d'art parisien. Ces deux documents sont intéressants car ils apportent des informations relatives au monde de l'art contemporain de Polynésie française. Ainsi, Paul-Émile Victor précise dès le début un élément crucial, à savoir la mixité culturelle et ethnique du groupe :

> Sur les dix peintres qui exposent des œuvres à la Galerie Florence Houston-Brown, six sont des « *Popa'ā* », quatre des Tahitiens. Si les premiers ont, sans aucun doute, acquis, de par leur formation, une « érudition » en ce qui concerne l'expression abstraite, il n'en est pas de même de la majorité des seconds, pour lesquels cette expression même est *instinctive*. Instinctivement, ils ne représentent pas, sur leurs toiles, « ce qu'ils

[419] BIENNALE DE SÃO PAULO (1967), p. 407 : « Exposição organizada con a colaboração da Direction des relations et échanges culturels, Papiti ».
[420] Musée de Sens (2002), p.27. *Op. cit.*

> voient », ils traduisent une atmosphère, qui est celle de leur pays, n'en connaissant pas d'autre.[421]

Si la première phrase introduit une distinction selon l'« ethnie », la seconde effectue quant à elle une séparation en fonction des savoirs. Ainsi, P.E. Victor précise que sur les dix exposants – en réalité ils sont douze dont deux artistes extérieurs au C.A.A.T. – dix sont *popa'ā* à savoir « étranger de race blanche »[422] et quatre Tahitiens[423]. La seconde phrase traduit un préjugé qu'il est intéressant de relever. La nuance apportée à cette phrase par l'adjonction de la locution adverbiale « sans aucun doute », traduit l'idée que tout artiste de France métropolitaine jouirait d'une sensibilité vis-à-vis de l'art abstrait qui serait quasi-innée. Ainsi, tout artiste métropolitain bénéficieraient d'un contexte favorisant le savoir artistique alors que les seconds, les « Tahitiens » s'exprimeraient par l'« instinct ». Les insulaires feraient appel à un sens « premier », et l'abstrait perçu par les métropolitains au sein de leur toiles ne serait pour eux que pur accident car ils « n'en connaissent pas d'autre ». En revanche, après ces phrases fortement exotisées et formatées par les préjugés occidentaux, P.E. Victor formule une remarque très importante car dénotant une relative connaissance du monde de l'art polynésien :

> Les artistes présentés à l'occasion de cette exposition ne sont pas les seuls dont le talent soit né en Polynésie, s'y soit développé ou que Tahiti ait accueilli. En outre, le choix fait écarte, c'est l'évidence d'autres artistes polynésiens, et non des moindres, dont le talent s'exerce à d'autres formes de peinture ou de sculpture : un nom au moins doit être cité, celui d'un peintre admirable : Gouwe. Cette sélection laisse également dans l'ombre, et c'était inévitable, d'autres artistes apparentés à cette forme d'expression.

L'auteur laisse entrevoir l'idée que différentes expressions artistiques contemporaines puissent coexister au sein de la Polynésie française. Afin d'argumenter cela, P.E. Victor livre un nom, celui de Gouwe. En réalité, derrière ce nom se trouve l'artiste le plus reconnu à l'international après Paul Gauguin. Né en 1875 à Alkmaar, il est encore en activité sur l'île de Tahiti à l'époque de cette exposition parisienne[424]. L'art

---

[421] HOUSTON-BROWN (1963), *op.cit.*, (p.110), p.1.
[422] Dictionnaire de l'Académie Tahitienne, http://www.farevanaa.pf/ (consulté le 18/08/2015).
[423] Il faut préciser qu'en plus des dix artistes de Polynésie française deux autres, en relation avec le C.A.A.T. ou Frank Fay ont intégré l'exposition. Il s'agit d'Anglade Michel et de l'artiste Sooky Maniquant. Voici la liste des artistes de Polynésie française : Serge Ball, Jean Beaute, Frank Fay, Lowgreen, Mata-Uira, François Ollier, Penkala Claudine, Paul Royer, Vahnieroo Terupe, Juventin Rui.
[424] Voir : Chapitre V – Les conditions d'émergence des scènes artistiques contemporaines

contemporain de Polynésie française est alors, et ce pour la première fois, présenté comme composite. Le second texte, rédigé par Jean Cathelin, présente chaque artiste de façon autonome afin de décrire et mette en valeur la diversité des pratiques picturales. Les dix artistes de Polynésie française sont ainsi présentés afin offrir une vision globale de la diversité d'approche et de techniques des œuvres proposées. Néanmoins, l'élément majeur de ce texte réside en quelques phrases visant à justifier le nombre restreint des participants et qui stipule :

> Fondateur et président du Centre d'Art Abstrait de Tahiti, il [Frank Fay] a rassemblé autour de lui une quinzaine d'artistes, émigrés européens plus ou moins récents et Polynésiens. Un autre groupe vient de se créer, né d'une récente scission parmi les premiers artistes du centre. Il n'a pas été possible – et combien regrettable ! le temps manquant – de faire participer à cette première manifestation de l'École française du Pacifique ce nouveau groupe au même titre que le premier.[425]

Ainsi, la scène contemporaine locale a connu sa première scission artistique ayant entrainé la création d'un nouveau groupe d'artistes. Malgré le manque de détails relatifs à cet événement, il est ici développée l'hypothèse suivante qu'il s'agirait de la Société d'Art Sacré de Tahiti. En effet, il est fait mention dans le numéro 6 des *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti* (*C.C.A.A.T.*) qu'une nouvelle société d'artistes, la « Société d'art Sacré de Tahiti »[426], avait tenté de monter une exposition. Dans l'article daté de 1963, F. Fay mentionne que l'artiste Jean Guillois est le président de cette association or, en se référant au *Répertoire bio-bibliographique* d'O'reilly, l'entrée consacrée à Jean Guillois précise :

> Deux mois plus tard, le 15 décembre [1962], Guillois fonde une *Société de l'Art Sacré*, qui ouvre une galerie dans l'ombre de la cathédrale où il exposera des œuvres d'inspiration religieuse.[427]

L'exposition de l'École française du Pacifique ayant lieu en mai 1963, il semble cohérent au niveau chronologique qu'il s'agisse effectivement de la Société d'Art Sacré de Tahiti. Par ailleurs, il faut noter que la notice rédigée par O'Reilly informe sur le fait

[425] HOUSTON-BROWN (1963), p.2. *Op.cit.*
[426] FAY Frank, « Les galeries T.A.I. ferment leurs portes aux artistes », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°6, 15 juillet 1963.
[427] O'REILLY (1966), *op.cit.*, p.29.

que Jean Guillois soit un professeur de dessins et de peinture. Ce dernier ayant effectué ses :

> études à l'École supérieure de dessin de la ville de Paris. […] Élève de Matisse au Pont-Neuf. Crée en 1949 un atelier de peinture à Paris. […] Arrive à Tahiti à la fin de 1953 et y ouvre un cours de dessin et de peinture.[428]

De ce fait, au vue des différents éléments trouvés, il semble que cette société corresponde à celle décrite par Jean Cathelin en 1963, avec à sa direction un artiste ayant, comme Frank Fay, suivi une formation en France métropolitaine avant de se consacrer à former les artistes locaux en devenir. À partir de l'année suivante, la Polynésie française voit le nombre de groupes d'artistes augmenter. En 1964, deux nouvelles sociétés sont créées, de même qu'un organisme visant à gérer ces différentes sociétés d'artistes. Si certains noms de regroupements d'artistes sont livrés ça et là au fil des textes de F. Fay, il est malheureusement impossible, de dresser une liste des artistes affiliés à ces diverses structures. C'est ainsi qu'au sein d'un article visant à reproduire une enquête du bimensuel métropolitain *Le peintre*, F. Fay insère en guise de conclusion une mise en parallèle avec la Polynésie française et mentionne quelques associations d'artistes[429]. L'étude principale visant à présenter le regard porté par les politiques vis-à-vis de la peinture française, F. Fay conclut alors par rapport au secteur local :

> Le Territoire de Tahiti, ainsi que la Métropole, n'accorde actuellement aucune assistance aux activités artistiques de Tahiti. L'École de Tahiti, l'École Française du Pacifique, le Centre d'Art Abstrait de Tahiti, la Société Tahitienne d'Art Sacré, sociétés qui groupent les plus authentiques talents, sont pratiquement ignorés des pouvoirs publics. Ignorés aussi du Service Administratif, assimilé à un ministère, de l'Enseignement-Jeunesse-Sports-Loisirs-et-Beaux-Arts.[430]

Par ailleurs, en vue de venir contrebalancer cette mise à l'écart des artistes peintres contemporains, un organisme est fondé en novembre 1964 et relevant de l'initiative personnelle de Frank Fay. Ce dernier va ainsi mettre en place la *Fédération Générale des Sociétés d'Artistes en Polynésie française (F.G.S.A.)*. L'enjeu étant de fédérer les

---

[428] *Ibidem.*
[429] FAY Frank, « "Les députés et la peinture" d'après une enquête bimensuel « Le peintre » », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°09, 15 avril 1964, p.9-15.
[430] *Ibidem*, p.15.

artistes et les diverses sociétés ouvertes afin que la *F.G.S.A.* puisse soutenir leurs requêtes au près des politiques et structures administratives locales. Dans un article titré « Action ou agitation »[431], Fay précise que :

> [La] Fédération a appuyé les demandes de subventions du Centre d'Art Abstrait et de la Section des Peintres Tahitiens.[432]

De plus, la *F.G.S.A.* a pour rôle de réglementer les dates et lieux des expositions – tant personnelles que celles de groupe – afin qu'il n'y ait aucune interférence entre les expositions[433]. Cela dans l'objectif de ne pas générer de confusion auprès du public local qui s'avère restreint.

Suite à cela, qu'il soit permis de réaliser ici une brève digression, afin de mentionner un passage, significatif du désir de F. Fay quant à l'enseignement et la formation aux arts de la population locale. En effet, au sein de ce même texte où il précise la création de la *F.G.S.A.*, Fay traite de la venue d'Émile Biasini, Directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle sous le ministère de Malraux. Alors que ce dernier vient en Polynésie afin de constater le développement culturel local, F. Fay formule l'idée suivante lorsqu'il aborde la question de la diversité de l'offre culturelle :

> En d'autres termes, sur le plan de la peinture par exemple, la question n'est pas ; « comment produire des tableaux plus nombreux », mais bien : « comment enseigner l'art de peindre » et ceci bien que M. Malraux, en décembre 1964, ait déclaré à la Chambre, en réponse à une question de M. FREVILLE : « Qu'on me montre le malin capable de dire ce que c'est que l'Enseignement artistique » – je continue : la question est donc d'enseigner l'art de peindre (enseignement de la sensibilité et de l'intelligence dans un certain contexte culturel, enseignement qui existe effectivement depuis des millénaires). La question n'est pas : « Comment faire regarder de plus nombreux tableaux », mais « Comment apprendre à regarder » (regarder la nature aussi bien que la peinture). […] Il nous semble que le plus important est de fonder les bases structurelles

[431] FAY Frank, « Action ou agitation », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°13, 15 avril 1965, p.2-11.
[432] *Ibidem*, p.3.
[433] FAY Frank, « La vie du Centre d'Art Abstrait de Tahiti », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965, p.10-17.

d'une action culturelle « profonde » et non pas « étendue » car l'action, en culture, doit être verticale et non pas horizontale.[434]

Ainsi, F. Fay aborde ici le point nodal pour toute création pérenne d'une scène artistique contemporaine : la question de la formation des regards. Ainsi, dès 1965, il existe en Polynésie française des personnes qui s'interrogent sur les modalités requises pour assurer la continuité de la scène artistique de Polynésie française. Néanmoins, il faut préciser que ce texte n'entrainera aucun changement significatif. De fait, cet article ici cité, permet de démontrer l'apport même de F. Fay et du Centre d'Art Abstrait sur la scène locale, à savoir diffuser une réflexion structurée sur l'état et les besoins de la société locale vis-à-vis de l'art contemporain.

La digression achevée, il existe d'autres sociétés d'artistes qu'il faut ici mentionner. En 1965, ce ne sont pas moins de trois pages qui sont consacrées à la « Création de la Société des Artistes d'Océanie »[435]. Or, fait notoire ici, comme son nom l'indique, cette association ne se limite pas à la simple Polynésie française mais à l'Océanie. Ainsi au sein des membres fondateurs apparaissent douze artistes selon la répartition suivante : neuf artistes domiciliés en Polynésie française – à savoir Jacques Boullaire, Frank Fay, Adriaan Herman Gouwe, Serge Grès, Peter Heyman, V. Mara, Jean Masson et François Ravello, un de Nouvelle-Calédonie, Nicolaï Michoutouchkine et un Wallisien, Aloï Pilioko et enfin, un de Nouvelle-Zélande, André Brooke[436]. Ces douze artistes souhaitent mettre en place une politique de valorisation et de conservation du patrimoine d'Océanie et ce tant au niveau des découvertes archéologiques que par rapport aux œuvres d'artistes contemporains. Le siège social est situé à Pape'ete avec comme président Adriaan Herman Gouwe, peintre doté d'une forte notoriété dans le Pacifique à cette époque. Toutefois, cette société n'est plus mentionnée par la suite et cela est peut-être imputable au décès de son président, Gouwe, en 1965[437]. L'association, de par sa durée de vie courte, n'a pas eu le temps de mettre en place la dynamique souhaitée au niveau de l'Océanie. L'enthousiasme de

[434] *Ibidem*. p.8 ; p.11.
[435] FAY Frank, « Création de la Société des Artistes d'Océanie », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°15, 1965, p.11-13.
[436] Il faut préciser, que le choix des artistes extra-polynésiens ne doit rien au hasard. En effet Michoutouchkine ainsi que Brooke ont déjà séjourné et exposé en Polynésie française. Il est d'ailleurs ironique de noter que ces deux noms étaient mentionnés au sein de l'article relatif au nomadisme artistique. Voir FAY(1963), « Les galeries T.A.I. ferment leurs portes aux artistes », *C.C.A.A.T.*, n°6, 15 juillet 1963. Pp.4-6. *Op.cit.*
[437] PINERI (1998). *Op. cit.*

Frank Fay, comme en témoigne son article, montre l'importance qu'attachaient certains artistes quant à ce projet :

> Nous saluons avec plaisir la naissance de cette Société qui se propose de grouper les meilleurs artistes de toute l'Océanie et d'organiser dans le Pacifique des échanges d'expositions, ce que ne peut amener qu'un enrichissement aussi bien de la vision des artistes que de la compréhension du public. L'autre but, tout aussi louable, est la sauvegarde des patrimoines artistiques des différentes régions de l'Océanie. […] Par ailleurs, l'œuvre des artistes actuellement vivants fait également partie du patrimoine des pays d'Océanie. […] Nous sommes persuadés que cette Société des Artistes de l'Océanie pourrait utilement entreprendre une action en vue de persuader les différentes régions de l'Océanie qu'il est souhaitable d'établir des Musées d'Art Moderne.[438]

De plus cette société avait pour ambition de « faire connaître et de sauvegarder tous les droits des artistes selon les normes légales »[439]. Même si cette société n'est pas parvenue à perdurer dans le temps, il faut peut-être percevoir ici l'un des éléments déclencheurs du travail mené, sa vie durant, par Nicolaï Michoutouchkine en faveur de la promotion de l'art Océanien et visant à la création de musées. Huitième et avant-dernière association ici mentionnée, le Cercle des Arts. Elle se différencie des autres par son but « purement humain et non plus artistique »[440]. Déjà présentée comme l'héritière du C.A.A.T., le Cercle des Arts prend forme à la suite d'un événement artistique tenu chez Frank Fay le 3 mai 1967. En plus de gérer la revue *Arts-Pacifique*, l'association a comme objectif de permettre aux membres adhérents de parler de l'art, de débattre d'esthétique et d'entamer des réflexions vis-à-vis de la création contemporaine internationale et plus uniquement polynésienne. Quasiment un an après sa formation, et à travers le numéro 3, Fay écrit que l'association parvient à réunir en une même soirée plus d'« une vingtaine de personnes »[441]. Déjà présentée précédemment, cette association vise à reprendre le travail mené par le Centre d'Art Abstrait, tout en se voulant davantage ouvert aux multiples formes d'expressions artistiques contemporaines.

---

[438] FAY Frank, « Création de la Société des Artistes d'Océanie », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°15, 1965, p.12-13.
[439] *Ibidem*, p.12.
[440] FAY Frank, « Préambule », *Arts-Pacifique*, n°1, janvier 1968.
[441] FAY Frank, « Cercle des Arts – On cherche un critique », *Arts-Pacifique*, n°3, 10 avril 1968. p.5.

Enfin, le dernier groupement d'artistes n'est introduit par F. Fay que d'une façon indirecte au travers de la présentation rapide d'une exposition[442]. Nommée C.A.P.P.O, et sans donner davantage de détails à son égard, Fay s'attarde à décrire les œuvres alors exposées. Toutefois, il est possible d'obtenir de plus amples informations quant à ce regroupement d'artistes en étudiant attentivement le *Journal officiel de la Polynésie française*. De la sorte, le *J.O.* daté du 31 juillet 1968, prend acte d'une séance de délibération du conseil du gouvernement en rapport au C.A.P.P.O. datée du 10 juillet 1968 [Annexe 19]. Si l'arrêté ne fait pas mention de la date de création de cette association, il précise toutefois son nom complet ainsi que son président. Ainsi, Rui Juventin, ancien membre du Centre d'Arts Abstraits et du Cercle des Arts, a créé une association nommée Club des Artistes Peintres de Polynésie. L'arrêté ici cité est relatif à une demande d'organisation d'un événement en vue d'acquérir un terrain :

> Article 1er – M. Rui Juventin, président de la C.A.P.P.O. est autorisé à organiser une loterie au capital de 15.000.000 francs composé de 15.000 billets à 1.000 francs l'un dont le produit sera exclusivement destiné à l'achat d'un terrain.[443]

Les éléments disponibles laissent à penser que cette association a existé au moins jusqu'en 1977. Car à cette date, et plus précisément le 28 novembre 1977, l'arrêté 5677 octroie à l'association une subvention afin d'acquérir du matériel documentaire destiné à son école de peinture [Annexe 20]. Avec ce texte, il est possible de dire que cette association est celle qui a connu la plus grande longévité avec au minimum neuf ans d'existence. Il est cependant regrettable de ne pas disposer d'une liste des membres de la C.A.P.P.O. car à la vue des neuf associations ici présentées, force est de constater que le nom de Frank Fay ressort pour sept d'entre-elles. Le seul cas où son nom n'apparaît pas est celui de la Société Tahitienne d'Art Sacré où il est certain que la mise en place de l'association découle d'une divergence d'opinion de certains membres du C.A.A.T. avec Frank Fay. Cette quasi-omniprésence de l'artiste à travers les diverses associations traduit le désir effréné de ce dernier de structurer l'art contemporain de Polynésie française. En s'associant avec d'autres artistes (François Ollier, Penkala Claudine, Alfred Mourareau, …) ils sont parvenus, ensemble, à mettre en place une réelle scène artistique contemporaine. Les associations d'art et les artistes ont su, en parallèle à ce

[442] FAY Frank, « Les expositions : J.F. Favre, C.A.P.P.O., Paes VILLARO », *Arts-Pacifique*, n°9, 15 septembre 1968. n.p.
[443] Arrêté n° 1895 AA du 10 juillet 1968, *Journal officiel de la Polynésie française du 31 juillet 1968*, p.453.

développement de la structure du cercle artistique contemporain, s'adapter à l'évolution démographique de la Polynésie française. Ainsi jusqu'à présent, toutes les associations citées sont localisées sur l'île de Tahiti et majoritairement au sein de la ville principale, Pape'ete.

- *Les lieux d'expositions :*

Les associations abordées, il reste désormais à présenter les lieux d'expositions des artistes de cette période. En effet, percevoir et appréhender de façon le plus détaillée possible la scène de l'art locale est un élément central quant à la bonne perception des artistes de cette période. Les expositions des quelques cinquante-trois « artistes » recensés, à travers les articles, sont réparties entre quatorze lieux d'expositions différents. Le terme artiste est ici employé au sein des divers articles, en son sens le plus large, à savoir regroupant ceux se revendiquant professionnels et les *dilettantes*, cela tout en n'intégrant pas les artisans d'art. Le premier élément à prendre en compte est la date d'apparition de la première galerie indépendante de Tahiti : 1964. Il s'agit de la *galerie T.A.I.*[444] discutée précédemment. Même si cette dernière engendra une polémique, il faut reconnaitre le fait qu'il s'agisse de la première réelle galerie d'art. Jusqu'à cette date, les artistes exposaient au sein de lieux divers, où il est difficile d'obtenir des informations. Des multiples noms apparus au fil des recherches, il est permis de distinguer les magasins de curiosités, hôtels, bijouterie, librairie et quelques locaux d'artistes. Il est ainsi possible de citer le *Curios Manuia*, le *curios Martha Brothers*, le magasin *Wing Man Lung*, le magasin de *la Sonabe*, l'*hôtel les Tropiques*, la *bijouterie Mourareau* et la *librairie du Sagittaire*, qui ont exposé certaines œuvres d'art contemporain. Toutefois, il faut reconnaître que voir fleurir des expositions au sein de lieux à vocations diverses, et autres que des galeries, constitue l'étape première de la création du marché de l'art local. À ces lieux, il faut ajouter l'atelier de l'association de la Société d'art-sacré de Tahiti, ainsi qu'un local que F. Fay a aménagé de manière à permettre l'accrochage de tableaux[445]. Afin d'obtenir le plus d'informations possible, toujours selon cette démarche de présentation des lieux d'expositions, il faut recouper

[444] La Galerie *T.A.I.* déjà présentée dans le contexte des artistes nomades ne sera pas ici de nouveau étudiée.
[445] FAY Frank, « La situation artistique à Tahiti en 1964 », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964. *Op. cit.*

les articles déjà présentés avec ceux ayant rapport avec des expositions afin d'en confronter les noms des lieux de présentation des œuvres (tabl. 4).

Titre de l'article	Numéro de la revue
CAHIERS DU CENTRE D'ART ABSTRAIT DE TAHITI	
Introduction à l'exposition de André BROOKE	n°13/ 15 avril 1965.
Note destinée à situer l'exposition de F. FAY du 11 mai 1964	n°14/ 15 juillet 1965.
Journée d'Art Pictural	n°15/ 15 octobre 1965.
Introduction à l'œuvre de Nicolaï MICHOUTOUCHKINE	n°15/ 15 octobre 1965.
ARTS-PACIFIQUE	
L'année artistique 1967 : Toutes les expositions de l'année	n°1/ Janvier 1968.
F. RAVELLO	n°2/ 20 mars 1968
Exposition MOREL	n°3/ 10 avril 1968.
Exposition Michel MONNIER	n°4/ 30 avril 1968.
Exposition Isabelle WOLF	n°4/ 30 avril 1968.
Exposition F. SELI	n°5/ 20 mai 1968.
III° Salon des Amateurs	n°5/ 20 mai 1968.
Exposition J.C. BOULOC	n°6/ 10 juin 1968.
Exposition G. BOVY	n°6/ 10 juin 1968.
Biennale de collage	n°6/ 10 juin 1968.
Exposition J.F. FAVRE	n°7/ 10 juillet 1968.
Exposition Annie BARRIER	n°7/ 10 juillet 1968.
Exposition H. ROBINE	n°8/ 15 août 1968.
Les expositions: J.F. FAVRE, C.A.P.P.O, Paes VILLARO	n°9/ 15 septembre 1968.
Formes 71	n°11/ 13 mai 1971.

Tableau - 4. Tableau de répartition des articles paru sous la plume, ou la direction, de Frank Fay entre 1962 et 1971 à Tahiti.

Le fait que ce soit à partir de 1964 que se multiplient les lieux d'expositions peut s'expliquer assez aisément. Comme vu ultérieurement, c'est à partir du début des années 1960 qu'arrive en Polynésie française le Centre d'Expérimentation du Pacifique dans le domaine nucléaire. Dès lors, un flux important de métropolitains arrive sur les îles du Pacifique apportant dans son sillage de nouveaux commerces afin de répondre aux attentes de cette clientèle extra-polynésienne, de même que de nouvelles activités annexes. À partir du mois d'août 1964 émergent les « Foyers du C.E.P. » avec pour objectif d'offrir aux militaires et membres du Centre d'Expérimentation du Pacifique (C.E.P.) un ensemble d'activités aussi large que possible[446]. Sous l'autorité d'André Grolade, directeur du groupe des foyers, sont alors mis en place les premiers Salons des amateurs. Cet événement, s'il ne concerne pas directement les artistes professionnels, est suivi de près par les associations d'artistes professionnels qui perçoivent là un

[446] GROLLADE (1968).

moyen pour que l'art contemporain se diffuse et touche une part importante de la société de Polynésie française. F. Fay rédige d'ailleurs un « petit mémoire à propos de l'exposition du C.E.P. »[447] en 1968 lors du troisième salon où il expose l'intérêt d'un tel événement. Selon lui, ces salons permettent aux peintres amateurs de prendre conscience du métier de l'artiste (qu'il soit peintre ou sculpteur). Ainsi, c'est par le biais de ces lieux d'exposition amateurs que certains artistes vont émerger et se former à de nouvelles pratiques artistiques. En parallèle aux structures liées aux essais nucléaires, les *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti* mentionnent dans le numéro 10, l'ouverture en 1964 de trois galeries d'art[448]. Cet article important pour plusieurs raisons, nécessite de s'y arrêter quelque peu. L'article s'amorce de la sorte :

> Nous allons entreprendre un bref examen de la situation artistique à Tahiti en ce milieu de l'année 1964, après la création depuis le mois de janvier de trois Galerie d'art.[449]

Ainsi, la Polynésie française voit apparaître des structures à vocation mercantile purement consacrées à la vente d'objets d'art. Toutefois, et c'est là un élément intéressant, F. Fay poursuit quelques lignes plus loin par un constat venant contrebalancer ce développement du marché local :

> On conçoit que l'ouverture, en trois mois, de trois Galeries puisse changer quelque peu la physionomie du marché de la peinture à Pape'ete. Dans les six premiers mois de 1964, six expositions furent organisées par les Galeries et deux autres eurent lieu en dehors d'elles. Ajoutons qu'avant la fin du mois de juillet, cinq à six autres expositions sont prévues ; ce qui porterait à 14 le nombre de présentations en 7 mois.
>
> Deux par mois. C'est beaucoup pour un si petit pays. Aussi pensons-nous qu'il ne faudra pas s'étonner de constater dans les prochains mois une relative désaffection du public.

Avant de poursuivre sur les causes théoriques de ce possible « désintéressement » du public, il faut préciser dès à présent qu'à partir de 1960, la population de Polynésie française connaît un pic démographique considérable. Entre 1951 et 1962, la population passe de 65 600 à 88 400, alors qu'entre 1962 et 1971, la croissance ne cesse et voit la

[447] FAY Frank, « Petit mémoire à propos de l'exposition du C.E.P. », *Arts-Pacifique*, n°5, 20 mai 1968.
[448] FAY Frank, « La situation artistique à Tahiti en 1964 », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964. p.2-9.
[449] *Ibidem.*, p.2.

population atteindre les 120 800 personnes[450]. Ainsi, alors que la population s'accroît, F. Fay signale une forte baisse de fréquentation des expositions. Ce phénomène, il l'impute à un élément intéressant, à savoir des enjeux de rivalités entre les galeries :

> On tente de griller la réputation de tel peintre parce qu'il expose dans la galerie voisine et qu'on veut soi-même vendre un autre peintre. On nuira même à la réputation d'un peintre dont on présente certains tableaux dans sa galerie parce qu'on estime que la vente d'autres œuvres est plus rentable.[451]

De ce fait, les galeries viennent fausser la diffusion de la culture artistique contemporaine du fait de la quête de compétitivité. Ainsi, il faut dès à présent parvenir à cibler plus en détails les dites galeries. Si Frank Fay ne cite pas les noms des différentes structures, deux sont au moins clairement identifiables. Sandy Winkler, arrivé de France métropolitaine, s'installe en Polynésie française en 1956. Ayant suivi une formation au sein de l'École du Louvre – formation qui lui permettra entre autre de restaurer certaines œuvres – il décide d'ouvrir une galerie éponyme dans le centre ville de Pape'ete[452]. Par ailleurs, l'homme va soutenir F. Fay et participera activement à la vie du Centre d'Art Abstrait de Tahiti[453]. La galerie *Winkler* s'avère extrêmement active sur la scène artistique locale, multipliant les expositions et les artistes afin de diversifier au maximum son offre économico-culturelle. Venant dynamiser le milieu contemporain, cette galerie propose de nombreuses expositions annuelles. Ainsi, pour la seule année 1967 – année la plus documentée pour cette galerie lors de la première phase chronologique –, la galerie a accueilli neuf expositions, ce qui démontre le rôle important qu'elle joue à l'égard de la diffusion de l'art contemporain sur le sol polynésien[454]. Afin d'identifier la seconde galerie, il faut se détourner des revues de F. Fay et s'intéresser aux quotidiens locaux. Au travers du journal, *La Dépêche de Tahiti*, et du numéro du mercredi 12 août 1964, il est possible d'apprendre qu'un artiste de passage, expose au sein d'une galerie dénommée *Galerie Soncini*[455]. Situé à Pape'ete, ce lieu d'exposition s'avère très mal documenté et, jusqu'à présent, seules deux

[450] RALLU (1989), p.52.
[451] FAY Frank, « La situation artistique à Tahiti en 1964 », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964, p.5. *Op. cit.*
[452] WINKLER Sandy rédige la préface de l'ouvrage suivant : MURIE Norbert, *Octave Morillot, Peintre de la Polynésie (1878-1931)*, ACR Édition, Paris, 2005.*op.cit.*, Pp.6-7.
[453] O'REILLY (1975), p.606. *Op.cit.*
[454] FAY Frank, « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Arts-pacifique*, n°1 janvier 1968.
[455] « Exposition », *La Dépêche de Tahiti*, n°9 du mercredi 12 août 1964, p.4. L'article est consacré à l'annonce de l'exposition de l'artiste Louis Rollet peintre métropolitain de passage.

expositions d'artistes ayant fait l'objet d'articles au sein de la presse quotidienne locale ont permis d'obtenir des informations[456]. Localisée au centre ville de Pape'ete, il est possible qu'il s'agisse là de l'une des trois galeries mentionnées par F. Fay ouvertes en 1964 [Cat.67].

En ce qui concerne la troisième galerie ouverte en 1964, qu'il soit permis de développer ici une hypothèse étayée d'arguments. Depuis son arrivée en Polynésie française, F. Fay s'adonne à la peinture au sein d'un atelier. Ce local accueillait des expositions principalement personnelles et permettait à l'artiste d'assurer la promotion de ses œuvres. En observant le site officiel de ce dernier, dans la section « Expositions » dix évènements, situés entre 1955 et 1964, sont localisés au sein d'un lieu dénommé *Galerie de Poche* [457]. Ainsi, en 1961, il cite ce lieu qui accueille alors l'exposition personnelle de Fay nommée « Peinture et Sculpture »[458]. Or, en étudiant attentivement les divers articles des quotidiens locaux, il s'avère que l'un d'entre eux consacre un article à la récente *Galerie de Poche*[459]. Dans la nuit du 05 au 06 août 1964, F. Fay réalise une fresque murale afin de venir habiller la façade du bâtiment abritant sa galerie. Par la suite, dès le mois d'août, le quotidien *La Dépêche de Tahiti*, accueil un nouvel encart publicitaire, récurrent, destiné à promouvoir cette même *Galerie de Poche* [Cat.68]. Ainsi, il est possible de penser qu'il s'agirait là, d'un seul et même lieu, passant de la fonction de local d'artiste à celle de galerie d'art contemporain. De plus, pour venir conforter cela, l'article consacré à la situation artistique en 1964 précise :

> On ne pouvait pas non plus dénommer Galerie le magasin de Mourareau, où il expose seul, ni le local où F. Fay ne présentait habituellement que ses propres œuvres […].[460]

De fait, il paraît plausible qu'en 1964, F. Fay ait transformé son local personnel en galerie d'art. Ainsi, avec cette dernière, voilà les trois galeries mentionnées par l'article de F. Fay. Néanmoins, cette première période artistique, s'étalant de 1962 à 1991, a vu bien d'autres galeries s'ouvrir et se fermer. Des trois précédentes, seule la *galerie*

---

[456] Le journal *Les Nouvelles*, informe dans un article consacré à l'artiste contemporain Joseph Chaussoy, que ce dernier effectue sa première exposition artistique en 1964 à cette même galerie. (http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/joseph-chaussoy [consulté le 13 février 2012]). Combiné à l'article de *La Dépêche de Tahiti*, il s'agit là des deux seules sources qui mentionnent cette galerie.
[457] http://www.fay-peintre-sculpteur.com/
[458] FAY Frank, « Note destinée à situer l'exposition de F. FAY du 11 mai 1965 à Pape'ete », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°14, 1965, p8.
[459] « Frank Fay décore la Rue », *La Dépêche de Tahiti*, n°5 du vendredi 07 août 1964.
[460] FAY Frank, « La situation artistique à Tahiti en 1964 », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964. *Op. cit.*, p.2.

Winkler s'avère de nos jours encore ouverte. Parmi les autres lieux de vente d'œuvres d'art contemporain, il faut mentionner la *galerie Matamua*. Ouverte par Gérard Guyot en 1967, O'Reilly présente le lieu de la façon suivante :

> [Il] Organise en 1967, dans une des dernières boutiques à galeries de style colonial existant à Pape'ete qu'il restaure à ces fins, Matamua, un magasin de curiosités et d'antiquités doublé d'une galerie de peinture.[461]

Cette même année, la galerie accueillera une exposition de l'artiste Peter Heyman pour laquelle F. Fay rédige quelques lignes et précise :

> Excellente exposition, mais peut-être un peu hâtivement montée. Très belle salle, ce « Matamua », très joliment aménagée.[462]

Malheureusement, ce lieu d'exposition ferme ses portes en 1969 à la suite d'un incendie qui ravage le centre ville de Pape'ete. Par ailleurs, il faut préciser que cette galerie regroupait alors la grande majorité des toiles de Peter Heyman, soit plus de dix ans de travail, autant de tableaux ainsi disparus avec les locaux[463]. Très peu documentée, cette galerie ne peut malheureusement être abordée plus en détail. Par ailleurs, avec l'arrêt de parution des revues sous l'égide de F. Fay, la source principale d'informations relatives à l'art contemporain entre 1962 et 1991 s'arrête. Ainsi, d'autres galeries ont vu le jour entre l'année 1962 – date de parution du premier numéro des *C.C.A.A.T.* – et 1991. Or pour pouvoir en citer quelques-unes, il faut se tourner vers d'autres sources, qu'il s'agisse des publications d'O'Reilly, d'ouvrages divers ou encore du registre de l'ISPF. Derrière ce dernier acronyme, se trouve l'Institut de la Statistique de Polynésie française qui tient à jour depuis 1986 le Répertoire Territorial des Entreprises. Ainsi, depuis cette date, il est possible de trouver des informations relatives à certaines galeries, précisant la date de création et dans certains cas celle de radiation de la structure. Cependant, il faut prendre en compte, que certaines structures déclarées en 1986, ou après, existaient avant cette date, comme notamment la *galerie Winkler* dont le Registre mentionne la création au 26 mars 1987. De fait, ce registre permet d'avoir un

[461] O'REILLY (1975) p.243. *Op. cit.*
[462] FAY Frank, « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Arts-pacifique*, n°1 janvier 1968. n.p. *Op.cit.*
[463] HEYMAN Pierre, « Pour un artiste à Tahiti, les 20 premières années sont les plus dures », *Tahiti-Pacifique*, n°135, juillet 2002. http://www.tahiti-pacifique.com/Articles.divers/Heymann/heymann-fr.html ,[consulté le 13 février 2012].

regard plus global sur la diversité du monde marchand de l'art contemporain de Polynésie française à défaut de pouvoir obtenir des informations plus précises.

La première structure que nous pouvons mentionner date de 1969. Créée par l'artiste peintre Jean-Charles Bouloc, il ne s'agit pas concrètement d'une galerie d'art contemporain car le lieu assure également la vente d'objets d'antiquité. Ouverte au centre ville de Pape'ete, et nommée *Noa Noa*, la galerie permet à l'artiste d'y exposer tant ses œuvres que celles de ses amis artistes. Cette structure va permettre d'assurer la diffusion des œuvres de l'artiste qu'est Bouloc auprès de la population locale et va perdurer durant une longue période. En effet, la galerie ferme définitivement ses portes en 1990[464]. Ce lieu présenté, il est dès lors permis de se tourner vers le répertoire de l'ISPF. Ainsi, l'année 1987 recense la création de deux structures. La première, la *Galerie Van der Heyde* est datée du 02 juin 1987. En observant le répertoire bio-bibliographique réalisé par O'Reilly, l'entrée consacrée à l'artiste hollandais, Aad Van der Heyde précise :

> [Il] revient alors à Tahiti et s'installe à Tiaia (Moorea) où il travaille actuellement. Il possède là, en 1973, une galerie de plein air ainsi qu'un magasin où il expose de la peinture, des objets ethnographiques […].[465]

Ainsi, il est fort probable qu'il s'agisse d'une seule et même structure car celle déclarée en 1987 s'avère également localisée sur l'île de Moorea dans la commune de Paopao qui englobe Tiaia. Le lieu d'exposition est atypique. Sur un terrain en bord de mer, un mur, faisant face aux visiteurs, est surmonté d'un avant-toit permettant de protéger des intempéries le pan de mur sur lequel des peintures sont exposées. À cela s'ajoute une structure, en retrait, davantage conventionnelle où objets traditionnels et tableaux se côtoient et où l'artiste est généralement présenté. Il est intéressant de relever qu'il s'agit là d'une structure à vocation artistique ouverte sur l'île « sœur » de Tahiti, Moorea. Il faut prendre en compte que le choix d'établir son entreprise sur cette île coupe du dynamisme artistique, somme tout relatif, opérant au sein de la ville de Pape'ete où la majorité des artistes exposent et résident.

Toutefois, la *galerie Van der Heyde* joue de son originalité afin d'attirer les faveurs des touristes et des personnes de passage. Malgré cela, le registre de l'ISPF

[464] PINERI (2009).
[465] O'REILLY (1975) p.582. *Op. cit.*

précise que la galerie a fermé ses portes le 22 août 2014. À la suite de cette galerie, l'ISPF en recense une seconde, dont l'intégration au registre date du 12 juin 1987. L'entreprise est nommée *Galerie Boullaire*, en référence au nom de l'artiste peintre Jacques Boullaire décédé en 1976. Très peu documentée, l'entreprise se fait radier, le 08 août 2012. La galerie ne dispose cependant pas de plus amples informations quant aux artistes et types d'objets exposés et vendus. Un an plus tard, soit en 1988, l'île de Moorea voit s'ouvrir une nouvelle galerie, la *Galerie API*. La première inscription au sein du registre date du 12 juillet 1988 par Patrice Bredel. Cette structure, fermée en 2002, va permettre d'exposer tant des artistes locaux (s'adonnant à des pratiques contemporaines mais aussi à de l'artisanat d'art), que des pièces d'art primitif. La même année, le 05 septembre 1988, une nouvelle galerie, *Reva Reva*, intègre le registre. Encore en activité selon le site de la maire de la ville de Pape'ete, cette galerie située en plein centre ville, assure la promotion d'artistes locaux mais aussi de passage. Il en est de même pour une galerie éloignée du monde de l'art local car située sur l'île de Bora Bora. Lieu de tourisme par excellence, la galerie *Alain & Linda* permet à toutes personnes en séjours dans les luxueux hôtels de cette île de trouver des œuvres d'artistes reconnus en Polynésie française. L'ISPF date sa première inscription au 10 février 1988 et s'avère encore en activité de nos jours. Or, force est de constater qu'hormis la *galerie Winkler*, établissement totalement dédié à la vente d'art contemporain, le reste des structures diversifient leurs activités. Qu'il s'agisse de la *Galerie de Poche* qui s'adonne dans l'encadrement de peintures, ou aux autres lieux assurant la vente d'objets ethnographiques et d'antiquité, il est possible d'extraire de ce constat une observation liée à la difficulté pour une entreprise de se maintenir au moyen de la vente exclusive d'œuvres d'art.

Toutefois, en 1991, et c'est ici la dernière structure privée qui sera mentionnée, la ville de Pape'ete voit s'ouvrir une nouvelle galerie, la *Galerie des Tropiques*. Avec cette dernière, la ville de Pape'ete connaît alors un moment clé, car avec la *Galerie Winkler*, il s'agit là des deux principales structures marchandes d'art contemporain de Polynésie française. La grande majorité des artistes contemporains – tant peintres que sculpteurs – s'y répartissent et y exposent. Ainsi, à partir de 1991, le monde marchand de Polynésie française s'avère majoritairement réparti entre deux entités principales autour desquelles gravitent des structures qui vont tenter de venir diversifier l'offre tout en y exposant généralement les mêmes artistes. En revanche, entre 1964 et 1991, les

galeries se multiplient, souvent sous l'égide des artistes qui semblent enclins à ouvrir des commerces afin de pouvoir assurer la vente de leurs œuvres. Il ressort de l'étude de cette liste des structures privées liées au monde de l'art contemporain, un grand nombre de commerces pour une population restreinte. Ainsi, au cours de cette première phase de l'histoire de l'art contemporain de Polynésie française, ce ne sont pas moins de dix structures privées qui viennent ponctuer une période chronologique d'environ trente ans. Il n'est alors pas rare de voir un artiste exposer dans diverses structures privées afin d'essayer de démultiplier sa visibilité tout en sachant que le public local visé s'avère restreint.

L'ensemble des lieux présentés jusqu'à présent relève de la sphère du privé, or il existe de rares lieux publics, ou à vocation non marchande, qui ont joué un rôle important dans la promotion des artistes contemporains de Polynésie française. S'ils ne sont que trois, il faut cependant les mentionner car ils dénotent la place faite à l'art contemporain par les institutions locales. L'un de ces lieux est mentionné par F. Fay dès 1967, lorsque ce dernier relate deux expositions se déroulant au sein de ce qu'il nomme la « Salle des fêtes municipale » [466]. Les deux événements accueillis au sein de ce lieu sont en rapport avec l'artiste Rui Juventin. La première exposition tenue le 29 août 1962 est le fait de Christine Frebault, alors âgée de 19 ans et élève amateur de Rui Juventin. À la suite de cette dernière, c'est son maître, Juventin qui expose à la salle des fêtes municipales le 29 novembre 1967. Le second lieu d'accueil à vocation non mercantile s'avère être l'École Chinoise Koo Men Tong 1 de Pape'ete, construite à l'initiative de l'Union Nationaliste Chinoise de Tahiti[467]. Ce lieu est l'occasion pour F. Fay de réaliser une exposition ciblant tout particulièrement la communauté chinoise de l'île car comme celui-ci le précise :

> Rétrospective exclusivement réservée au monde chinois de Pape'ete […]. Sur les 250 familles chinoises nommément invitées […] trois personnes seulement sont venues visiter l'exposition.[468]

Il faut noter ici, la très faible affluence pour cette exposition de Fay, que ce dernier explique de la façon suivante :

---

[466] FAY Frank, « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Arts-pacifique*, n°1 janvier 1968. *n.p.*
[467] Source : http://www.koomentong.com/kmt1/histoire/
[468] FAY Frank, « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Arts-pacifique*, n°1 janvier 1968. *n.p. Op.cit.*

> Explication fournie par l'un d'entre eux [visiteurs] : « Ils ne croient plus qu'on puisse gagner de l'argent avec des tableaux. On peut gagner beaucoup plus, beaucoup plus vite et beaucoup plus surement avec d'autres marchandises. Quant à l'art, ils ne savent pas de quoi il retourne et ne sont pas curieux de le savoir ; c'est un savoir qui ne rapporte pas ».[469]

Il est intéressant de remarquer le fait que quelques décennies plus tard, certaines familles chinoises ayant immigré en Polynésie française vont devenir des mécènes et collectionneurs importants sur la scène contemporaine locale. Laissons à présent les textes de F. Fay, pour nous consacrer au dernier lieu à accueillir des expositions d'art contemporain et sans doute le plus important, le musée Gauguin de Papeari. La date du 22 octobre 1967, renvoie à un moment important pour l'Histoire de l'art contemporain de Polynésie française. C'est à cette occasion qu'entrent au sein du musée pour la première fois depuis son ouverture en 1965, des œuvres d'art d'artistes vivants. Gilles Artur, président du musée de 1965 à 1998, présente l'importance de cette action dans un texte de 1982 :

> En 1967, lors d'une exposition consacrée à une vingtaine d'artistes de Tahiti, la peinture fait une timide apparition dans le sanctuaire dont l'existence même va permettre à la Fondation Singer-Polignac d'encourager dons ou prêts d'œuvres d'art.[470]

Il sera réalisé une petite digression afin de montrer l'impact de cet événement. En effet, de cela découle directement la donation d'Henri Bing de vingt œuvres d'art contemporain au musée Gauguin de Papeari. En effet, le prêt d'œuvres en faveur du musée, ainsi que l'engouement généré par le montage d'une exposition d'art, va inciter, en 1989, comme le précise Gilles Artur:

> la Fondation à accepter le don d'une vingtaine d'œuvres contemporaines que lui propose Madame Henri Bing : Modigliani, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Atlan, Poliakoff, Lanskoy, Debré, Piaubert, Buffet, … La seule condition à cette donation était la construction d'une salle d'exposition appelée « Salle Henri Bing », en mémoire du célèbre marchand de tableaux, l'époux de la donatrice. Salle inaugurée en mai 1976 et

[469] *Ibidem. n.p.*
[470] ARTUR (1982), p. 9

> équipée de moyens modernes de protection et de contrôle de température et d'humidité.[471]

Parmi les vingt œuvres figurent des tableaux signés de Modigliani, Robert et Sonia Delaunay, Bernard Buffet et Serge Poliakoff. Cette donation est effectuée en 1969 comme l'atteste l'arrêté n°1048 D du 5 mai 1969 qui autorise l'importation des œuvres sur le sol polynésien [Annexe 21]. Néanmoins, après de nombreuses relances au fil des années (depuis 2012), aucune réponse de la part de l'organisme en charge des collections du Musée Gauguin depuis 2006 n'a été obtenu – à savoir l'E.G.A.T., l'Établissement de Gestion et d'Aménagement de Teva[472]. Ainsi le statut actuel des œuvres préalablement mentionnées reste à ce jour incertain.

La digression achevée, il est intéressant de noter que l'événement tenu en 1967 marque cette dynamique artistique contemporaine et va notamment encourager un don important afin de venir encourager l'art à se développer. Pour en revenir à l'exposition de 1967 au sein du musée Gauguin, F. Fay décrit l'événement comme regroupant :

> tous les peintres de Tahiti […] sauf, à peu de choses près, ceux qui craignaient l'attitude hostile du Conservateur Gilles Artur.[473]

En prenant et recoupant ce propos avec le texte de Gilles Artur de 1989, cité plus haut, qui mentionne « une vingtaine d'artistes », cela permet d'obtenir un ordre d'idée du nombre d'artistes contemporains alors en activité pendant les années 1960-70. Néanmoins, tous n'ont pas participé de façon directe au développement de la scène contemporaine locale. Depuis le début de la présentation de celle-ci, certains noms reviennent de façon récurrente. À l'image de ceux-là, il est possible de mettre en exergue neufs noms d'artistes qui part leur pratique mais surtout par leur engagement au sein de la vie artistique locale vont permettre l'éclosion de la scène artistique contemporaine de Polynésie française (tabl.5) :

NOM, Prénom	Date de vie et de mort	Date d'établissement en Polynésie française

[471] *Ibidem*, p.9.
[472] http://www.egat.pf/
[473] FAY Frank, « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Arts-pacifique*, n°1 janvier 1968. n.p.

BOULLAIRE Jacques	1893-1976	1927
GOUWE Adriaan Herman	1875-1965	1927
MASSON Jean	1914-1973	1948
FAY Frank	1921-2011	1949
RAVELLO François	1926-2001	1956
BOULOC Jean-Charles	1930-2014	1962

Tableau - 5. Classement des principaux artistes résidents en Polynésie française et actifs sur la scène artistique entre 1961 et 1991.

Il est possible d'extraire quelques informations de cette liste d'artistes qui, mise en parallèle de façon ultérieure avec la seconde vague d'artistes, favorisera une meilleure compréhension de l'histoire de l'art contemporain de Polynésie française. En ce sens, parmi les noms retenus, seul Frank Fay produit des œuvres sculpturales, mais cela de façon parallèle à une pratique picturale. Ainsi, au cours de cette première phase présentement détourée, l'art contemporain se formule principalement au moyen de la pratique picturale. A cela s'ajoute le fait que le marché local répond à des critères différents de ceux qui officient sur les places internationales. Alors qu'à partir de cette même période, les capitales artistiques voient les nouveaux médias et les nouveaux rapports à l'art se frayer une place tant au sein des institutions publiques que privées, la Polynésie française elle se structure selon une autre logique car comme Raymonde Moulin le relève :

> Les œuvres des artistes vivants constituent une offre pléthorique et hétérogène. Au sein de leur vaste marché, une première segmentation est imposée par les caractéristiques des œuvres. La frontière la plus évidente, et aussi la plus étanche, se situe entre le marché de l'art figuratif traditionnel (faute de mieux, nous adoptons ici la dénomination utilisée par les galeries qui le diffusent) et celui de l'art contemporain en ses multiples mouvances. La première catégorie d'œuvres est construite sur une tradition routinisée ; elle alimente un marché relativement homogène. La seconde, très diversifiée et très instable, alimente un marché dynamique et fragmenté subdivisé en de multiples sous-segments. Le premier marché est large et stable, tandis que le second est étroit et évolutif. »[474]

[474] MOULIN (1999), p.27. *Op. cit.*

Observer les œuvres vendues par les galeries préalablement présentées, ou celles produites par les artistes mentionnés, à tendance à favoriser la première catégorie. L'art contemporain en Polynésie française lors de cette première phase relève de façon quasi exclusive d'un marché de la figuration traditionnelle. Toutefois, il ne s'agit en rien d'une remarque néfaste, mais d'un constat de structuration du marché. Comme le relève l'auteure par la suite « cet art, pour lequel il existe une demande, "ne plaît pas sans avoir ses raisons de plaire", selon la formule baudelairienne »[475]. Il traduit le goût d'une société et d'une période. La peinture de chevalet est plébiscitée tant par son aspect d'objet « occidentalisé » que par son irrémédiable connotation à l'étranger. En cela posséder ou créer une œuvre picturale en Polynésie française renvoie invariablement à l'ombre de Paul Gauguin, adulé et décrié et pourtant omniprésent. L'art figuratif traditionnel porte en lui un exotisme dont il semble difficile pour les artistes de se défaire. Certains même jouent sur cela en privilégiant des thèmes ou des scènes ouvertes aux poncifs occidentaux. Ainsi, pour cette première phase artistique, parmi les artistes mentionnés, seule la pratique menée par Frank Fay et les premiers artistes abstraits se distinguent au sein du marché local par une démarche alternative. En ce qui concerne le reste des artistes, la réputation et la réussite financière dépendent principalement des collectionneurs et des instances du marché de l'art local. Le goût de l'époque voit ainsi des artistes comme Ravello, Masson ou encore Bouloc, être prisés sur la place polynésienne. Les œuvres se vendent de façon aisée – s'en veut pour preuve, la raréfaction de leurs œuvres sur le marché actuel – et les acteurs culturels les ont intégrés dans leurs fonds ainsi qu'au patrimoine historique local.

Autre remarque qu'il est possible de faire à cette liste de noms d'artistes, elle est constituée exclusivement de noms masculins. Il s'agit des artistes ayant attiré le plus l'attention des acteurs du monde marchant et culturel de l'art contemporain de l'époque. Il faut toutefois mentionner deux noms d'artistes de la gente féminine qui ont joué un rôle dans l'éclosion de la scène locale. La première, Françoise Séli, arrive en Polynésie française en 1963, en tant que professeur d'arts plastiques dans le Lycée Gauguin à Tahiti et épouse en 1968, Roland, le fils d'Octave Morillot[476]. Seconde artiste, dont le nom est davantage mentionné, Henriette Robin qui, après avoir suivi une formation en métropole au sein de l'école *ABC* de Paris, s'installe en Polynésie à partir de 1963. Elle

[475] *Ibidem*, p.29.
[476] O'REILLY (1975), p.517. *Op.cit.*

participe à de nombreuses expositions locales et ouvre une école de peinture sur l'île de Tahiti, à la Pointe Vénus[477]. La présence féminine est indéniable au cours de cette époque, néanmoins, les femmes artistes peintres ou sculptrices sont peu visibles dans divers médias en comparaison des artistes masculins. Ainsi, cela est très intéressant car il s'agit d'un positionnement inversé en rapport à la scène d'artisanat d'art de Polynésie française de la même période. En effet, si les hommes sont conventionnellement en lien à l'art du tatouage et de la sculpture – tant pour la sculpture d'œuvres que pour le mobilier – les femmes occupent une place centrale dans l'art traditionnel[478]. En effet, ce sont elles qui ont en charge, par exemple, la vannerie, la production des habits en tissu dont la « traditionnelle » robe missionnaire mais surtout des *tīfaifai*. Derrière ce mot tahitien se trouve un procédé qu'il est possible d'observer dans divers endroits du Pacifique – notamment aux Îles Cook sous le nom de *tīvaevae*. Créée par les femmes, il s'agit d'une couverture composée de divers morceaux de tissus rapiécés et sur lesquels sont généralement figurés des motifs floraux. Très répandus, ils conservent de nos jours certaines conventions d'usages. En parallèle à un usage du quotidien en tant que parure de maison, ils sont des cadeaux faits lors d'événements (naissances, arrivée ou départ d'une personne importante, …)[479]. En cela le rôle joué par les femmes dans l'artisanat traditionnel comparé à celui sur la scène artistique contemporaine locale au cours des années 1960-1991 est opposé. Cette comparaison terminée, il est possible de poursuivre et d'achever l'analyse du tableau des noms d'artistes.

Certains, comme Jacques Boullaire, vont se faire connaître pour la maîtrise d'une technique particulière, telle la gravure sur bois ou la pointe sèche. La précision de son trait et sa capacité à imaginer des scènes seront ainsi mises au service de l'illustration d'ouvrages, notamment ceux de Pierre Loti. D'autres, comme Jean Masson, Serge Grès ou encore Rui Juventin, produisent des œuvres aux techniques maîtrisées et aux sujets parlant à la population locale. Enfin, certains à l'image de Jean-Charles Bouloc ou François Ravello, vont parvenir à tisser un lien favorisé avec la population locale au moyen d'œuvres dépeignant la vie quotidienne et de techniques originales. Ravello, va connaitre un tel succès qu'aujourd'hui encore les affiches de ses

[477] *Ibidem,* p.490.
[478] De nouveau, l'emploi de ce terme doit être considéré avec quelques réserves. En effet, il s'agit de pratiques ayant un lien culturel avec le passé de la population polynésienne, néanmoins, ces pratiques ainsi que les éléments confectionnés sont quotidiennement employés. Ainsi, le terme d'art traditionnel pourrait permettre de dissocier l'« art du quotidien » de l'art contemporain présentement étudié.
[479] Pour une meilleure compréhension voir JONES (1991). *Op.cit.*

expositions se vendent pour quelques centaines d'euros alors que la quasi-totalité de ses œuvres ont intégré des collections particulières. Parmi les neuf artistes retenus, un seul est né en Polynésie française, à savoir Juventin Rui. Cela traduit non pas une scène réservée aux seuls métropolitains, car parmi les expositions certains artistes sont des natifs de Polynésie, mais avant tout le fait que les premières personnes à organiser la scène (au moyen de la création des structures et des événements) sont métropolitaines ou du moins non polynésiennes. En ce qui concerne les huit artistes restants, ils sont ici retenus car leurs noms et leurs œuvres sont celles qui sont parvenus à attirer le plus les regards et les débats. Cela tant de leur vivant que de façon posthume. Néanmoins, l'élément le plus important est le fait que l'ensemble des neufs artistes ont tous commencé à pratiquer l'art contemporain avec les années 1970 et la disparition des revues artistiques locales. Or, après l'année 1971, bien qu'il n'existe plus de revue d'art contemporain en Polynésie française, les artistes poursuivent leur pratique et leurs manifestations. La scène semble, cependant, attirer moins d'attention et s'en veut pour marqueur le manque d'informations à partir de cette date. Il est possible d'esquisser une réponse à un phénomène qui ne vient non pas stopper le développement de la scène artistique contemporaine locale mais plutôt l'occulter et la modifier dans son essence même.

- *Les années 1970 – Des luttes politiques et culturelles jusqu'à l'arrivée de Bobby Holcomb*

Analyser et comprendre la scène artistique contemporaine de Polynésie française nécessite de s'attarder, même succinctement, sur le contexte d'insertion et de production des artistes, de leurs œuvres et de leurs discours. En effet, la Polynésie française débute à partir de 1966, et après ceux d'Algérie, une nouvelle phase d'essais nucléaires, d'abord aériens (1966-1974) puis souterrains (1975-1991). Très rapidement, les contestations locales se multiplient et la politique locale voit se raviver une pensée contestataire et autonomiste. Certes, l'une des personnalités phare de la contestation politique, « le père du nationalisme tahitien », Pouvanaa a Oopa, avait amorcé le processus dès les années 1940-50, mais à présent cela s'intensifie. Par conséquent, alors que l'art contemporain se développe en Polynésie française, grandissent également les contestations aux actions françaises dans cette zone du monde. Les politiques locaux

confèrent une visibilité aux questions identitaires qui se multiplient en Polynésie française :

> Avec l'accès de la Polynésie française à un statut d'autonomie interne au sein de la République, qui se traduit par l'apparition d'un gouvernement local (à partir de 1977 ; autonomie renforcée en 1984 et à plusieurs reprises depuis), la revendication d'identité culturelle *mā'ohi* est désormais, en effet, une valeur largement partagée au sein des élites politiques et de la population.[480]

C'est notamment à partir de cette période, que le terme *mā'ohi* trouve une valeur nouvelle, à savoir celle de rassembler les populations autochtones de Polynésie française. Si le mot a lui-même généré des débats dans une quête de sens, il figure cependant l'émergence d'une mise à distance avec la France métropolitaine[481]. La politique locale voit alors se dessiner un monde politique bicéphale avec d'un côté le *Tahoera Huiraatira* fondé en 1977 par Gaston Flosse, et dont la valeur centrale est d'assurer le développement local tout en se maintenant au sein de la République Française. De l'autre le *Tavini Huiraatira*, créé également en 1977 par Oscar Temaru, prône une politique indépendantiste[482]. De cela, découle tout un positionnement culturel qui va directement modifier la scène artistique contemporaine.

Un élément important qu'il faille dès à présent préciser : en Polynésie française, la politique est menée par des Polynésiens et cela contrairement à d'autres régions du Triangle Polynésien, dont la Nouvelle-Zélande constitue le parfait contre-exemple. En réaction aux agissements menés par l'État français, la société se revendiquant autochtone va se rallier derrière des termes fédérateurs. C'est ainsi que le mot *mā'ohi* trouve une seconde noblesse venant « catégoriser » et rassembler l'ensemble des descendants des autochtones. Il en est de même pour le mot tahitien de *fenua* qui en plus de designer la terre exprime alors l'idée de nation[483]. Ainsi, alors que la France métropolitaine fait entrer de plein pied la Polynésie française dans le XXème siècle, par l'intermédiaire du C.E.P. et un brusque développement urbain, la population locale – à l'image des politiques – effectue un processus de détermination de ses propres valeurs. La culture dite traditionnelle, en le sens de « non-occidentalisée », est mise sur le

[480] SAURA (2004), p.123.
[481] À propos du terme *mā'ohi* voir :SAURA (2004), *op.cit* ; STEVENSON (1992), *op. cit*.
[482] Afin d'obtenir une analyse détaillée sur l'impact de la politique en Polynésie française voir : AL WARDI (2008).
[483] AL WARDI (2011).

devant de la scène. Peu à peu les notions et éléments arborés dans une démarche initiale de rupture avec l'État français vont devenir les marqueurs d'une identité repensée et réaffirmée à l'ensemble de la Polynésie française. De la sorte, *mā'ohi* désigne une unité culturelle qui vient sublimer les différences inhérentes aux diverses îles (spécificités culturelles des Tuamotu, Gambier, …). Les tatouages viennent réaffirmer cette même idée d'appartenance à une souche culturelle commune, de même que la danse et les sports là encore dits « traditionnels ». Or, tout cela repose sur un cadre historique, ancestral plus que lacunaire :

> La grande majorité des chercheurs s'accordent donc aujourd'hui à conclure à sa disparition rapide et totale et reconnaître que son histoire est le fruit d'une reconstruction partielle et relativement récente : il n'y a en effet pas d'écrits avant l'arrivée des premiers découvreurs [1767], commerçants ou missionnaires, et leurs descriptions sont souvent empreintes de leur méconnaissance de l'environnement, du mode de vie et du système de représentations propres aux peuples du Pacifique. Ce manque de données écrite fiables, qui déçoit le chercheur de trésor ou l'archéologue, suscite la curiosité du sociologue : il laisse en effet une large place à l'interprétation des acteurs qui reconstruisent le passé en fonction de leur situation présente et de leur trajectoire et de leur place dans la structure sociale. Collectivement, ce processus de sélection/réinterprétation des éléments du passé apparaît essentiellement conflictuel.[484]

En continuité avec la restructuration du regard porté à la société, se fait jour une volonté, tant de la part des politiques que des acteurs culturels, de dynamiser le milieu culturel local. Ainsi, la *Maison des Jeunes – Maison de la Culture* apparue en 1970 afin de promouvoir la culture locale et traditionnelle est dissoute le 9 septembre 1980, sur une délibération de l'Assemblée Territoriale, au profit de l'*Office Territorial d'Action Culturel* [Annexe 22 et 23]. Même si l'enjeu est le même, à savoir partager les savoirs traditionnels avec la jeunesse polynésienne, la structure se fait l'écho des évolutions politiques par l'ajout de la notion de « Territoire ». Cela marque ainsi l'idée d'une appropriation ou réappropriation d'un lieu et met en avant le statut particulier de la Polynésie française. Jouant un rôle central, l'*O.T.A.C.* sera de nouveau modifié en 1998 afin de devenir *Te Fare Tauhiti Nui –Maison de la Culture*, laissant transparaître cette fois-ci le bilinguisme officiant en Polynésie ainsi que ses enjeux [Annexe 24]. Dans la même période, une délibération du 2 août 1972 fixe quant-à-elle la création de la

[484] BRAMI CELENTANO (2002), p.649.

première *Académie Tahitienne – fare vāna'a*, avec pour mission de protéger et d'enrichir la langue Tahitienne. Ses statuts seront fixés en 1974 avec notamment pour objectif de :

- normaliser le vocabulaire, la grammaire l'orthographe ;
- en étudier les origines, l'évolution et la parenté avec d'autres langues parlées dans le Pacifique […]
- rendre à la langue tahitienne les lettres de noblesse qui lui a valu une tradition séculaire[485]

Dans une logique de continuité avec l'Académie Tahitienne, en 2000, sera créée l'*Académie Marquisienne* ainsi qu'en 2008 l'*Académie pa'umotu*[486]. Toutes deux se basent sur les acquis de l'*Académie Tahitienne* afin de promouvoir et préserver leurs spécificités propres. Néanmoins, en revenant à l'année 1974, la Polynésie française se dote de son second musée. Après, le *Musée Gauguin*, la délibération n°74-27 du 7 mars 1974 atteste de la création du *Musée de Tahiti et des îles* [Annexe 25]. Véritable musée d'ethnologie, il passe sous la direction en 1980 d'une nouvelle association attestée dès le 1er novembre 1980, à savoir le *Centre Polynésien des Sciences Humaines* [Annexe 26]. Là encore, l'ambition est de promouvoir la culture et les rites traditionnels mais aussi d'organiser des événements culturels et d'assurer une émulation scientifique. Au fil des années, le musée va organiser de nombreuses expositions et événements divers (notamment des jeux sportifs traditionnels au sein des jardins du musée) afin de stimuler la culture.

Enfin, la dernière structure qui voit le jour toujours selon cette logique de réappropriation de l'espace Polynésien est une nouvelle association, attestée dès le 7 février 1980 : le *Centre des métiers d'Art de la Polynésie française* [Annexe 27]. Or cette structure se voit confiée comme vocation selon son article III au Titre I-*dispositions générales* :

- La formation théorique et pratique d'artisans hautement qualifiés dans les disciplines artistiques traditionnelles et modernes.

[485] Extrait des statuts de l'académie Tahitienne voir : Arrêté n°294 AA du 16 janvier 1975, paru au *Journal Officiel* n°2 du 31/01/1975, p.60.
[486] Académie Marquisienne : Délibération n°2000-19 APF du 27 janvier 2000 portant création de l'Académie marquisienne, parue au *Journal Officiel* n°5 du 03/02/2000, p.301 ; Académie *Pa'umotu* : Arrêté n° 1910 CM du 23 décembre 2008 portant création de l'académie *Pa'umotu*, paru au *Journal Officiel* n°1 du 01/01/2009, p.23.

- La recherche et le perfectionnement des techniques artisanales[487]

Cependant, ce qu'il faut noter c'est que selon ses statuts, le *CMA* cible en premier lieu l'artisanat et que malgré cela et son contexte de création – celui d'une réaffirmation culturelle – la structure va dépasser ce simple objectif et choisir de sensibiliser les élèves à la culture artistique occidentale. De nos jours, en parcourant le site internet du CMA, il est possible de constater qu'un panel « culture occidentale » est présent au sein de la maquette. Les élèves étudient alors des thèmes divers (le corps, la mémoire, le pli) et des artistes internationaux Occidentaux avant de produire en retour une œuvre issue de ces enseignements[488]. Il est alors intéressant de constater que la seule formation artistique de Polynésie française – incluant notamment une sensibilisation à la culture artistique occidentale – cible les seuls artisans.

Au fil du temps, la Polynésie française incorpore l'art et les enjeux culturels au sein de ses idéologies politiques ce qui permet à l'art de gagner en reconnaissance et d'obtenir une visibilité jusqu'alors amoindrie par l'offre culturelle faite en France métropolitaine. Comme le précise Karen Stevenson :

> Aujourd'hui, les peuples du Pacifique emploient leurs arts et leurs cultures afin de se réapproprier leurs anciennes traditions et leur passé historique. Ils créent des histoires et des traditions au sein des tentatives de consolidation de leurs identités politiques et culturelles. En agissant ainsi, ils détruisent de modestes stéréotypes, promouvant leur estime de soi, tout en créant des identités nationales. De façon ironique, beaucoup de ces efforts ont été assistés par les gouvernements des pays colonisateurs qui sont à l'origine même de la fin de ces traditions culturelles.[489]

La Polynésie se réapproprie son histoire et ses lieux de mémoires. Les *marae* – plateforme en pierres où s'officiaient les anciens cultes – sont réhabilités et deviennent des lieux de reconstitutions historiques et d'attraction touristique. La langue, le tatouage, la danse, en d'autres termes, la culture, sont réintroduit au sein de la culture

[487] Extrait de la délibération n°80-16 du 7 février 1980, parue au *Journal Officiel de la Polynésie française* du 31 mars 1980. P.337.
[488] http://www.cma.pf/wp2011/?page_id=108
[489] STEVENSON (1992), p.117. *Op.cit.:* "Today, the peoples of the Pacific are using their arts and culture to reeducate themselves about their ancient traditions and historical past. They are creating histories and traditions in their attempts to consolidate political and cultural identities. In so doing, they are destroying self-effacing stereotypes, promoting self-esteem, and creating national identities. Ironically, many of these endeavors have been assisted by the colonizing governments who originally instigated the demise of these cultural traditions."

moderne accompagnés de nouvelles structures qui vont venir assister cette réappropriation de la société par une culture trop longtemps refoulée par l'État français. Or préciser cela s'avère important car la Polynésie française va parvenir à se redéfinir tout en intégrant en son sein une pratique artistique contemporaine qui reste marginalisée jusque dans les années 1990.

C'est précisément dans ce contexte que l'artiste Bobby Holcomb va venir s'insérer. Alors que la Polynésie française voit une nouvelle génération arriver, héritière des luttes passées et se définissant par rapport à son passé ancestral, un artiste contemporain vient proposer une nouvelle façon de tisser le lien avec cette époque révolue. Par le biais de sa démarche artistique, il a favorisé l'émergence d'un nouveau type de rapport entre l'art contemporain et la société polynésienne. Il a élargi le spectre de l'art contemporain en l'inscrivant dans une continuité avec les anciennes traditions. Cependant, il est nécessaire de relater sa jeunesse ainsi que ses années hors de la Polynésie française afin d'appréhender l'homme dans son intégralité[490].

Né le 25 septembre 1947 à Honolulu, Bobby comme il aimait se faire appeler, et de son vrai prénom Robert Holcomb, est le fils d'un soldat noir américain en poste à Hawaii afin d'œuvrer à la reconstruction de la base de Pearl Harbour. Sa mère quant à elle, est d'origine portugaise. Né à Hawai'i sans pour autant posséder d'ancêtres hawaiiens, l'enfant grandit sans père – ce dernier est retourné sur le continent américain – vivant un temps avec ses grands-parents, puis sa mère avant d'arriver au sein d'un foyer d'accueil de Los Angeles. Après avoir suivi une formation de danse à l'*American School of Dance,* Bobby gagne, au cours de l'année 1966, la ville de San Francisco. C'est de cette période que semblent remonter les premières œuvres picturales de l'artiste :

> Bobby ne néglige pas pour autant ses talents de dessinateur, qui l'amènent à participer à l'aventure du journal psychédélique *The Oracle* ou *San Francisco Oracle*. L'évocation de cette collaboration importe pour comprendre et apprécier ses œuvres picturales polynésiennes ultérieures. Celles-ci relèvent en effet du dessin, du graphisme, bien davantage que de la « peinture », catégorie dans laquelle on a malgré tout coutume de les répertorier. Incontestablement, les œuvres polynésiennes s'inscrivent dans la continuité de celles accomplies durant la période californienne de la vie de Bobby. Elles

[490] Les divers éléments relatifs à la vie de Bobby Holcomb sont basés sur le travail de Bruno Saura qui à réalisé en compagnie de Dorothy Levy, une biographie sur l'artiste : SAURA & LEVY (2013).

> portent l'empreinte de ses premiers dessins dans *The Oracle.* À moins qu'il convienne de voir les choses autrement et de considérer que déjà, dans *The Oracle* , se manifeste au grand jour l'univers spirituel et enchanté d'un artiste dont les œuvres océaniennes des années 1980 constitueront un merveilleux aboutissement.[491]

Ainsi, Bobby réalise des couvertures qui seront publiées mais signées par l'illustrateur américain Rick Griffin [Cat.69]. Par la suite, en compagnie de quelques amis, il fera les premières parties de Frank Zappa et *Mothers of Invention* au cours de la fin des années 1960 avant de gagner l'Europe et la France à cause notamment de déboires avec les forces de l'ordre.

Là, l'homme va partager sa vie un temps avec la communauté Zig Zag, côtoyant des artistes de toutes sortes et favorisant son goût pour les arts. À la suite de cela Bobby fait la rencontre de Salvador Dalí entre 1970 et 1971. Bruno Saura cite en cela une interview de Bobby Holcomb réalisée vers les années 1990 où celui-ci raconte :

> Salvador Dalí, c'est un grand collectionneur de personnalités. C'est lui qui nous a choisis. On a marché sous sa fenêtre, on ne savait pas qu'il habitait là dans ce grand hôtel. On était aux Tuileries, il a envoyé quelqu'un pour nous chercher, et du coup, six mois après ça, [pendant six mois] à deux heures de l'après-midi, on était là avec lui dans sa grande cour. C'était le roi des fous, la Cour des Miracles à Paris […]. Sur le plan de la peinture, ça ne m'a rien apporté parce que je peignais depuis longtemps, mais il m'a fait remarquer certaines choses dans [sur] l'art que je ne savais pas, une façon de regarder, celle des surréalistes. Le surréalisme, ça apporte *pa'i* [interjection tahitienne servant à souligner une idée, une parole] un niveau d'intellectualité que je n'avais pas atteint quand je l'ai rencontré. Il m'a montré les choses, les angles, il m'a dit « Regarde, Bobby, il y a de la beauté, là ». Le regard *pa'i* des gens, il y a un art là-dedans aussi, et il y a un art de regarder.[492]

À la suite de cela, Bobby poursuit son périple Parisien et européen, échangeant un après midi avec les *Beatles*, participant à l'adaptation française de *Hair* avant de rejoindre le *Living Theater* en 1973 à Venise. À travers ses divers voyages, et toujours accompagné de son ami Simon depuis les années passées à San Francisco, et de Kimi, rencontrée en Grèce, Bobby rencontre les cultures du monde et décide, à la suite d'une rencontre avec Vaea une Tahitienne, de partir pour Tahiti et la Polynésie française. Ainsi, en 1976,

[491] SAURA & LEVY (2013), p.36. *Op. cit.*
[492] *Ibidem*, p.60.

Bobby et ses amis partent pour Tahiti, mais au cours du périple en bateau, ils rencontrent à bord François Ravello, peintre alors reconnu en Polynésie française. Ce dernier leur conseille de s'éloigner de Tahiti et de son développement afin de découvrir la vraie Polynésie française. C'est ainsi que Bobby arrivera sur l'île de Huahine. Là au village de Maeva, Bobby entame désormais un changement radical. Il délaisse les tenues excentriques qu'il avait depuis la côte Californienne et retrouve une simplicité de l'habit davantage proche de ses années de jeunesse à Hawai'i. L'homme apprend la langue locale, même si le français lui permet de se faire comprendre. Cependant, l'élément décisif réside dans la volonté et le désir de Bobby à connaître et apprendre la société dans laquelle il vit. Il veut connaitre les histoires, les légendes, le passé des lieux et des hommes.

> Dès qu'il peut se procurer quelques livres sur la société polynésienne préchrétienne, Bobby se plonge avec passion dans ces nouvelles lectures. L'ouvrage de Teuira Henry *Ancient Tahiti (Tahiti aux temps anciens)* devient son livre de chevet. Il y découvre la richesse des mythes polynésiens de création du monde et des îles, de l'homme, de la femme, des arbres et des animaux […]. Outre les vestiges matériels que sont les *marae* (temples) et les *ti'i* (statues), Bobby se passionne pour les grandes divinités polynésiennes des temps anciens, totalement oubliées des gens de Maeva. Au fur et à mesure qu'il se cultive à leur sujet, il fait part de ses trouvailles à ses amis du village.[493]

Poursuivant cela, Bruno Saura, livre une phrase clé quant au contexte d'insertion de Bobby à Huahine : « Il essaye de leur redonner la fierté d'un passé qui leur appartiendrait pourtant de ressusciter, s'ils le souhaitaient »[494]. Bobby prend à cœur d'assurer la passation du savoir avec la jeunesse locale. En parallèle à cela, Bobby assiste à l'émergence du contexte politique préalablement explicité visant à assurer le renouveau culturel de la population dite *mā'ohi.*

Avec la reconnaissance d'un regard divergeant à celui des élites métropolitaines, la Polynésie française renoue avec son passé et Bobby Holcomb prend part à cela. En 1977, Bobby rejoint une troupe de théâtre qui vise à monter une pièce intitulée *Ariipaea vahine* (l'épouse d'Ariipaea). Là, il côtoie Henri Hiro, acteur central de lien rétabli entre la population contemporaine et les traditions précoloniales. La pièce raconte les conflits religieux à une époque où la société *mā'ohi* comprend qu'une autre religion est

[493] *Ibidem*, p.108.
[494] *Ibid.* p.108.

apportée par les colons. Or, afin de pouvoir réaliser les costumes et exprimer sa vision de l'histoire, Bobby, réalise de nombreux dessins et travaux visant à fixer sa vision. Peu à peu, l'homme qui vendait déjà quelques dessins pour vivre, va monter une première exposition de costumes et dessins en juin 1978 à la mairie de Pape'ete. Les années passant, Bobby maîtrise de mieux en mieux la langue tahitienne et comprend qu'afin de sensibiliser la population à la culture dite « traditionnelle », la musique s'avère être un médium adapté. À l'origine, Bobby traduit les paroles des chansons de Bob Marley en échange de chansons tahitiennes. Sa notoriété ne cesse de croître. Il devient metteur en scène de diverses reconstitutions culturelles. Il fréquente les premiers tatoueurs et tatoués des années 1980. C'est à cette période que le tatouage retrouve ses lettres de noblesse et qu'il permet de tisser le lien avec les ancêtres de temps précoloniaux. Ses dessins et les corps d'homme qu'il figure, arborent des motifs de tatouages. Les collectionneurs d'œuvres de cet artiste engagé pour la culture se font de plus en plus nombreux, et certains joueront un rôle non négligeable dans le regard ultérieur posé sur ses œuvres. Parmi ses premiers collectionneurs se trouve Manouche Lehartel, alors jeune directrice du Musée de Tahiti et des îles, qui achète pour elle-même de nombreuses œuvres de Bobby. Tout s'accélère en 1982, année ou Bobby gagne un concours de Chant à Tahiti et démarre alors sa carrière musicale :

> Il a suffi à Bobby de quelques minutes pour gagner les cœurs. Musicalement, il réalise l'exploit instantanément de sortir la chanson tahitienne contemporaine du registre de la variété sirupeuse qu'affectionnaient les adultes adeptes des danses de couple, mais qui laissait plutôt indifférente la jeunesse. L'apport du reggae dans *Mama Said* enrichit le répertoire musical tahitien, dynamisé, métissé, doté d'un entrain nouveau.[495]

Bobby est alors actif sur toutes les scènes culturelles locales. Chanteur, il parvient à toucher la jeunesse mais aussi les adultes avec des chansons variées où l'histoire trouve sa place. Dessinateur, il confère à l'art contemporain un nouveau champ d'action, la scène culturelle *mā'ohi*. Homme de théâtre et de spectacle, il orchestre le lien avec un savoir passé. Les années passent et son succès ne se tarie pas. Apprécié par une majorité de la population, il est élu homme de l'année en 1988. Les chansons de Bobby sont légions sur les ondes radios, ses œuvres picturales prisées mais encore le fait d'un cercle de collectionneurs restreint. Tout cela change, le 15 février 1991, date à laquelle Bobby Holcomb décède d'un cancer des os, chez lui, dans sa maison de Maeva à

[495] *Ibid.*, p.209.

Huahine. Les hommages se multiplient mais l'une des initiatives les plus importantes dans le cas présent est menée par Manouche Lehartel, cette femme qui quelques années auparavant avait acheté avec son premier salaire une œuvre de Bobby, et qui réalise une exposition de ses œuvres en 1991 au musée de Tahiti et des îles :

> Cette exposition de 1991 a vraiment fait connaître Bobby en tant que peintre. Il était surtout connu comme chanteur, parce qu'il allait chanter partout, dans les vallées, dans les îles, mais il n'y avait qu'une petite communauté de gens qui connaissaient ses tableaux, dont certains qui trouvaient qu'il se dispersait dans la chanson et qu'il aurait dû passer plus de temps à peindre. Pour beaucoup de ces amateurs de tableaux, Bobby aurait dû être davantage peintre que chanteur, mais avec le recul, je considère qu'il était autant chanteur que peintre. L'intérêt de cette exposition était là. En sollicitant tous les propriétaires de ses œuvres, on avait réussi à réunir entre quatre-vingt et deux cents œuvres. C'est énorme, sur un total d'environ cinq cents œuvres qu'il aurait faites.[496]

Malgré sa disparition, la société polynésienne ne va jamais oublier Bobby Holcomb. De nos jours, nombres de ses chansons sont apprises dans les écoles. Il est parvenu à devenir de son vivant, le symbole d'une Polynésie française en redéfinition. Conscient que la culture Polynésienne précoloniale fonctionnait selon un système de l'oralité, Bobby est parvenu à fixer et réinterpréter certains faits au moyen de ses chansons et de ses œuvres picturales. Il définit sa vie durant comme étant un *hotu pāinu*. Cette expression tahitienne désigne une personne étrangère, sans racines, telle une pièce rapportée. Il trouve en Polynésie française des attaches culturelles et affectives telles qu'il parvient à se fondre dans la vie locale et se fait « adopter » par la société polynésienne. Pour commémorer les vingt ans de sa disparition, divers événements sont organisés à travers plusieurs lieux et îles en 2011. L'un des plus intéressants est celui tenu au sein de la maison de la culture de Papeete. Il s'agit d'un concours de dessins et de messages envers l'artiste disparu. Cela permet d'attester de la place tenue par Bobby Holcomb dans la société contemporaine polynésienne [Cat.70 et 71].

[496] Manouche Lehartel à propos de l'exposition : *La Dépêche de Tahiti*, numéro du 21 février 1991, p.34, *in* SAURA & LEVY (2013), pp.332-333.

- *Bobby Holcomb – De l'*hotu pāinu *à l'avatar du* néo-*polynésien*

> De nos jours, je crois que des vrais Tahitiens, il n'y en a peut-être même pas un sur dix ! Il y a des demi-Blancs, des demi-Chinois, des demi-Noirs, des Demis de toutes sortes […][497]

À travers cette phrase, Tere Faeta, dit Pone parvient à résumer de façon grossière la Polynésie française de la fin du XXème siècle. Dans un contexte d'accroissement de la population et de son maillage urbain, la Polynésie française, entame une mutation dont l'un des marqueurs les plus probants est le développement d'une pensée catégorielle vis-à-vis de sa société. De la sorte, le « Tahitien » côtoie entre autres, le « demi- français/*'āfa pōpa'a* », le « demi-chinois/*'āfa tinitō* » ; ainsi que le français métropolitain/*pōpa'a* et le chinois/*tinitō*. Le brassage ethnique est tel qu'être Polynésien ne peut plus se résumer à la seule ascendance généalogique. Dans ce cadre précis, le terme de « *néo*-polynésien » peut devenir légitime et trouver un sens concret. Dans une recherche de clarté des propos, la définition formulée par Bertrand Troadec sera ici employée :

> La catégorie des Tahitiens représente le pôle ancré dans la culture polynésienne traditionnelle. La catégorie Demi représente aussi le pôle de la culture polynésienne mais pénétrée et ayant intégré la culture occidentale [ou asiatique]. La résultante des deux (Demi-Tahitien) peut être appelée culture (néo)-polynésienne dans le sens d'une forme moderne et actuelle de la culture des habitants d'origine polynésienne de Polynésie Française.[498]

Or, il semble réducteur de clore la valeur inclusive du terme *néo*-polynésien. Ainsi, par exemple, si l'insulaire au fait de la culture occidentale, qui s'avère omniprésente, devient un *néo*-polynésien – car à la croisée des cultures –, qu'en est-il pour un résident installé sur le long terme en Polynésie et intégrant la culture locale à la sienne sans pour autant être le fruit du brassage ethnique[499] ? Ne s'agit-il pas là également d'un *néo*-polynésien, car inscrit au sein d'une société contemporaine réévaluée et redéfinie ? C'est ici qu'intervient Bobby Holcomb. Alors que la Polynésie française était dans un

---

[497] SAURA (2004), *Op.cit.*, p.129.*: "Teie mahana mana'o vau, te ta'ata tahiti tumu, 'aita paha īa e'ahuru* pour cent *fa'ahou : 'āfa pōpa'a, 'āfa tinitō, 'āfa 'ere'ere, 'āfa te mau mea ato'a […]".*
[498] TROADEC (1992), p.234.
[499] Cette réflexion est valable tant pour un métropolitain, un chinois ou même un tahitien.

contexte de redéfinition culturelle, Bobby, comme l'appellent les Polynésiens, a démontré qu'il est possible à tout à chacun de venir contribuer à l'érection et l'écriture de la culture contemporaine faite d'une culture occidentalisée tout autant que des reliquats insulaires ayant survécus à la colonisation. Pour cela, il faut prendre conscience de l'état réelle de la culture insulaire de cette fin du XXème XXIème siècle.

Avec Bobby Holcomb, l'artiste *mā'ohi* n'est plus le seul à diffuser sa culture et ses traditions, qu'elles soient passées ou actuelles – il est accompagné par certaines personnes, qualifiables d'artistes *néo*-polynésiens qui à l'image de Bobby Holcomb contribuent à écrire au quotidien ce qu'est être Polynésien. Bobby, l'*hotu pāinu* est devenu l'avatar de cette possibilité de tisser des liens et d'établir ses racines dans un contexte culturel bouleversé. Afin d'achever l'étude de l'impact de cette notion de néo-polynésien en art lors de la période charnière de la fin du XXème siècle, il faut se tourner vers Riccardo Pineri qui précise que :

> Par rapport à la répétition des mêmes clichés standardisés, se fait jour, depuis quelques années, une nouvelle réflexion de la part de nombreux artistes d'origine métropolitaine ou *mā'ohi* qui partagent le même souci : la construction d'une identité polynésienne ouverte, soucieuse de s'enrichir avec les apports multiples des communautés et des cultures diverses qui ont fait le Tahiti moderne. […] Tout art véritable est fait à la fois d'héritage et de confrontation, d'écoute des voix mystérieuses en provenance d'un passé immémorial et d'une ouverture inconditionnelle au futur dont les formes ne sont pas tracées à l'avance.[500]

Certes, Bobby Holcomb n'est pas le premier artiste contemporain plasticien à entamer une description de la société complexe qu'est celle de Polynésie française, mais il est sans conteste le plus célèbre et le plus reconnu à travers l'ensemble des îles où son nom est connu de tous. Si l'artisanat d'art reste l'apanage des *mā'ohi* en Polynésie française, la scène artistique contemporaine se voit quant à elle unique et ouverte à tous. Les changements induits par les artistes de la première période, qu'il s'agisse de Frank Fay qui démontre la possibilité, mais surtout la légitimité, de croire en une scène contemporaine en Polynésie, ou encore par Ravello dont les œuvres très prisées par la population locale (et notamment celles des fonctionnaires métropolitains en poste dans

[500] PINERI *in* NENA (2005), p. 203. *Op.cit.*

le Pacifique) vont démontrer qu'il est possible de vivre de son art, malgré le marché réduit, la distance avec d'autres zones mercantiles et la complexité politique locale.

La phase de mutation, symbolisée par la démarche de Bobby va de paire avec un développement technologique grandissant. En effet cela a permis graduellement, aux îles de Polynésie française de se rapprocher les unes des autres par l'intermédiaire de la modernisation des moyens de transport et de communication. De même, cela a favorisé les mouvements d'artistes et des collectionneurs afin de découvrir une Polynésie différente. L'un des éléments les plus probants de ce phénomène de multiplication des collectionneurs est le fait que de nos jours la grande majorité des œuvres des artistes ici présentés font parties de collections privées. À cela s'ajoute une observation faite à l'égard de Bobby mais aisément applicable à l'ensemble des artistes de cette première période : « La grande majorité des tableaux de Bobby sont la propriété d'amis ou d'intimes de l'artiste qui ont un attachement émotif pour celles-ci et qu'ils ne les vendront pas »[501].

B. 1991 – 2016 : Une scène artistique à deux vitesses pour deux visions

- *Une sphère artistique en perpétuelle réorganisation*

Quelle meilleure façon de commencer la description de la scène qu'avec un écho de Paul Gauguin ? Si l'année 1991 marque le départ de Bobby Holcomb, elle marque également la célébration du centenaire de l'arrivée de Paul Gauguin. Le monde de l'art entre alors en effervescence. Le Grand Palais de Paris organise dès 1989 une exposition *Gauguin* ; en Polynésie française les galeries s'empressent d'exposer des œuvres en hommage à l'artiste disparu. Certaines personnes décident de réaliser spécialement des œuvres, se découvrant une vocation d'artiste, au moins passagère, le temps des ventes. La même année, en 1991, la Polynésie française voit la création d'un nouveau magazine d'informations : *Tahiti-Pacifique.* Mensuel fondé par Alex W. du Prel. Ce dernier donne le ton en rédigeant dès le troisième numéro une lettre fictive à l'attention de Gauguin, article sans concessions quant aux événements relatifs à cette commémoration :

[501] DU PREL Alex, « Bobby, what are you worth? (que pèses-tu?) », *Tahiti Pacifique*, n°3, juillet 1991. p.27.

Mon cher Koké,

> Ah, si tu avais pu les voir tous, les observer et même les « croquer », tous en train de s'activer, peindre, brosser et même badigeonner des toiles pour « fêter » ton anniversaire. […] Le directeur actuel du musée vieillot et un peu délabré qui porte ton nom, lui, il a fait une « expo » où il est dit que t'as chipé tes idées chez les Japonais. Ne te fâches pas, il faut le comprendre, il n'a plus de sous et en ce moment Tahiti est plein de Fils du Soleil Levant bourrés de fric qui veulent tout acheter. Peut-être espère-t-il se refaire la caisse ainsi. […] Dans les Galeries d'Art chic, à Tahiti comme à Moorea, tout le monde qui savait tenir un pinceau s'entassait et se disputait les murs pour te rendre hommage. De magnifiques tableaux inspirés de tes œuvres et conçues avec amour par de grands maîtres étaient coincés entre les plus infâmes croûtes produites par les plus misérables badigeonneurs. […] J'en passe, mais tout cela était bien sûr à vendre presqu'au prix de vrai Gauguin.
> Mon cher Paul, une seule chose est sûre. Tu es encore et seras toujours l'homme qui a œuvré le mieux pour faire connaître Tahiti, et si nos îles comptent aujourd'hui encore des visiteurs, c'est bien grâce à toi.[502]

La Polynésie française se dote d'un nouveau magazine, au ton acerbe et à la plume libérée et où l'art local y est discuté et critiqué. Après une période où seuls les médias traditionnels (presse d'information écrite, radiophonique, télévisuelle) informaient de la tenue d'expositions sous formes de brèves, l'art contemporain semble regagner un peu de visibilité, ou du moins un lieu d'expression privilégié avant l'avènement d'internet et des nouveaux outils de diffusion dans les années 2 000. Les lecteurs ayant la parole, il ne sera pas rare d'observer des réponses d'artistes, tantôt élogieuses, parfois virulentes, face aux propos du magazine. La première, signée par un nom d'artiste reconnaissable – car certains écrivent sous couvert d'un pseudonyme – est un bref encouragement envers le magazine de la part d'un artiste qui n'aura de cesse d'assurer la promotion de l'art plastique de Polynésie française, Andreas Dettloff. Cependant, le positionnement du créateur du magazine laisse transparaître une méfiance quant aux productions dites contemporaines :

> Je pense que le seul avenir économique pour nos îles (si loin de tout, nature et environnement préservé, population agréable, pas de ressources minières, etc.) est dans le tourisme dont l'élément moteur est le mythe de Tahiti. […] Le mythe de Gauguin

[502] DU PREL Alex, « Lettre à Paul Gauguin », *Tahiti-Pacifique*, n°3, juillet 1991. pp. 22-23.

> aidant, nombre d'artistes viennent à Tahiti pour « se faire un curriculum ». Certains sont sérieux, mêmes excellents, mais d'autres sont des charlatans qui aiment exploiter les « gogos tropicaux », surtout en cachant leurs absences de talent et de technique sous prétexte « d'art moderne » tout en tentant de culpabiliser les artistes locaux en les qualifiant de « ringards », « peintres alimentaires », voire « pompiers ».[503]

Détracteur de certains artistes contemporains, défenseur de ceux vivant au plus proche de la population locale, le magazine ne cachera en aucun cas ses prises de partie mais ne refusera jamais, pour autant, de priver l'art de visibilité. Avec les années 1990, et la fin des essais atomiques, le développement socio-économique de la Polynésie française se voit bouleversé. Le tourisme se transforme peu à peu, et devient une manne providentielle alors que le personnel affecté au C.E.P. se voit quitter les îles de Polynésie. Ainsi, comme le remarque Alex du Prel, Gauguin s'avère être une valeur sûre quant au regard extérieur porté à la Polynésie, mais comme cela a déjà été démontré précédemment, au moyen d'un regard déformé et néfaste pour toute expression artistique « libre ».

Néanmoins, qu'en est-il de la scène artistique contemporaine locale ? Certains des artistes de la première phase sont encore actifs en 1991 et certains mêmes comme Ravello vont l'être longtemps après cette coupure chronologique (ce dernier décède en 2001). Tantôt guides artistiques, ou artistes dépassés, la scène contemporaine connait l'éclosion de nouveaux acteurs et avec leurs débuts sur le sol polynésien, la restructuration de la scène. De la sorte, entre 1991 et 2016, ce ne sont pas moins de sept associations qui sont fondées avec le même objectif, à savoir la mise en valeur de l'art contemporain. Par ailleurs, le service ministériel de la culture et du patrimoine dispose d'un « annuaire des associations culturelles de Polynésie française » divisé en six sections ; quatre en fonction des archipels et deux consacrés respectivement à l'île de Tahiti et l'île de Moorea[504]. La plus ancienne association recensée date de 1917, il s'agit de l'*Association des Etudes Océaniennes*. Cela souligne en outre la disparition des quelques associations initiées lors de la première phase et postérieures à 1917 car absentes de l'annuaire gouvernemental.

Nom de l'association	Date de création	Président(e)	Trésorier	Localisation

[503] Échange avec l'auteur, 15/01/2016.
[504] Source : www.culture-patrimoine.pf

Association Polynésienne des amis de l'art contemporain	21/02/1995	ROUSSIN BOUCHARD Julie	COUTEY Lydie	Moorea, Papetoai (Îles du vent).
Association des Artistes, Galeries et Editeurs d'Art de la Polynésie française (A.G.A.P.E.)	13/06/2001	• Premier Président : DESCHAMPS Emmanuel • Président actuel : HYVERT Jean-Charles	DUDAY Jean	Tahiti, Pape'ete (Îles du vent).
Te Anuanua Art	2003	BOUSQUET Jean-Luc	?	Moorea (Îles du vent).
Trans Pacific Art Express	16/05/2005	• Premier président : DETTLOFF Andreas. • Président actuel : HYVERT Jean-Charles	FERRET Eric	Tahiti, Pape'ete (Îles du vent).
Espace Contemporain des Arts du Pacifique	14/02/2007	PUATINI GUIBAUDO della ROCCA Lydia	DECAUX-DESMOULAINS Pascal	Ra'iatea, Uturoa (Îles sous le vent).
CACA (Cercle des Amateurs de la Culture et des Arts)	2008	• Coalition : DETTLOFF Andreas, FOREST Jean-Paul, « non-artistes »[505].	?	Tahiti, Pape'ete (Îles du vent).
Association des Amis des Arts Contemporains à Tahiti (AAACT)	16/10/2015	• Président : PINERI Riccardo • Vice-président : MAIRAI John	BODINIER Jean-Luc	Tahiti, Punaauia (Îles du vent)

Tableau - 6. Liste chronologique des associations artistiques fondées en Polynésie française après 1991.

Au travers de ce tableau, quelques éléments peuvent être extraits et apporter des informations relatives à la scène locale. La plus ancienne, l'*Association Polynésienne des amis de l'art contemporain*, *APAAC* date de 1995 alors que la plus récente dont l'intitulé de 2015est proche, *Amis des Arts Contemporains à Tahiti*, *AAACT*. Ainsi, en vingt ans de développement, l'art contemporain voit fleurir les associations. Le premier sujet intéressant est donc celui de constater la multiplication des associations qui ont toutefois un champ d'actions et d'acteurs, relativement similaire qui s'entrecoupent.

[505] DETTLOFF (2011), *op.cit.*

Certains artistes sont, ou furent, actifs au sein de plusieurs associations polynésiennes. En ce sens, l'artiste Jean-Charles Hyvert assure la charge de président au sein de deux associations de façon parallèle. Président d'*AGAPE*, jusqu'à sa dissolution en 2008, cette dernière visait à réunir l'ensemble des acteurs économiques du monde de l'art contemporain de Polynésie française. L'objectif était alors de faciliter les discussions et ainsi permettre une meilleure visibilité des artistes et de leurs productions. Hyvert préside en parallèle une nouvelle association où il sera également directeur, la *Trans Pacific Art Express*. Fondée par Andreas Dettloff, le 16 mai 2005, il en est le premier président avant de décider de quitter l'association, délaissant le poste de président en faveur de Jean-Charles Hyvert. Si la date de changement de président n'est pas connue, il est plausible de penser que celle-ci ait eu lieu en 2008. En effet, cette année-ci, Andreas Dettloff se dirige vers une nouvelle association qu'il crée avec son ami, et artiste, Jean-Paul Forest en même temps que des « non-artistes » : le *Cercle des Amateurs de la Culture et des Arts*[506]. Conçue à l'origine comme une plaisanterie étant donné son acronyme, *CACA*, face à l'accroissement des associations, elle s'avère « tout à fait en règle et a été conçue dans l'éventualité de pouvoir recevoir des fonds publics »[507]. De plus, c'est également l'année de dissolution de la première association menée par Hyvert, l'*AGAPE*. Ainsi les acteurs restent les mêmes, tout en officiant au sein d'autres associations. Enfin, et cela afin de mettre en lumière la profusion des associations, il faut mentionner la plus récente, *l'Association des Amis des Arts Contemporains à Tahiti* ou *AAACT*. Créée le 16 novembre de l'année 2015, l'association est le fruit de la rencontre entre Riccardo Pineri – déjà abordé à de nombreuses reprises au sein du présent travail – et John Mairai, journaliste polynésien, metteur en scène, auteur et défenseur de la culture *mā'ohi*. Dans les statuts même de cette association, le Président R. Pineri aidé de son vice-président J. Mairai annoncent leurs ambitions :

- favoriser la réalisation de projets d'artistes résidant en Polynésie française et à l'extérieur de celle-ci […]
- L'association peut en outre servir de relais, par l'intermédiaire de son compte bancaire, à la réception, la gestion, l'utilisation et la surveillance de fonds et de subventions accordées à un projet précis. Les dons et subventions sans attribution

[506] *Ibidem.*
[507] Correspondance avec l'artiste Andreas Dettloff, DETTLOFF (2016).

> pour un événement particulier devront être utilisés pour soutenir un des projets qu'elle aura sélectionné.[508]

Ainsi, l'association se présente avec un élément important à savoir sa volonté d'apparaître comme possible médiateur entre un artiste et un commanditaire ou organisateur d'événement. Cependant, elle vise aussi et avant tout à rassembler l'ensemble des acteurs culturels de la Polynésie française :

> Le but de cette association est de fédérer les artistes et les amateurs des arts contemporains à Tahiti. Nous voudrions d'abord mettre l'accent sur la pluralité des pratiques artistiques concernées par cette initiative, ne se limitant pas uniquement aux arts plastiques, mais prenant en considérations d'autres formes d'expression comme la littérature, le cinéma, le théâtre, la création audio-visuelle. Nous porterons notre effort sur l'enracinement local, pour que l'association devienne un acteur de la vie culturelle tahitienne.[509]

L'emploi du terme « enracinement local » n'est en rien anodin. Il dénote la volonté ici faite de parvenir à créer une association reconnue tant par les acteurs artistiques que par la population locale. En effet, l'ensemble des associations présentées jusqu'à présent sont certes parvenues à organiser des événements mais avec une difficulté quant à l'ouverture au public. La Polynésie française porte une attention cruciale sur le développement culturel porté au secteur de l'expression *mā'ohi*. Ainsi, en élargissant son champ d'action – par la mixité des pratiques comme le théâtre ou encore le cinéma – l'association peut espérer gagner en visibilité et parvenir à s'établir comme « acteur de la vie culturelle tahitienne » pour les arts dits contemporains. Second type de structure qui va perdurer dans le temps, les ateliers d'artistes. L'un des plus connu est celui de l'artiste Jean-Luc Bousquet. Créée en 2003, l'association *Te Anuanua Art*, permet à des passionnés de peinture de suivre une formation en peinture à l'huile au près de l'artiste Bouquet. Organisant des expositions entre l'île de Moorea et de Tahiti, l'association met en place un dialogue entre artistes amateurs et artistes confirmés.

Autre élément important qu'il est possible d'obtenir au moyen de l'étude du tableau, c'est le fait que sur les sept associations, toutes sauf une sont établies entre Tahiti et Moorea. Le fait que l'association *Espace Contemporain des Arts du Pacifique,*

---

[508] Statuts extraits de la page internet de présentation de l'association disponible sur le site officiel de l'Association : http://aaactahiti.blogspot.fr/p/qui-sommes-nous.html
[509] *Ibidem.*

soit installée sur l'île de Ra'iatea s'explique en fonction de l'artiste Paskua. En effet, en observant le registre et le tableau ci-dessus, le trésorier s'avère être Pascal Decaux-Desmoulains. Ce nom est en réalité le véritable patronyme de l'artiste Paskua. Ainsi l'association est située sur l'île où ce dernier réside. Elle vise essentiellement à assurer la promotion de Paskua par l'organisation d'expositions sur la scène locale mais aussi internationale. Le reste des acteurs artistiques locaux est concentré entre le duo d'îles Moorea-Tahiti. Cela démontre que l'art contemporain se pratique sur les deux îles principales de Polynésie française. Comme dans d'autres pays ou telle en Nouvelle-Zélande, la scène artistique Polynésienne présente plusieurs foyers d'artistes. Si le premier s'avère être Tahiti et plus précisément les villes aux abords de la capitale Pape'ete, le second n'est autre que l'île de Mo'orea. Située à moins d'une heure en ferry de Pape'ete, cela implique néanmoins un excentrement de la vie urbaine et des vicissitudes de la capitale ainsi que des fournitures principales des artistes. Cependant, venant faire pendant à ce phénomène de centralisation des associations d'artistes entre ces deux îles principales se fait jour une logique similaire en ce qui concerne le schéma d'implantation des galeries, avec une légère variante.

Hormis quelques lieux improvisés, tels certains hôtels ou magasins qui continuent de présenter au plus près du consommateur des œuvres d'art, il est possible d'acquérir ou de contempler les œuvres des artistes contemporains au sein d'une des neuf galeries d'art contemporain recensées en Polynésie française. Avant de les présenter il faut préciser que les trois musées polynésiens, que sont le *musée Gauguin* de Papeari, le *musée de Tahiti et des îles* à Punaauia et enfin le *musée de la perle* de Pape'été, accueillent de façon ponctuelle des artistes contemporains et leurs productions, jouant ainsi un rôle dans la mise en avant de l'art. Cela va de même pour la *Maison de la Culture* et le *Centre des Métiers d'Art* où l'art contemporain y est présenté. Cependant, ces lieux ciblent en premier lieux la population locale en tentant de venir diversifier l'offre culturelle tout en assurant la promotion et la reconnaissance des artistes contemporains par l'intermédiaire de la mise en place d'un rapport privilégié avec les œuvres, les artistes et le public. Présenter les galeries d'art pour cette période présente les mêmes difficultés que pour celles de la première phase. À la raréfaction des archives permettant d'historiciser clairement les différentes galeries, les doublons créés au sein du répertoire des entreprises de l'*ISPF* viennent considérablement freiner la lecture du monde de l'art.

Toutefois, entre 1991 et 2016, il est possible de répertorier douze lieux de ventes où l'art contemporain y trouve une place principale. Premier élément qu'il faut relever : parmi ces lieux, quatre sont issus de la première phase artistique et ont déjà été présentés. Il s'agit ainsi de : *Galerie Winkler* (1964 – encore en activité) ; *Galerie Boullaire* (1987 – fermeture en 2012) ; *Galerie A.P.I.* (1988 – fermeture en 2002) ; *Galerie des Tropiques* (1991 – toujours en activité). À ces quatre dernières viennent s'adjoindre huit autres galeries qui vont permettre d'offrir une meilleure visibilité des artistes sur le territoire Polynésien et, pour certaines, également à l'étranger. Or, plutôt que d'opter pour un recensement chronologique, nous allons effectuer une approche géographique car il sera démontré par la suite les logiques éventuelles de tels choix de localisation. Ainsi parmi les quatre préalablement mentionnées, toutes sont situées à Pape'ete, à l'exception de la *Galerie A.P.I.* implantée à Haapiti à Moorea. Cette même île accueille un nouvel établissement en 1994, dans le district de Paopao. Dénommé *Galerie Baie de Cook*, le lieu va rapidement mettre en scène des artistes de l'île de Moorea dont certains renommés (François Ravello, Gotz, …). La seconde île à se voir dotée de galeries est celle de Ra'iatea. Une galerie d'art ouvre ainsi ses portes en 1997 à Uturoa commune de Ra'iatea et se nomme sobrement *Galerie Art Expo*. Peu documentée, seuls les registres de l'*ISPF* permettent d'obtenir des informations qui lui sont relatives. Elle est y est inscrite jusqu'au 22 janvier 2003, date de sa radiation. La seconde galerie ouvre un an après la fermeture de cette dernière. Il s'agit de la *Galerie d'Art Anuanua*. Ouvert en 2004, le lieu, qui a fermé en janvier 2014, vendait des peintures contemporaines ainsi que des objets artisanaux. Le tout en ciblant principalement une clientèle touristique. En cela, la galerie proposa également de nombreux objets afin de diversifier son offre. Ainsi, l'île de Ra'iatea voit deux galeries s'ouvrir et ciblant principalement une clientèle touristique. Troisième lieu accueillant des galeries, il s'agit de l'île de Bora Bora.

La première structure que nous présenterons par rapport à cette île sera la *Galerie Bora Bora Upstairs*. Ce lieu exposait des œuvres contemporaines en ciblant, là encore, principalement la clientèle touristique. S'ajoute un magasin de curiosités et galerie d'art recommandés par les guides pour touristes et plébiscités par la population locale, la *Galerie Alain & Linda*. La date de création reste inconnue, la galerie n'étant pas référencée en tant que telle au sein du registre de l'ISPF. Des artistes contemporains – dont certains seront traités ultérieurement, comme Gotz – ont exposé à plusieurs

reprises dans cette galerie d'art à proximité des complexes hôteliers de luxe. Entre l'île de Ra'iatea et celle de Bora Bora se répartissent certains des plus gros complexes hôteliers de Polynésie française. La clientèle y est généralement très aisée, séjournant dans un décor paradisiaque et jouant la carte de l'exotisme le plus total. Les galeries d'art permettent ainsi aux artistes de cibler des personnes dont le séjour sur les îles de Tahiti et de Moorea est parfois très limité.

Il faut attendre 2001 pour recenser une nouvelle galerie au sein du registre et localisée sur l'île de Tahiti. Il s'agit d'une structure qui va jouer un rôle important dans la promotion de l'art contemporain local. Dénommée *Galerie au Chevalet*, le lieu d'exposition et de vente d'œuvres picturales vient s'adjoindre au principal atelier d'encadrements de Polynésie (le premier ayant été celui de Frank Fay). L'atelier existe depuis 1989 et il faut attendre ainsi 2001 pour voir l'espace galerie s'ouvrir. La galerie propose tant des œuvres d'anciens artistes ayant pratiqué en Polynésie (Bobby, Morillot, …) que des peintures de peintres contemporains. Toujours en activité la structure s'avère être un lieu d'exposition majeur sur la scène artistique locale. À cela s'ajoute l'ouverture en 2007 de la galerie *Antipodes* qui localisée dans la ville de Punaauia semble avoir rencontré des difficultés. En 2010, la galerie se tourne vers le marché de la vente par internet et semble depuis avoir cessé sont activité. Autre galerie ayant connu des complications pour s'inscrire dans la durée, la *Galerie Sans Nom* ou la *No Name Gallery*, ouverte par Emmanuel Deschamps en 2008. Tout comme la *Galerie Boullaire*, ce lieu d'exposition assure principalement la mise en avant des œuvres de l'artiste décédé Jacques Boullaire, dont Deschamps est le gendre. En parallèle à cela, la galerie va organiser des expositions conviant des artistes contemporains de divers horizons mais semble cesser son activité après l'année 2013 où depuis lors, nulle mention n'est faite. Enfin, la dernière structure est quelque peu différente des autres car il s'agit d'un site internet assurant le rôle d'intermédiaire entre des collectionneurs privés souhaitant vendre des œuvres. Créé en août 2014 et dénommé *Art Océanien – vente collections privées*, le site n'assure que la vente d'œuvres et ne représente aucun artiste[510]. Ce dernier élément peut paraître anodin, mais il permet à ce site internet de vendre des œuvres d'artistes représentés de façon exclusive par certaines galeries sur le sol de Polynésie française. Un récent article au sein de la presse écrite de Polynésie, *La Dépêche de Tahiti*, réalise un entretien avec les créateurs du site :

[510] http://www.artoceanien.com/

> Créé en août 2014 par Michel et son épouse, deux passionnés d'art polynésien, ce site est pour eux une alternative à la galerie d'art, « qui demande un certain engagement, des charges et où tu ne peux pas montrer beaucoup d'objets », confie Michel. « Donc on s'est dit qu'on allait faire un site Internet qui permettra de montrer autant d'objets que l'on veut, qui seront vus en Polynésie mais ailleurs aussi ». […] « On est parti principalement sur des collections privées, c'est-à-dire que les gens qui ont des objets d'art à vendre utilisent notre site pour être contactés par des acheteurs potentiels. Certains objets sont en Polynésie, d'autres à l'extérieur du pays.[511]

Le marché de l'art local se dote ainsi d'une plateforme de mise en relation entre vendeurs d'art et collectionneurs – amateurs ou confirmés – tout en court-circuitant les structures physiques sur place et venant instaurer un marché de l'art secondaire dématérialisé. De plus en plus de Polynésien s'expatrient hors du territoire, entre ceux ayant fait des choix de carrière les amenant vers d'autres pays du globe et ceux qui à la suite de leurs études en métropole se sont installés dans l'hexagone. Il faut prendre en compte également les métropolitains, généralement fonctionnaires, qui après un passage au cœur des îles conservent un souvenir enjoué des îles du Pacifique. Le site marchand permet ainsi d'offrir une meilleure visibilité des œuvres et des artistes. Cependant, le site se rapproche d'une galerie dématérialisée, au sens où les créateurs du site sélectionnent les œuvres et offres à faire paraître sur leur site :

> « On commence à s'ouvrir à certains artistes qui nous ont contactés et souhaitent utiliser notre site pour pouvoir faire des transactions » […] On les a acceptés, ça permet en même temps de répertorier doucement ce qui se fait ici. […] Par contre, on ne dit pas oui à tout le monde, seulement si ça nous semble bien. »[512]

Grâce à ce tour d'horizon des galeries présentes en Polynésie française, il est possible de constater un phénomène de décentralisation de la scène marchande de l'art. En effet, observer les lieux d'implantations des premières galeries avec celles ayant ouvertes entre 1991 et 2016 permet d'attester d'une prise de conscience de l'intérêt touristique. Les galeristes et magasins de curiosités ouverts tant à Ra'iatea qu'à Bora Bora ciblent en premier lieu les touristes séjournant au sein des hôtels à proximité. Si cela permet aux artistes ainsi qu'aux revendeurs de vivre de l'art, cela limite en

[511] La DÉPÊCHE DE TAHITI, « Une caverne d'Ali Baba consacrée à la Polynésie et la Mélanésie », *La Dépêche de Tahiti*, Samedi 30 janvier 2016. En ligne : http://www.ladepeche.pf/Une-caverne-d-Ali-Baba-consacree-a-la-Polynesie-et-la-Melanesie_a10400.html
[512] *Ibidem*.

revanche l'impact sur la population locale dans la mesure où dans la majorité des cas, les œuvres vendues quittent le territoire ce qui a également un impact direct sur le marché de l'art local.

Le marché de l'art connait un appauvrissement inhérent à l'expatriation de ces œuvres. La sphère mercantile de l'art contemporain est composée de deux marchés. Le premier étant celui regroupant les œuvres originales vendues pour la première fois alors que le second représente celui des œuvres à la revente. Or, si les galeries ciblent en majorité les touristes, les œuvres sont alors extraites du circuit, rendant difficile – voir impossible – la diversification du marché. Il faut également prendre en compte le fait que parvenir à créer un lien entre un artiste et la population locale (notamment les collectionneurs) est un moyen privilégié d'assurer une rentabilité sur la durée. Autre phénomène important, il s'agit de la place d'internet sur la scène marchande de Polynésie française. À l'heure actuelle, une seule galerie physique possède un site internet qui lui soit consacré, la *galerie d'art au chevalet*[513]. À celle-ci s'ajoute toutefois la galerie *Anuanua* qui pendant quelques années, à partir de 2010, posséda un site internet de même que la galerie *Antipodes*. Cela ne signifie pas pour autant que les autres galeries sont absentes d'internet mais elles privilégient davantage les sites de réseaux sociaux afin de pouvoir mobiliser et informer les personnes intéressées[514]. Dans le cadre des galeries d'art contemporain, cela s'explique en partie par une volonté de se focaliser sur les populations présentes dans les lieux d'implantations des structures. Toutefois, ce positionnement coupe forcément des potentiels collectionneurs étrangers qui ne peuvent se rendre sur place (au minimum une fois). Au final, les trois galeries les plus importantes au sein du milieu artistique local s'avèrent être principalement celles de Pape'ete. Deux sont directement issues de la première phase d'implantation de l'art contemporain. Il s'agit de la galerie *Winkler* ainsi que la *galerie des Tropiques* auxquelles s'ajoute la *Galerie au Chevalet* ouverte en 2001. Pour un artiste contemporain pratiquant par ces latitudes, être représenté – ou exposé – par l'une de ces trois structures se révèle quasiment incontournable afin d'espérer toucher les principaux collectionneurs locaux.

[513] http://www.galerieauchevalet.com/galerie/

[514] Jusqu'à présent l'application *Facebook* est celle la plus plébiscitée par les acteurs de l'art afin de pouvoir poster des informations vues du plus grand nombre.

La scène artistique contemporaine de Polynésie française s'inscrit dans un contexte de perpétuelles modifications. En effet, depuis la première période les associations se multiplient et se succèdent. Rares sont les galeries à parvenir à durer dans le temps, et rares semblent les collectionneurs à acquérir plusieurs œuvres d'art contemporain local. Cependant, il faut relever qu'entre la première phase et la seconde, certaines galeries sont parvenues à donner le rythme artistique au niveau du marché local. Il est ainsi important de relever qu'un constat mené pour la scène internationale par Raymonde Moulin est transposable à la Polynésie française mais le plus remarquable réside dans la rapidité de structuration du marché de l'art local. Ainsi comme le précise R. Moulin :

> À partir des années 1960-1970, sur chaque grande place commerciale, le secteur de l'art contemporain se structure autour d'un nombre limité de galeries *leaders* qui contribuent à baliser le territoire artistique et à fixer les tendances dominantes.[515]

Si pour la Polynésie française le cadre chronologique aurait tendance à s'élargir, la galerie *Winkler*, remplit parfaitement ce rôle de galerie *leader* de même que la *galerie des Tropiques* et dans une moindre mesure la *galerie au Chevalet*. Ces structures se présentent comme étant les principaux monopoleurs de l'art contemporain. Ce sont elles qui se répartissent les artistes majeurs, elles font et défont leur cotation tout en restant au plus près de la réalité locale :

> Cependant, il est bien connu que le monopoleur n'est jamais aussi totalement maître du prix qu'il peut le paraître. Des variables relatives à la demande doivent être prises en considération : le revenu des acheteurs potentiels, le taux de rendements des actions et des obligations, la conjecture économique générale.[516]

Les galeries *leaders* et monopoleurs tels que les grands collectionneurs adaptent ainsi leurs offres en fonction des capacités des collectionneurs. Avec un taux de chômage se stabilisant depuis 2012, aux alentours de 21,8% avec un salaire moyen d'environ 313.592 F.CFP (2600 €), les œuvres contemporaines avoisineraient une moyenne basse de 100.000 F.CFP (838 €) et une moyenne haute proche des 1.000.000 F.CFP (8380€). Le mercredi 22 mai 2013, le commissaire-priseur parisien, Damien Libert, a réalisé à Drouot, une vente intitulée *Jacques Boullaire, Tahiti et ses artistes*. La vente de la

[515] MOULIN (1999), p.33. *Op. cit.*
[516] *Ibidem*, p.15.

collection d'Emmanuel Deschamps, principal collectionneur, et gendre, de l'artiste décédé, contenait 320 lots dont 215 œuvres d'art (gravures, dessins, aquarelles, tableaux et sculptures). Parmi ces 215 œuvres, 142 étaient de la main de Jacques Boullaire et 73 d'« autres artistes ». Il est intéressant de s'intéresser quelques instants sur certains chiffres. Ainsi, au sein des 142 œuvres Boullaire, 30 sont des aquarelles ou peintures à l'huile et aux crayons gras sur papier, le reste étant des gravures et des crayons ou fusains. La valeur cumulée de ces 30 lots est de 21.450 euros (2.559.665 F.CFP)[517]. L'œuvre la plus basse étant une aquarelle vendue pour 260€, le lot n°211, alors que la plus élevée et aussi un lot vendu, lot n°198, une aquarelle et pastel d'une valeur de 1500 € (178.998 F.CFP). Le prix moyen d'une œuvre de Boullaire serait ainsi aux alentours de 715 € (85.322 F. CFP) lorsqu'il s'agit d'une aquarelle ou bien d'une huile et crayons sur papier. Il s'agit là d'un reflet d'une parcelle du marché de l'art polynésien (en l'occurrence ici exporté à la métropole) composé d'œuvres d'artistes abordables pour la plus grande majorité de la population locale. De l'autre côté, il y a un marché de l'art ciblant une clientèle beaucoup plus restreinte. Les prix s'envolent mais la technique est généralement la même, la peinture à l'huile sur toile. Quelques artistes de la première phase, comme Frank Fay, Bobby Holcomb ou encore François Ravello font l'objet de ventes qui dépassant le million de Francs Pacifique (quasiment 10.000€). Pour ceux de la seconde phase, les galeries ne laissent pratiquement aucune information filtrer et les tarifs restent méconnus. Seul le site *Art Océanien* recense quelques œuvres contemporaines dont la cote la plus haute est pour un artiste contemporain, Gaya. L'une de ses sculptures, intitulée *Christ Bleu*, se retrouve ainsi à la vente pour la somme de 6.300.000 F CFP (soit 52.794,02€).

Enfin, il faut préciser l'existence d'un cercle très restreint de grands collectionneurs. L'un d'eux, Paul Yeou Chichong, homme d'affaire fortuné, issu de la diaspora chinoise possède une collection d'œuvres internationales de plus de 350 pièces et embrassant bien des époques. Interrogé le 27 octobre 2014 par le journal *Tahiti-Infos*, celui-ci précise :

> Lorsque j'ai gagné mon premier million [de Francs Pacifique] en 1970, j'ai acheté des tableaux. D'autres achètent des maisons, de belles voitures, moi j'ai acheté des

[517] Ce montant est obtenu en réalisant la moyenne des estimations par lot et dans le cas d'un lot vendu le prix de vente faisant référence. En sachant que sur les lots 30 lots retenus, 10 ont été vendus. Enfin, les prix sont ici d'abords indiqués en euros car la vente aux enchères s'est effectuée en euros à Paris.

> tableaux. J'ai commencé par acquérir trois œuvres : un Gauguin, un Renoir, un Utrillo. Pendant des années je suis resté avec ces 3 tableaux, j'étais dans le business, je n'avais pas le temps, c'est tout un travail, il faut lire les biographies, et se lever à 2 ou 3 heures du matin pour participer aux enchères chez Drouot Sotheby, Christie's, à New York, à Genève. J'ai bien vendu mes 3 premiers tableaux, et gagné plein de sous – j'aurai pu prendre ma retraite –, mais j'ai acheté 10 fois plus après. Après c'est devenu une passion, aujourd'hui, je connais la cote de tous les peintres, 44 ans après je possède 350 tableaux.[518]

À cela, l'auteur de l'article ajoute :

> Il a investit dans toutes les grandes époques qui ont marqué l'histoire de l'art : le pré-impressionnisme, avec Courbet ou Corot, l'impressionnisme, avec des tableaux datant de 1870-1900, des Renoir, des Pissarro, Caillebotte, le post-impressionnisme, avec Gauguin, Vlaminck, Matisse… L'amateur d'art est érudit et se lance dans l'énonciation des dizaines de noms plus prestigieux les uns que les autres […] : Pascin, Chagall, Kandinsky, Picasso, Dalí, Miró, Picabia, Magritte, Delvaux, Max Ernst […] Warhol, des Lichtenstein, Keith Haring, Pollock.[519]

À la différence de la définition du grand collectionneur apportée par Raymonde Moulin, s'intègre ici une nuance. Les grands collectionneurs peuvent être abordés selon deux groupes. D'une part ceux ayant un désir de collectionner des œuvres externes au marché local, ce pour quoi il leur est nécessaire de jouir d'une capacité financière et logistique[520]. D'autre part, ceux optant pour des artistes locaux, parfois même au détriment de la cote des artistes. L'œuvre n'est plus seulement un placement financier mais avant tout une pièce du patrimoine local. C'est ainsi que Gaston Flosse, ancien président de Polynésie française, s'avère être l'un des principaux collectionneurs d'artistes polynésiens. De ce fait, le marché contemporain local possède un vivier de collectionneurs ayant suffisamment de moyens pour acquérir un nombre suffisamment important d'œuvres en vue de créer des collections privées pouvant jouer sur le marché et dans le milieu des galeries et des institutions. En cela Chichong s'avère depuis quelques années en discussion avec le gouvernement local afin de permettre la création

---

[518] TAHITI-INFOS, « Portrait : Paul Yeou Chichong, des affaires aux œuvres », *Tahiti-Infos*, lundi 27 octobre 2014 : http://www.tahiti-infos.com/Portrait-Paul-Yeou-Chichong-des-affaires-aux-oeuvres_a112925.html
[519] *Ibidem*.
[520] MOULIN (2009), (b).

d'un musée ou le collectionneur pourrait « prêter » sa collection afin d'accroître l'offre touristique :

> Si le Territoire construit un musée, en ville, au moins 2.500 m² de surface, je prête mes 350 tableaux. […] faites le contenant, le contenu je m'en occupe avec d'autres collectionneurs.[521]

Ces propos tenus en janvier 2016 font échos à ceux de 2008, relayés par Paul van der Grijp dans un article de 2014, où celui-ci précise cette même intention de la part du collectionneur quant à la création d'une structure muséale[522]. L'instabilité politique peut en partie expliquer ce délai mais il est possible de voir là, les marques de la position des politiques à l'égard du développement culturel, à savoir promouvoir en premier lieux les arts et techniques dits traditionnels. Face au développement de l'artisanat d'art polynésien qui bénéficie de nombreux événements assurant sa promotion, le constat à l'égard de la scène artistique contemporaine est plus mitigé. Si les artistes ne cessent de tenter de dynamiser le milieu, notamment par la création de collectifs et d'associations, la scène et l'offre culturelle, elles ne changent quasiment pas, voir se détériorent. Le *musée Gauguin* connait différentes phases de travaux depuis 2007 jusqu'à sa fermeture pour travaux en 2013 toujours en cours à l'heure actuelle (2016). Le *musée de Tahiti et des îles*, longtemps consacré à l'histoire et la culture *mā'ohi* accueille désormais quelques événements d'art contemporain. Le monde marchand local semble éprouver de grandes difficultés à se développer et s'épanouir. Nulle participation de galeries polynésiennes aux foires internationales ayant lieux tant dans le Pacifique qu'en France métropolitaine, le marché s'axe essentiellement sur les quelques collectionneurs locaux et les touristes de passage. Toutefois, la crise économique de 2008 a mis l'industrie de tourisme à mal et les voyageurs étrangers sont moins nombreux et moins enclins à faire des acquisitions d'œuvres contemporaines car pas suffisamment « locales » en comparaison aux perles et productions artisanales. L'objet occidental qu'est l'art contemporain, en tant que rupture esthétique et conceptuelle avec la norme artistique, va connaitre dans les années 2 000 un phénomène majeur. Malgré, les diverses actions de ses acteurs directes qui ont pu être mentionnés jusqu'à présent l'art contemporain de

[521] TAHITI-INFOS, « Un musée à Papeete pour la collection Chichong et ses 350 tableaux de maîtres », *Tahiti-Infos*, 15 janvier 2016 : http://www.tahiti-infos.com/Un-musee-a-Papeete-pour-la-collection-Chichong-et-ses-350-tableaux-de-maitres_a143169.html
[522] Van der GRIJP (2014), p.32.

Polynésie française va être revêtu d'un discours extérieur qui va modifier le monde artistique local.

- *Une scène à l'image de ses artistes ou d'un regard tiers ?*

Présenter l'art contemporain de 1991 à 2016 requiert un traitement différent de la période précédente. Comme nous l'avons démontré, l'art contemporain a subi une modification majeure dans les années 1980 au travers des luttes de reconnaissance politisées ainsi que par l'éclosion de la figure artistique de Bobby Holcomb. Ainsi à partir de là, la scène artistique contemporaine locale a fait face à une pluralité de positionnements de la part des artistes. À ceux souhaitant produire une œuvre comme message d'un monde contemporain exotisé sans rapport à la réalité, d'autres ont développé un regard visant à réévaluer la société locale à travers un positionnement *mā'ohi*. D'autres encore, conçoivent l'art contemporain comme moyen d'expression d'une société renouvelée par les conflits identitaires des années 1960-80, mais tous sont ceux que nous catégoriserons comme étant des artistes *néo*-polynésiens. La scène artistique contemporaine de Polynésie française se constitue autour de trois axes d'insertion de la pratique artistique. À cela s'ajoute des éléments qui permettent de démontrer l'évolution de la Polynésie française depuis la première phase. Le *fenua* est parvenu à brasser les cultures et les ethnicités, les artistes d'origine *mā'ohi* côtoient ceux issus de la diaspora chinoise, des expatriés occidentaux et enfin des métropolitains venant gouter à la vie polynésienne. Cette multiplicité culturelle va rapidement se ressentir au niveau artistique par l'intermédiaire d'une ouverture à l'ensemble des nouveaux médias. Les installations dialoguent avec la sculpture, la photographie, la performance même si la peinture reste, semble-t-il, un moyen d'expression privilégié. Toutefois, l'élément clé pour cette phase se révèle être l'existence d'un double positionnement des artistes, assumé et reconnus par l'ensemble des acteurs du monde artistique local.

À l'heure où l'art contemporain se présente comme un produit internationalisé et exportable en Occident, la réalité semble différente dans le Pacifique. Les artistes de Polynésie française ont vu la création d'un marché artistique intérieur mais aussi extérieur. Cette subdivision du marché a généré un clivage du positionnement des artistes où certains axent essentiellement leur pratique sur le marché local alors que d'autres se positionnent dans une logique internationalisée. Quelle forme cela prend-t-

il ? Comment un artiste peut-il internationaliser sa démarche ? Il s'agit essentiellement du choix du public fait par l'artiste. Nombreux sont les artistes de Polynésie française à souhaiter créer un lien avec la population locale. Il est dès lors possible de cibler la population selon une dominante culturelle (*mā'ohi*, européenne, asiatique, néo-zélandaise, marquisienne, américaine, …) ou géographique au moyen des œuvres qui intègrent des éléments géo-référentiels (Tahiti, îles de la Société, Archipel des Gambier, …). À l'instar de cela, un artiste peut choisir d'axer sa démarche sur la représentation de sa société d'insertion afin de pouvoir exporter ses productions. Ainsi, l'œuvre cible alors les touristes de passages ou le marché extérieur strict par l'intermédiaire de la création d'ententes et d'accords entre un artiste et une galerie internationale.

Autre positionnement induit par l'ouverture du marché artistique Polynésien, le fait que certains artistes mènent une pratique artistique coupée des nouveaux médias et moyens de diffusion de l'information. Dans ce cas de figure, il s'agit principalement d'artistes désireux de vivre la solitude du Pacifique. Isolés pour créer, que ce soit en bord de mer ou au cœur d'une île, c'est par le vernissage en galerie et en musée, que le public entre en relation avec les artistes. En Polynésie française, il s'agit principalement de sculpteurs qui par l'intermédiaire d'une coupure à l'égard du monde moderne, éprouvent l'art de la statuaire et de la culture *mā'ohi*. Parmi les autres artistes, il est possible d'observer deux types de population. D'un part ceux qui pratiquent et vivent à proximité de la ville de Pape'ete. Cela assure une proximité directe avec les principaux lieux de cultures et traduit bien souvent le désir d'être au plus près des vicissitudes de la capitale. D'autres, affectionnent les lieux isolés et retirés des villes développées tout en conservant un lien continu avec les collectionneurs et le monde de l'art au travers de leur présence sur internet au moyen des sites, ou blogs, qu'ils alimentent de façon régulière. Il s'agit généralement d'artistes qui résident sur l'île de Moorea. Il est possible de voir là une coupure symbolique avec Pape'ete, sa modernisation et son urbanisation effrénée. L'île de Mo'orea est généralement perçue comme davantage « préservée » tout en restant suffisamment proche des lieux d'expositions majeurs ainsi que des structures muséales et des fournitures artistiques (environ 40 minutes en ferry de Pape'ete). Il faut donc voir là un indice permettant de catégoriser certains artistes non pas selon leur appartenance culturelle ou ethnique mais selon leur désir propre de s'inscrire, ou non, dans une dominante culturelle industrialisée.

Néanmoins, l'ensemble des artistes contemporain de Polynésie française est, selon nous, sous l'efficience d'un regard déformé et tronqué. De nos jours, il est possible de voir se développer une pensée catégorielle vis-à-vis des artistes contemporains polynésiens. Ainsi, l'artiste « demi » peut faire l'objet d'une étude et d'une attention différente du *mā'ohi* du *popa'a*. Les distinctions relèvent alors non pas de spécificités inhérentes à ces catégories d'artistes mais aux résultats d'un discours tiers apposé et présenté comme référentiel. Pour trouver la source de ce discours il faut retourner à un ouvrage de 2005 déjà présenté : *L''art en mouvement – Émergence d'un art contemporain à Tahiti*[523]. Les catégories développées au sein de l'ouvrage vont ainsi se voir reprises dans certains travaux. Parfois cela s'observe dans le cadre d'une démarche ethnologique qui va justifier leurs emplois, alors que d'autres fois cela se révèle non cohérent avec la réalité artistique et non justifié. Publié par le *Ministère de la Jeunesse de la Culture et du Patrimoine chargé de la sensibilisation à l'art contemporain*, l'ouvrage instaure une compartimentation de la scène locale selon trois sections spécifiques (et déjà présentées). Le groupe dit du *Survival Art : les artistes de l'ombre* ; celui du *Nati Art : les artistes du lien* ; et enfin celui des *mythologies individuelles*. Le premier, regroupe des artistes nés en Polynésie et polynésiens, à l'exception d'Eriki né en Nouvelle-Calédonie. Ils ravivent l'esthétique traditionnelle alors que la seconde catégorie regroupe des artistes métropolitains, étrangers (pour le cas d'Andreas Dettloff) mais aussi polynésiens qui confrontent une culture tierce avec celle *mā'ohi*. Enfin le troisième groupe compte deux artistes qui « ne se confrontent pas à la complexité des cultures, mais essentiellement à la matière picturale ou naturelle »[524]. Il sera démontré dans la dernière section de thèse, comment en réalité les deux artistes que sont Tehina et Jean-Paul Forest réalisent un travail qui dépasse largement cette description tronquée (voir Partie III). Toutefois, ce qu'il faut retenir ici de ces catégories sont en premier lieu les anglicismes pour décrire une scène artistique qui s'inscrit dans une société répartie entre un bilinguisme tahitien et français. Cela est pourtant justifié par une phrase qu'il nous faut relever :

[523] NENA (2005), *op. cit.*
[524] *Ibidem*, p.4.

> C'est le terme anglais qui nous a paru le plus approprié après avoir parlé avec les artistes eux-mêmes. La Polynésie française est effectivement quelque part entre le monde francophone et le monde anglophone dans le Pacifique Sud.[525]

Cela traduit selon nous la volonté de s'inscrire dans un positionnement théorique qui copie celui opérant en Nouvelle-Zélande, acteur principale de l'art contemporain du Triangle Polynésien et de l'Océanie lointaine. De plus, ce groupe du *Survival Art* intègre une notion de survivance et de marginalisation à travers la valeur même du mot « survival ». Cela induit l'idée d'artistes *mā'ohi* en lutte face au développement et aux autres artistes. Ces derniers sont essentiellement ceux du *Nati Art*. Cloisonnés à leur valeur de liens culturels, les questionnements esthétiques et artistiques propres à chacun sont délaissés au profit de la mise en valeur de la culture *mā'ohi* au moyen de l'apport d'une culture tiers.

Or, comme cela a été démontré lors de l'étude de Bobby Holcomb, il semble plus pertinent de présenter la scène artistique contemporaine comme clivée entre un avant et un après 1991 et la prise de conscience de l'ouverture des cultures qui en découle. La Polynésie française est forte d'une société pluriculturelle, et de tels critères, établis sans prendre état du monde de l'art local sont venus modifier et altérer le regard porté. Cela a notamment contribué à l'affaissement du marché de l'art local par l'intermédiaire de la mise en récit d'un éclatement fictif des artistes et de ses acteurs. Alors qu'artistes, conservateurs de musées et galeristes luttent de concerts afin de démontrer l'existence d'une scène artistique locale unie, paraît un ouvrage sous l'égide du gouvernement qui extrait les artistes de leurs milieux et leurs attributs des critères externes. Par ailleurs, lors de notre terrain de recherches mené en 2012, pour la majorité des artistes rencontrés, il ne fait pas sens de les compartimenter. Certes, il existe une différence réelle et tangible entre un artiste *mā'ohi*, un demi, un *popa'a* et un *tinito* mais cela s'effectue principalement au niveau du marché de l'art et du regard porté par les spectateurs. Si certains ciblent davantage le lien culturel et d'autres une culture ciblée, tous s'intègrent au sein d'une scène artistique locale où une cohésion artistique (relative) est observée. Il s'agit principalement, selon nous, d'artistes *néo*-polynésiens car fruits de l'hybridité contemporaine de Polynésie française. Cela se perçoit

[525] *Ibid.*, p.3.

notamment dans les expositions artistiques où l'enjeu est le même, à savoir tisser un lien avec la population locale.

De façon plus concrète, il est possible d'attester d'une relative cohésion artistique à travers quelques événements précis. Ainsi du 15 mai au 15 juin 2007 l'association *AGAPE* a réuni pas moins de quarante artistes afin d'exposer sur le thème commun du *tapu*. Ce mot tahitien désigne la restriction, l'interdit en lien avec un lieu sacré, consacré[526]. Si très peu d'éléments en rapport ont été retrouvés, il se dégage la volonté initiale de réunir les artistes actifs autour d'un thème large mais à la fois ancré dans la culture *mā'ohi* par l'emploi du terme même de *tapu*. Par ailleurs, de ce premier événement découle directement un grand nombre de subventions ministérielles allouées à l'art contemporain pour les années à venir. Un rapport officiel de l'Assemblée Territoriale de Polynésie française relatif au *musée de Tahiti et des îles –Te Fare Manaha* précise ainsi :

> Du 15 mai au 15 juin 2007, le musée a mis sa salle d'exposition temporaire à disposition de l'association des artistes, galeries et éditeurs d'art de Tahiti et des îles (A.G.A.P.E.) pour réaliser une exposition d'art contemporain sur le thème du « Tapu ». Une quarantaine d'artistes de Polynésie ont exposé peintures, sculptures, … Devant le succès de cette opération, il a été décidé de programmer ce type de manifestation chaque année aux mêmes dates.[527]

Outre la précision du nombre important d'artistes lors de l'exposition (plus de quarante !), la dernière phrase ici mentionnée démontre un intérêt croissant pour les expositions d'art contemporain. De plus, il faut relever que cette exposition s'insère dans un contexte critique pour le *musée de Tahiti et des îles –Te Fare Manaha*, celui d'une chute importante de sa fréquentation :

> En 2007, le musée a accueilli 24 975 visiteurs (entrées payantes et gratuites confondues), soit une baisse de 23%. Ce chiffre de fréquentation est le plus bas depuis la création de l'établissement public en 2000. Il est rappelé que le musée avait atteint 32 605 entrées en 2006, grâce notamment à la tenue des deux expositions temporaires.[528]

---

[526] http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php
[527] Rapport N° 69-2008, *Assemblée de la Polynésie française*, Papeete, le 4 septembre 2008, p.3.
[528] *Ibidem*, p.4.

Ainsi le rapport souligne l'intérêt d'encourager des expositions d'art contemporain afin de lutter contre l'érosion du nombre d'entrées au sein du musée. À partir de 2008, c'est l'association *Trans Pacific Art Express* qui va poursuivre le travail mené par *AGAPE* en organisant des expositions au sein du *musée de Tahiti et des îles –Te Fare Manaha*.

Intitulée, *Mana*, il s'agit cette fois-ci de quarante-neuf artistes qui proposent chacun leur interprétation artistique de ce terme polynésien traduisible comme étant l'expression d'une puissance surnaturelle. Peintures, photographies, installations, sculptures et vidéos sont autant de médiums que les artistes ont mis en scène au sein de l'espace d'exposition. En continuité avec l'exposition *Tapu*, les visiteurs sont invités à entamer une réflexion autour de la culture *mā'ohi*. Poursuivant cette logique, de façon annuelle seront alors tenues les expositions *Le Jardin des Délices* (28 avril au 15 mai 2009); *Têtes Coupables* (21 avril au 15 mai 2010); *Mua/Muri* (25 mai au 19 juin 2011) ; *Prise de Terre* (3 octobre au 3 novembre 2012). Au fur et à mesure, le nombre de participants s'amoindrit et les expositions mêlant artistes professionnels et amateurs laissent place à des cercles d'artistes confirmés. De façon similaire à la première phase il faut relever que les artistes qui parviennent à tirer des profits de leurs productions n'hésitent pas à exposer aux côtés d'amateurs ou de débutants. Se pose alors la question de parvenir à départager artistes de premier plan du reste des acteurs de la scène locale. Pour le spécialiste qu'est Riccardo Pineri, il n'existe que quatre véritables artistes contemporain à savoir : Andreas Dettloff qui « a le courage […] de refuser les discours lénifiants sur " la culture impérialiste qui a fait tant de mal à la Polynésie" »[529], Jean-Paul Forest, Paskua et Tehina. À ces quatre artistes nous en adjoindrons d'autres dont le travail et la fortune critique ont fait d'eux des artistes qui reflètent la variété contemporaine locale.

NOM, Prénom	Date de vie et de mort	Date d'établissement en Polynésie française
TIHOTI Guy	1945 -	Natif
MARERE André	1948-	Tahitien qui grandit en métropole et rentre en 1976

[529] PINERI (2012), correspondance du 27 janvier 2012.

FOREST Jean-Paul	1956-	1981
HYVERT Jean-Charles	1961-	1983
BOUSQUET Jean-Luc	1961-	1994
DETTLOFF Andreas	1963-	1989
Donaghy Philippe Dit GOTZ	1964-	1991
Tching James, Dit TEHINA	*1969-*	Natif
PAUTEHEA Laïza	1976-	Tahitienne née en Nouvelle-Zélande
MENCARELLI Jonathan	1978-	1988

Tableau - 7. Classement des artistes résidents en Polynésie française et actifs sur la scène artistique entre 1991 et 2016, selon leur date d'arrivée sur le Territoire.

La question de l'éducation du regard vis-à-vis de l'Artiste et de son œuvre est fondamentale. « La "population locale" n'a jamais été sensibilisée au travail de l'art, aux questions que celui-ci suscite, aux interrogations que deux mille ans d'histoire des formes ont suscitées en Occident »[530]. Après cette date de 2012, n'apparaissent plus d'expositions menées par l'association *TPAE* au sein du dit musée.

Parmi les différents rapports portant approbation des comptes financiers du musée, certains étayent leurs propos par des taux de fréquentation des expositions. Alors que l'exposition de 2009, *Jardin des délices*, a cumulé 1 034 entrées et celle de 2012, *Prise de Terre*, 2 662, d'autres événements menés par le musée vont connaître une influence plus importante. Ainsi, en 2009 l'exposition *Les dieux de Mangareva* a accueilli plus de 8 000 visiteurs et en 2012 l'exposition *Nos ancêtres de…Taiwan ?* 9 843. Certes, il ne s'agit pas d'art contemporain mais au vue de l'écart de visite engendré entre les événements organisés par le musée et ceux de l'association, il est possible de voir-là, l'un des éléments ayant favorisé l'arrêt des expositions. Il s'agit donc d'une politique muséale favorisant les expositions impliquant davantage l'institution. C'est en ce sens qu'en 2011, en parallèle à *Mua/Muri*, le musée accueille l'exposition *Hommage à Bobby* pour célébrer les vingt ans de la disparition de l'artiste. À travers cette rétrospective et les diverses activités organisées, ce ne sont pas moins de

[530] *Ibidem.* Il faut préciser que cette réflexion développée par Riccardo Pineri ne prend pas en compte les actions entreprises par les artistes de la première vague qui ont tenté d'« éduquer » la population polynésienne.

6 393 entrées qui sont comptabilisées. Il s'agit là d'un parfait « trait d'union » entre un événement lié à la culture *mā'ohi* mais aussi à une pratique artistique occidentalisée par l'intermédiaire de la peinture et ainsi une contemporanéité des médias. Cependant l'exposition en rapport à l'art contemporain de Polynésie française la plus importante et ayant recensé le plus d'entrées a eu lieu du 4 décembre 2013 au 24 mai 2014.

Intitulée *Après Gauguin : La peinture à Tahiti de 1903 aux années 60,* il s'agit de la première exposition officielle visant à dresser au niveau visuel, une évolution de la pratique plastique en Polynésie française[531]. À défaut d'une tentative d'élaboration d'une histoire de l'art locale, l'exposition brosse un regard sur l*'après* Gauguin allant jusqu'aux années 1960 car « période d'une nouvelle et profonde transformation de la société polynésienne »[532]. Menée sous le commissariat de Riccardo Pineri et Théano Jaillet, conservateur et directrice de l'établissement, l'exposition regroupe :

- 76 œuvres exposées ;
- 36 peintres ;
- Un diaporama photo d'œuvres ;
- 3 films projetés ;

Les œuvres exposées proviennent pour la grande majorité des collections publiques (musée de Tahiti et des Îles, Musée Gauguin, Résidence du Haut-Commissaire en Polynésie française). À cette première sélection viennent s'ajouter des tableaux prêtés par des collectionneurs privés polynésiens.[533]

Cet événement va alors recenser 11 879 entrées démontrant ainsi l'intérêt notable en faveur de la culture. En sachant que l'exposition est comptabilisée pour l'année 2014, qui présente une fréquentation annuelle totale de 26 236 entrées, l'exposition globalise à elle-seule pas moins de 45,28% des entrées pour cette seule année. Dans le cadre des taux de fréquentation annuelle du musée cela représente un événement majeur pour le musée [Annexe 28]. En marge de cela il est envisageable de voir là le positionnement de Théano Jaillet qui succède en 2011 à Véronique Mu-Liepmann qui fut conservatrice du musée de 1982 à 2011 et depuis devenue conservateur honoraire. L'exposition est majeure pour la Polynésie française car il s'agit d'une première étape visant à démontrer la présence sur le long terme d'une pensée artistique dans une histoire post-

[531] JAILLET, PINERI (2015).
[532] MUSEE DE TAHITI ET DES ÎLES- *TE FARE MANAHA* (2013), p.2.
[533] *Ibidem,* p.2.

contact européen. Réapproprié par les habitants des îles, l'art est ainsi devenu un moyen d'expression pour transmettre une vision personnelle d'artiste venant contrebalancer les techniques de sculptures et de tatouages. Ainsi, au travers des trente-six peintres retenus, et de leurs soixante-seize œuvres, l'exposition se présente telle une évolution chronologique et didactique à travers le temps et les œuvres [Annexe 29]. La scénographie générale s'articule autour de trois zones distinctes : la première *1903 – 1920 : La Succession de Gauguin* ; la seconde 1921 – 1939 : *Matisse Incognito* ; et la dernière 1940 – 1963 : *A la recherche du nouveau Gauguin*.

La première section à laquelle fait face le visiteur est composée d'onze œuvres reparties entre cinq artistes à savoir : George Biddle (1885-1973), Max Bopp du Pont (1840- ?), Paul Gauguin (1891-1903), Charles-Alfred Le Moine (1872-1918), Octave Morillot (1873-1931). Cette section figurée en jaune pastel sur le plan fait office d'introduction et démontre qu'en parallèle à la présence de Gauguin en Polynésie française l'art dans sa dimension picturale existe par l'intermédiaire d'autres artistes et se poursuit après le décès de Gauguin [Annexe 29]. Cette section démontre la façon dont les peintres alors présents en Polynésie française n'étaient pas en quête de reproduction de l'œuvre de Gauguin mais davantage comme lui venus s'imprégner du mythe Polynésien. La seconde regroupe sous l'appellation « 1921/1939 – Matisse incognito » est constituée de dix artistes dont les œuvres et les périodes d'activités correspondent à celle du séjour de Matisse en Polynésie française. Le principal artiste exposé alors n'est autre qu'Adriaan Herman Gouwe (1875-1965) auquel sont adjointes les œuvres de Gustave Alaux (1887-1965), Emile Bourcart (1903-?), Serge Grès (1899-1970), Edgar William Leeteg (1904-1953), Claude Machecourt (1898-1944), William Alister Mac Donald (1861-1956), Henri Matisse (1869-1954), Nicolas Mordvinoff (1911-1973), et d'Alek Van den Kerckhoven (?-1935). Enfin, la dernière section de l'exposition, la plus importante, est dénommée « 1940/1963 – À la recherche du nouveau Gauguin ». Figurée en couleur lavandin, la troisième période regroupe vingt-et-un artistes pour s'achever sur Ravello et Gauguin fils, Émile Marae a Tai dit « Emile Gauguin » (1899-1980). La liste des artistes exposés est alors la suivante : Jacques Boullaire (1893-1976), Jean-Charles Bouloc (1930-2014), André Brooke (1909-1988), Frank Fay (1921-2011), René Grandidier (1904-1972), Anne Hervé (1906-1994), Pierre Heyman (1908-1982), Guy Huzé (1912-1990), Rui Juventin (1916-1997), Henri Lombard (1914-1998), Jean Masson (1914-1973), Rosine Temauri Masson (1944-),

Nicolaï Michoutouchkine (1929-2010), Alfred Mourareau (1913-1979), Marcel Pin (1905-?), François Ravello (1926-2001), Meretini Ripo (1922-2001), Marius Roustan, dit Marcel Marius (1909-1992), Yves de Saint-Front (1928-2011), Robert Tatin d'Avesnières (1925-1982) et Wolfgang Wolff (1909-1994).

Le parcours muséographique comporte ainsi trois sections dont la première s'amorce avec la disparition de Paul Gauguin en 1903 alors que la dernière s'achève avec l'œuvre du fils. Si l'exposition se veut didactique mais esthétique par une juxtaposition d'œuvres aux thèmes et techniques variés, il nous faut cependant relever certains éléments. Le premier étant la présence de nombreux kakémonos pour venir appuyer la logique de l'exposition et aidé les visiteurs à en percevoir le sens. Néanmoins, il nous semble également que l'exposition fige quelques limites relatives à la conception artistique locale. C'est ainsi, par exemple que la seconde période, consacrée à Matisse, traite l'art à travers le prisme de l'avancée de l'art occidental à défaut de s'attarder sur l'histoire de l'art local. Cela est renforcé par la dernière section dont l'appellation « à la recherche du nouveau Gauguin » s'avère réducteur. Certains artistes, comme Frank Fay, ont pris Gauguin comme relevant du passé artistique lorsqu'il affirme au cours d'une interview : « Pour moi j'ai pris Gauguin comme déjà contourné. Il a vécu, il est mort, il est célèbre, c'est fini »[534]. Ainsi qualifier la recherche d'un nouvel artiste leader local comme étant le « nouveau Gauguin », traduit une maladresse dommageable pour l'art contemporain local. Au final cela revient à restreindre l'art local à celui d'art « postgauguinien ».

Enfin, les marqueurs chronologiques n'ont pu être précisés. En effet, la dernière période définie entre 1940 et 1963 n'a pu, jusqu'à présent, être justifiée. Par ailleurs, au sein de cette même période, sont inclus des artistes qui entament seulement le carrière artistique. C'est le cas notamment de Jean-Charles Bouloc qui arrive en Polynésie française en 1962. L'artiste Frank Fay arrive quant à lui en 1949, François Ravello en 1956 et Yves de Saint-Front en 1955. Ainsi ces artistes n'en sont qu'aux prémices de leurs carrières, ce qui contribue selon nous à mettre en défaut les limites chronologiques adoptées. Cela est d'autant plus étrange qu'en 1963, Frank Fay amorce avec d'autres acteurs de Polynésie française le processus de création du *Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, marqueur de la naissance d'une véritable scène artistique locale. Toutefois, il

[534] Source : http://www.ica.pf/articles.php?id=1519 Site de l'institution de la communication audiovisuelle de Polynésie française. Fonds Morret, collection ICA.

faut relever l'importance majeure de cette exposition qui démontre le gain d'intérêt envers les productions artistiques locales. Par la réalisation d'un tel événement Théano Jaillet, Riccardo Pineri et le *musée de Tahiti et des îles –Te Fare Manaha* ont démontré qu'il est possible en Polynésie française de concevoir des expositions d'art plastiques qui puissent attirer le public local.

Au moyen de la présentation de ces quelques événements tenus au sein de structures publiques, il est possible de constater la mise en avant de la pratique plastique moderne mais aussi contemporaine de Polynésie française au niveau local. Malgré le fait qu'une fois encore l'exposition s'articule autour d'une préconception occidentalisée de l'art par la présence de Paul Gauguin et d'Henri Matisse, il s'agit toutefois d'une première étape à l'érection d'une histoire artistique locale. L'exposition permet notamment de mettre en lumière un phénomène local autoréférentiel. Par cela il faut comprendre que certains artistes inclus au sein de la première phase sont devenus les référents artistiques de Polynésie française.

Ainsi, pour les artistes de la seconde vague, parler d'art et de peinture c'est alors penser la pratique locale à l'orée d'artistes comme Gouwe, Ravello ou encore Fay. Une valeur relative émerge alors, celle des « classiques » Polynésiens. Classique est ici employé dans son sens de modèle pour ses contemporains et ses successeurs. Il s'agit là d'artistes qui génèrent un engouement et une reconnaissance pouvant prendre plusieurs formes. Il est possible que cela se formule à travers une raréfaction de ses œuvres ; un enthousiasme par la population locale envers l'artiste où ses œuvres ; par une imitation de sa technique ou de ses thèmes. Aux trois artistes préalablement mentionnés, il est donc possible d'en mentionner d'autres, comme Jean Masson dont le travail est largement reconnu à travers la Polynésie française et nous rajouterons à la suite – malgré le faussé chronologique car il arrive en 1976 –Bobby Holcomb qui est sans conteste l'artiste devenu le plus rapidement un « classique » de l'art de Polynésie française.

La scène artistique contemporaine de Polynésie française se voit ainsi redéfinir ses assises en prenant en compte les artistes peintres antérieurs. Tandis que certains tentent d'apposer un discours coupé de la réalité artistique à la scène locale, cette dernière prend conscience peu à peu de son histoire et commence à la revendiquer. Reste néanmoins à reconnaitre les événements marquants pour l'art en Polynésie française et

ainsi parvenir à sublimer la mention d'artistes Occidentaux comme Matisse dont la Polynésie se trouva certes altérée par son passage mais pas de façon aussi prégnante que par les œuvres d'artistes de la première phase. La Polynésie française est ainsi rythmée par des expositions d'Art contemporain qui se répartissent à travers l'ensemble des lieux de culture. Les galeries adoptent un rythme d'exposition effréné, cela de façon similaire à ce que l'on peut retrouver à l'international. À travers cela elles tentent de rallier de façons ponctuelles, publics et collectionneurs tout en offrant un renouvellement visuel et esthétique sur le court terme.

Néanmoins, en marge de ces événements locaux qui viennent dynamiser la vie quotidienne locale – et ainsi que favoriser la « survie » d'un marché de l'art précaire – certains artistes parviennent à susciter l'intérêt de spécialistes extérieurs qui les intègrent alors au sein d'événements internationaux. Il faut, dès à présent, relever que de façon plus ou moins ponctuelle certains artistes ont été amenés à exposer dans des structures privées ou publiques de façon ponctuelles (Tehina, Jean-Paul Forest, Gotz, …). Toutefois, l'attention sera portée présentement sur les expositions de groupes ou événements internationaux qui intègrent des artistes de Polynésie française. Le point d'amorce pour notre étude des événements internationaux se révèle être une biennale d'art contemporain tenue en France métropolitaine. L'événement est présenté entre le 27 juin et le 24 septembre 2000, il s'agit de la cinquième biennale d'art contemporain de Lyon, intitulée *Partage d'exotismes*[535]. À l'occasion de ce cinquième volet de la biennale, les organisateurs, Thierry Prat et Thierry Raspail, ont convié Jean-Hubert Martin en tant que commissaire invité. Ce dernier a en effet pu poursuivre la réflexion amorcée en 1989 avec l'exposition *Magiciens de la Terre* présentée au Centre George Pompidou de Paris relative à la diversité artistique. Pour celui-ci, « ce qui compte […] c'est que l'exotisme s'accompagne d'un « s » et qu'il soit partagé car il est réciproque »[536]. Les artistes et leurs œuvres se côtoient et entament un dialogue qui confronte les mondes et les modes de pensée. Au sein du corpus des artistes sélectionnés, entre Wim Delvoye et Hervé di Rosa, figure Andreas Dettloff, marquant avec lui et sa série des crânes, l'entrée de l'art contemporain de Polynésie française sur la scène artistique internationale du XXIème siècle – la première incursion de la Polynésie française au sein d'une biennale internationale d'art s'effectue au moyen du

[535] BIENNALE DE LYON (2000).
[536] PRAT (2000), p.10.

Centre d'Art Abstrait de Tahiti en 1963 (voir section sur *Les regroupements d'artistes* :).

Toutefois, il est important de s'attarder quelque peu sur cet artiste ainsi que sur certaines des œuvres présentées lors de cet événement afin d'appréhender dans sa totalité l'importance de sa participation. Dans le cadre de cette exposition, Andreas Dettloff va notamment exposer certaines réalisations issues de sa série des crânes. Débordant du cadre stricte de l'exposition *Partage d'Exotismes*, ces productions possèdent une valeur forte pour la compréhension du regard international porté sur les artistes insulaires.

- *Le cas d'Andreas Dettloff et de la série des crânes*

Né en 1963 en Allemagne, Andreas Dettloff est de nos jours l'artiste vivant le plus exposé de Polynésie française à l'international et l'un des plus influents sur la scène artistique locale. Il entre sur concours au sein de la prestigieuse école des beaux-arts de Düsseldorf en 1982 alors que ce lieu est encore marqué par l'aura de Joseph Beuys et de sa pensée artistique. Pour détourer succinctement cette personnalité singulière de l'Histoire de l'Art contemporain, il est possible de le présenter tel une mythologie personnelle ayant contribué à l'essor de *Fluxus* par ses performances, ses installations, ainsi que sa façon de concevoir l'art et sa place dans la société contemporaine. En cela, Andreas Dettloff sera marqué tant par l'esprit contestataire et le désir de bouleversement des normes de Beuys que par le mouvement Dada et sa « dimension joyeuse et ludique, la révolte souriante du vivant contre des formes figées qui opère dans la fonction des objets et suscite un choc entre des mondes »[537]. Au fil de sa formation, Dettloff est lauréat de deux bourses d'études. La première, attribuée en 1986 par l'association *Kunstverein* de Düsseldorf, lui permet d'entreprendre un séjour à l'île de Pâques où il se confronte avec les cultures insulaires du Pacifique. La seconde en revanche, conférée en 1988 par l'office allemand d'échanges universitaires, lui permet initialement de réaliser un séjour de trois mois aux Etats-Unis qu'il refusera au profit de Tahiti la mystique, Tahiti l'exotique littéraire et picturale[538]. À son arrivée, ce dernier va étudier et vivre la vie polynésienne. De retour en Allemagne, il ne lui faudra pas longtemps avant de regagner Tahiti où il s'installe de façon permanente à partir de

[537] PINERI (2002), p.13.
[538] DETTLOFF (2011), *op. cit.*

1989. Au début de sa carrière, il cherche au travers de ses œuvres à comprendre la culture locale, qu'il s'agisse des textes anciens tels ceux de Karl von den Steinen sur l'art des Îles Marquises, et notamment sur le tatouage, ou qu'il s'agisse de textes plus récents portant sur des traits spécifiques culturels insulaires[539]. Une fois la frontière culturelle franchie, l'artiste élabore une démarche qui va rapidement le différencier du reste de la scène artistique locale. Au moyen d'installations et d'œuvres non-conformistes pour la scène artistique locale, Dettloff attire les regards et amorce sa carrière en Polynésie française et plus largement dans le Pacifique. Il réalise ainsi sa première exposition personnelle en 1992 à Pape'ete[540].

Malgré une pratique variée, allant des dessins jusqu'aux faïences, dans un souci d'économie nous allons nous attarder sur un ensemble précis : la série dite des *Crânes.* Présentées lors de l'exposition *Partage d'exotismes* ces œuvres projettent un discours spécifique qu'il est intéressant d'étudier ici. Dans une recherche de compréhension de la pratique de l'artiste, qu'il nous soit permis de discuter cette série dans sa globalité sans s'arrêter aux œuvres strictement exposées lors de la biennale de Lyon 2000. Débutée en 1993, il s'agit d'une série toujours en cours et qui regroupe des crânes évoquant des thèmes variés. Premier élément à relever, chaque pièce est pensée comme fin en soit mais également comme élément d'un ensemble artistique d'où ressort une cohésion de sens et de lecture. Le premier d'entre eux, produit en 1993, est sobrement intitulé *Crâne momifié māori* [Cat.72]. L'évocation de la mort se donne à voir à chacun par la figuration de restes humains, ici en l'occurrence une tête séchée. La mort n'est pas déguisée, esquissée ou suggérée ; elle est nue et se confronte à nous. Dettloff nous dit à tous : voilà le devenir de chacun autant qu'elle est la trace de notre passé. L'humour en revanche, pour reprendre les mots de Baudelaire sur la caricature et l'essence du rire, est « mordant et voilé »[541]. De prime abord la tête séchée arbore pour les non initiés des tatouages esthétiques mais non signifiants, mais dès lors que l'attention est accrue, des lettres émergent de ce jeu de courbes et de contre-courbes et sur les zygomatiques est alors lisible *Coca-Cola.* Aussitôt les assimilations s'effectuent. Cette tête séchée fleurie de tatouages renvoie à l'ailleurs, à l'exotique, au mythe de la découverte de cet *alter* préservé. Le texte quant à lui, résume à lui seul l'essor de l'industrialisation. Il est le symbole du développement par l'économie du capital ; le

[539] Von den STEINEN (1925-1928), 3 volumes.
[540] PINERI (2002), p70. *Op.cit.*
[541] BAUDELAIRE (1855), p.15.

symbole de la diffusion des biens et de l'uniformisation des besoins. L'Occident dans sa vision la plus diffusée est alors juxtaposé avec l'ancien, le préservé, le sauvage. L'anachronisme est mordant, et l'humour découle de l'idée de la capacité du spectateur à voir cette supercherie. En cela l'artiste raconte une anecdote liée à l'œuvre lors de la biennale de Lyon et donnant vie à cette notion d'humour caché :

> Un photographe hollandais, Hans Nelemann, qui s'est autodéclaré grand défenseur de la cause des crânes maoris s'était renseigné auprès de la direction pour savoir si mon crâne était un vrai. Malheureusement, ils ont répondu que c'était moi qui l'avais fait… Dommage, j'aurais tellement aimé le restituer et assister à sa cérémonie funèbre.[542]

Mais pourquoi réaliser une telle œuvre ? Pourquoi concevoir une série de crânes détournant une pratique rituelle autochtone au moyen de l'humour ? Andreas Dettloff s'amuse avec les significations et les cultures, il effectue ici une double référence. D'un côté il renvoie à une pratique d'*Aotearoa,* celle dite des têtes séchées ; de l'autre, au processus occidental d'exploitation et de détournement de ces restes humains devenant alors des objets de curiosités à partir de 1768-1771.

Percevoir la valeur totale de ces œuvres nécessite donc que l'on s'attarde brièvement sur cette pratique de Nouvelle-Zélande dénommée : *Toi moko.* Cela signifie littéralement une tête tatouée et préservée (*toi* désignant une tête humaine et *moko* le tatouage). Le défunt ne pouvait être originaire que de deux zones spécifiques à savoir *Aotearoa* (il s'agit alors d'un *māori*) ou bien des Îles Chatham (un *moriori*). Pourquoi un tel procédé ? Pour deux raisons, soit comme signe de respect envers une personne aimée et reconnue de son vivant (un chef, un sage, un ainé respecté) ; soit comme signe de domination guerrière et comme trophée. C'est alors qu'intervient la notion du *mana*, très importante. Ce terme, qu'il s'agisse d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande ou de la Polynésie française, renvoie au *Pouvoir* : qu'il soit surnaturel ou matériel ou bien lié au prestige, à la puissance, ou preuve concrète de l'influence exercée. Ainsi, conserver le *Toi moko* d'un adversaire (généralement obtenu à la suite d'un décès lors d'une bataille), c'est accroître le *mana* de celui qui le possède tout en amoindrissant le *mana* adverse. La Nouvelle-Zélande a cette spécificité des *têtes séchées* c'est-à-dire que la

[542] PINERI (2015), p.62-63.

peau est conservée par un procédé de séchage[543]. Sur celle-ci sont alors observables des tatouages qui peuvent trouver une valeur similaire en Occident dans l'héraldique. Ils permettent de différencier les familles et les clans et de connaître le lignage tout en décuplant le *mana* de son porteur.

Toutefois, avec la colonisation et alors que les *māori* découvrent les armes à feu, les conflits tribaux prennent une nouvelle tournure. Est engagée une course à l'armement où les *Toi moko* deviennent une monnaie d'échange, il s'agit de la période dite des *musket wars*[544]. Aux ennemis vaincus et chefs respectés, s'adjoignent les prisonniers et les morts dépouillés. Les tatouages peuvent alors être ante ou post-mortem. Certains prisonniers sont ainsi tatoués avant leur mort et cette dérive entraine, de façon inévitable, une perte de sens primordiale. Du statut de *taonga*, à savoir un « bien précieux », un « trésor culturel », les *toi moko* deviennent des objets économiques autant que des curiosités dépossédées de leurs sens premiers. Vecteurs d'exotisme les *toi moko* reflètent le « sauvage ». La mort est désacralisée et revêt une valeur économique, qui à son tour permet de conférer la mort par l'obtention d'armes à feu. La mort s'achète par son propre détournement.

Ainsi d'un côté Dettloff renvoye à ces *Toi moko* lorsqu'il réalise de patterns de tatouages faits de courbes et de contre-courbes. L'adjonction du logo donne par ailleurs à penser la valeur de l'être et des changements culturels suite à la colonisation mais aussi la valeur économique portée à une pratique autochtone par l'Occident. De l'autre, se trouve la pratique des crânes des Îles Marquises. Ici, il n'est plus question de têtes séchées mais de crânes, désignés sous le terme de *Ivi Upo'o o te tupuna*, qui qualifie la tête humaine d'un aïeul ou d'un ancêtre[545]. Seul reste l'os humain et le mana dont il est revêtu. Là, un guerrier pouvait arborer à sa taille ou pendus à son cou plusieurs crânes pour montrer ses talents de guerrier et humilier les ennemis défaits[546]. À l'inverse, les crânes de prestige étaient recouverts de *Tapa* (étoffe végétale) et conservés en des lieux à l'écart des regards. Tels des reliques, ces crânes *tapa* sont conservés afin de maintenir

[543] Pour obtenir davantage d'informations sur le *Toi moko* voir : GEL (1993) ; SIMMONS (1986) ; TANO & PALMER (2004) ; TE AWEKOTUKU (2007). Nous remercions également Simon Jean pour ses précieux conseils sur cette pratique néo-zélandaise. Ce dernier réalise actuellement une thèse de doctorat en anthropologie en cotutelle entre l'EHESS de Paris et la Victoria University of Wellington sous le titre *La valeur patrimoniale des Toi Moko (têtes séchées maori) au sein de leur communauté d'origine* (http://www.theses.fr/s41187).
[544] CROSBY (1999).
[545] BOËS, SEARS (1994 ; 1996).
[546] Von den STEINEN (1925-28).

le lien avec le défunt et ainsi son *mana*. Il s'agissait majoritairement des crânes de personnes respectées au sein d'un groupe ou d'une famille.

Nous possédons ainsi deux zones distinctes avec chacune une pratique rituelle incluant les crânes afin de conserver une trace des défunts. Cependant, Andréas Dettloff qui réside alors en Polynésie française réalise son premier *Crâne* en 1993 avec une référence directe à *Aotearoa*. Pourquoi cela ? Parce que c'est *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande qui, à partir du début des années 1990, au moyen de la *Cultural Conservation Advisory Council* (CCAC) créé en 1992, amorce une politique officielle visant à demander la restitution de ces crânes[547]. Les restes humains ont, avec la colonisation et le temps, intégré les collections des musées européens d'ethnologie et plus largement occidentaux ainsi que les collections particulières. Le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington, va alors entreprendre d'accueillir ces restes humains comme des traces du passé et de l'histoire et non plus tels des objets ethnologiques qu'il est possible d'exposer. À partir de 2003, ce dernier est mandaté par le gouvernement néo-zélandais afin de restituer les restes humains conservés dans les musées et collections aux *iwi*. Le terme *iwi* désigne un groupe, une tribu ou un ensemble de personnes descendant d'un ancêtre commun et associé à un territoire spécifique[548]. Or, c'est dans les années 1970 qu'apparait, semble-t-il, ce désir de rapatriement des restes humains sur leur terre d'origine. Les musées du monde vont peu à peu restituer les *Toi moko* présents dans leurs collections[549] :

> Les demandes en faveur de la mise en place d'une politique nationale relative au rapatriement des *kōiwi tangata* [restes ancestraux *māori*] vinrent donc des māori eux-mêmes, et ce, dès les années 1970. Des leaders māori comme Maui Pomare – qui consacra une partie de sa vie aux rapatriements internationaux et à la création d'un endroit approprié, un *wāhi tapu* (lieu, dépôt sacré), pour garder les *kōiwi tangata* à l'intérieur de ce qu'il appelait encore à l'époque le National Museum (Te Papa, s.d.) – et Dalvinius Prime furent à l'origine de ces demandes[550].

À cela s'adjoignent les problèmes juridiques inhérents aux divers pays vis-à-vis de ces restes humains. C'est le cas par exemple de la France métropolitaine, et l'affaire du

[547] PELTIER, MÉLANDRI (2012).
[548] Définition issue du dictionnaire *Te Aka māori-english :* http://maoridictionary.co.nz/.
[549] Voir le site officiel qui recense les différentes informations relatives à ce projet gouvernemental : https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation.
[550] GAGNÉ (2012), p.7.

muséum de Rouen. En octobre 2007, le conseil municipal de Rouen approuve la restitution d'une tête māori conservée au sein du muséum de la ville. Or, faisant partie des collections des musées de France, la tête est alors sujette à l'article 11 de la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 qui stipule :

> I- Les collections des musées de France sont imprescriptibles.
>
> II- Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables.[551]

Ainsi, au fil du temps s'engage un processus juridique qui vise à autoriser la restitution des têtes *māori*. Il faut attendre 2010 pour voir promulguer une loi permettant le déclassement et la restitution des crânes *māori*[552]. Le 9 mai 2011 le muséum de Rouen est ainsi la première institution française à restituer un crâne *māori*. À la suite de cela, sera organisée au musée du quai Branly - Jacques Chirac de Paris une cérémonie de restitution de 21 crânes en faveur du musée *Te Papa Tongarewa*[553]. À l'échelle internationale, et jusqu'en 2015, ce ne sont pas moins de 400 restes humains qui sont ainsi retournés et restitués à la Nouvelle-Zélande[554].

De la sorte, Dettloff, dès les débuts de cette politique de restitution, entreprend une démarche artistique qui vise à réévaluer la société contemporaine au moyen d'une pratique révolue. À travers un détournement de la mort par l'humour il démontre le choc des mondes et des cultures. Avec son premier crâne, il expose sa vision selon laquelle l'insulaire possède en lui la marque de l'Occident. La trace de cela est alors l'incursion du soda qu'il est possible de boire n'importe où dans le monde et qui de produit américain est devenu produit du quotidien de chacun. Les œuvres viennent bousculer les spectateurs et forcent alors à être partie prenante aux débats. Observer le *Crâne de Gauguin restitué à sa famille* [Cat.73] force le débat sur la question de restitution des restes humains conservés au sein des musées d'ethnologie occidentaux. Le crâne semble difforme comme pour exprimer la Gauguin « sauvage », celui qui fût au contact des autochtones. Emballé et ficelé, l'objet est prêt à être expédié : Le

---

[551] Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France : https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2002/1/4/2002-5/jo/texte

[552] Loi n°2010-501 du 18 mai 2018 visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories à la Nouvelle-Zélande et relative à la gestion des collections (1) : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022227321

[553] PELTIER, MÉLANDRI (2012).

[554] https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation/international-repatriation

destinataire n'est nul autre que la « famille de Gauguin », cela comme pour humaniser cet objet emballé et ainsi montrer la valeur humaine derrière « l'objet inaliénable ». Sur son propre crâne venant s'affranchir lui-même, Dettloff y appose des timbres émis par l'Office des Postes et des Télécommunications de Polynésie française (O.P.T.). Ces derniers sont également des fragments de Gauguin car il s'agit de timbres qui représentent certaines œuvres de l'artiste mort aux Marquises. Cela préfigure l'image omniprésente de Gauguin en Polynésie française. La mort est affranchie et est prête à voyager. Ces deux œuvres étudiées figurent ainsi ce positionnement de l'artiste. Avec une série de plus de cent crânes, l'artiste y a adjoint d'autres niveaux de lecture qui découlent du choc des cultures et de la redéfinition de celles-ci par la population contemporaine.

Aux œuvres abordées jusqu'alors, s'adjoint le fait qu'Andreas Dettloff arrive en Polynésie française dans un contexte faisant suite aux essais atomique français et où la culture dite « traditionnelle » est confrontée à celle occidentale. Tandis que les politiques se répartissent entre indépendantistes et autonomistes au sein de la République française, Dettloff développe de ce fait une démarche qui vise à confronter les cultures. À Tahiti, le maillage ethnico-culturel est important et cette pratique artistique cristallise par l'usage de l'humour ce désir de définir le présent par référence au passé. Le capitaine Cook, celui par qui notamment débuta ce choc culturel, est ici réduit à son évocation la plus simple pour nombre de personnes : des boites de sardines et maquereaux dont le nom à lui seul évoque la mer et le lointain comme pour signifier un produit frais et « naturel » [Cat.74]. Mort à Hawaii, lieu où cette pratique n'est pas attestée, sa tête est entourée de boites de conserves en références aux *Crânes Tapa*, crânes des ancêtres ou des chefs prestigieux conservés dans du *tapa* pour accroître le mana d'un groupe. En ce sens, le *Crâne de Loti* est tout à fait remarquable [Cat.75]. Il renvoi directement à ce type de crânes et notamment à ceux de Nuku Hiva, une des îles Marquises. Un crâne de ce type est conservé, de nos jours encore, au Musée de Colmar en France[555]. L'artiste respecte, dans une certaine mesure, les conventions de tatouage propres aux Îles Marquises, attestées par von den Steinen dès le début du XIXe siècle[556]. Il y fait apparaître le nom de l'auteur sur la partie gauche du crâne comme pour faciliter

[555] BOËS, SEARS (1994). *Op. cit.*
[556] Von den STEINEN (1925-28). *Op. cit.*

la compréhension du spectateur face à cet homme qui est l'un des principaux créateurs de l'exotisme entourant les îles du Pacifique.

La série des crânes évolue donc selon le contexte choisi par l'artiste. C'est en cela que Gauguin, décrié pour ses mœurs mais véritable moteur économique et touristique pour la Polynésie, est le sujet de plusieurs crânes dont celui dénommé *Jackpot*, réalisé en 2002 [Cat.76]. Transformé en machine à sous, ses productions ont largement intégré le circuit de l'art pour touriste. Savon, paréo, cartes à jouer, lampes, habits, croisière, Gauguin est devenu une manne économique incontournable et Dettloff le montre. L'humour prend alors le pas sur les considérations culturelles et politiques. Cela est important dans la production de l'artiste car lors de l'exposition *Partage d'Exotismes*, Dettloff va présenter des œuvres avec différents niveaux de lectures ce qui permet une multiplication de l'approche de sont travail. Selon cette logique, sera exposée l'œuvre *Crâne momifié de Bill Gates* où l'artiste questionne ce à quoi pourrait ressembler le crâne de cet homme dont les recherches et les découvertes ont modifié la façon de vivre aux XXIe siècle [Cat.77]. Le crâne prend les traits d'un circuit imprimé pour signifier la portée informatique des avancées faites par cet homme. Combinant humour et mort Dettloff donne ainsi une vision personnelle d'un exotisme culturel trop longtemps resté à sens unique dans son évocation.

Avec d'autres œuvres, comme *Parole conservée* et *Tatouages soignés*, l'artiste questionne la portée du discours local de Polynésie française [Cat.78 et 79]. Le premier crâne susmentionné possède une double lecture, la première celle du *Tapu* ou tabou, cette chape sacrée, posant des interdits sur certains faits tout autant que sur le silence contraint de la population *mā'ohi* face aux essais nucléaires et la colonisation. La seconde œuvre, par l'adjonction de ces petits morceaux de papiers venant panser les plaies, comme lors d'un premier rasage et de ses « ratés », est une tentative de consolidation de l'être. Ici, l'œuvre peut traduire la réappropriation du tatouage par les populations insulaires. Ce procédé a été un temps interdit par les missionnaires avant d'être réhabilité dans les années 1990 sans pour autant renier la foi nouvelle.

Une des questions centrales formulée par Dettloff est celle de savoir si la société actuelle n'est pas un compromis entre les différentes souches culturelles. Ses œuvres sont fréquemment perçues comme des atteintes à la culture *mā'ohi*, mais n'est-ce pas là un des rôles de l'art contemporain que de transgresser les règles et les tabous afin de

pousser à penser l'impassable ? Décriées par certains, ses œuvres sont jugées, telles des atteintes à une culture trop longtemps bafouée, sans pour autant prendre conscience de la portée critique des œuvres :

> Ses casse-têtes mous, Mickey, pneus tatoués et autres détournements des signes polynésiens autrefois sacrés, je les ai ressentis comme une insulte de plus à tout ce qui est océanien et de Polynésie française en particulier. Comme si les moqueries insultes et anathèmes des missionnaires ne suffisaient pas, il fallait qu'en plus aujourd'hui, les artistes s'y mettent et en rajoutent. Je les ai reçus comme une violence. Par contre, j'aime ses illustrations et couvertures de livres pour Jean Guiart[557]

Pour d'autres, à l'inverse ce travail favorise l'essor culturel :

> Il y a sûrement dans le travail de Dettloff une invitation souriante au dépassement de la revendication de la part des nations du rôle de victimes permanentes, une tentative de penser l'Histoire sous le mode d'un nouveau commencement, plutôt que l'affirmation de responsabilités d'autrui ineffaçables.[558]

Par l'usage et le détournement de la mort au moyen de l'humour, Andreas Dettloff est donc parvenu à instaurer un dialogue sur l'autre et sur soi. L'artiste se joue des antagonismes culturels et démontre que la société contemporaine est le fruit de la communion entre passé insulaire et occidental tout autant que leur prolongement. L'œuvre d'Andreas Dettloff est une vision artistique personnelle d'une culture *Néo*-polynésienne car consciente de sa pluralité et ses capacités au profit d'un avenir et d'un présent apaisés.

L'humour décomplexé d'un passé sensible par l'évocation de ces crânes détournés de leur valeur première est ainsi le moyen employé par Andreas Dettloff pour confronter les spectateurs, et ce, avec des questions identitaires longtemps refoulées. Aux anciens cultes et croyances Dettloff confronte les nouveaux paradigmes et notamment la transition entre des croyances destituées face à l'américanisation des pensées et des vies avec ce concept si présent en Polynésie française d'« *american way of life* ». C'est dans ce contexte de pensée artistique que ses œuvres seront retenues pour être exposées lors de la biennale de Lyon 2000. Dettloff qui vit alors depuis alors onze ans à Tahiti, se présente comme inclus au sein de l'art contemporain local et non comme un occidental

[557] Critique formulée par une internaute en réaction à l'article de *Tahiti-Infos* sur l'exposition *Garantie ancêtres,* présentée à la Galerie Winkler du 30 octobre au 10 novembre 2014. http://www.tahiti-infos.com/Andreas-Dettloff-au-dela-du-sacre-et-du-profane_a112771.html

[558] PINERI (2015), p64.

de passage. Il est également le premier artiste provenant de Tahiti et de Polynésie française à avoir été exposé au sein d'une biennale d'Art Contemporain internationale sur sélection par les organisateurs[559].

- *L'art contemporain made in* fenua *à l'international*

Prendre en compte la portée de ces œuvres est important car il s'avère que cette série d'œuvres réalisées par Andreas Dettloff fait partie de ses créations artistiques contemporaines les plus exposées. Dans la lignée de la biennale de Lyon 2000, Régine Cuzin, commissaire d'exposition *free-lance*, inaugure en 2002 à l'hôtel de ville de Paris, la série des expositions *Latitudes*. De 2002 à 2009[560], les expositions ont marqué de façon ponctuelle l'entrée de l'art contemporain extra-européen dans la capitale française. Pour Régine Cuzin :

> le projet était en réalité d'établir une exposition avec un commissariat qui présente peu d'artistes mais avec plusieurs œuvres […]. Cela permettait d'avoir une lecture plus prégnante de leur travail.[561]

Avec ces expositions, l'artiste extérieur n'est pas employé pour nourrir un propos sur l'autre ou l'exotisme, mais sur lui-même. L'artiste et ses œuvres constituent l'élément central des expositions. Le spectateur est invité à découvrir l'autre et non à l'aborder au moyen d'un prisme déformant. En 2005, l'exposition s'intitule alors *Terres du Pacifique* et présente en un même lieu des créations artistiques venues de neuf zones différentes de l'océan Pacifique. Les régions exposées sont l'Australie, Îles Cook, Îles Samoa, Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Papouasie-Nouvelle-Guinée, Polynésie française, Vanuatu et Wallis et Futuna. Sur les quatorze artistes présents, trois viennent de Polynésie française : Andreas Dettloff, Jean-Paul Forest et Laïza Pautehea. Le choix des deux premiers artistes s'est imposé au commissaire de l'exposition lors de sa prospection des îles à la recherche d'artistes :

> En réalité, j'avais déjà rencontré son travail [Andreas Dettloff] lors de l'exposition de Jean-Hubert Martin "Partages d'exotismes" lors de la biennal de Lyon en 2000. Je

[559] En comparaison, lors de la biennale internationale de São Paulo en 1963, c'est le Centre d'Art Abstrait de Tahiti qui a permis aux artistes de participer et d'exposer au sein de l'événement.
[560] En 2008, il n'y a pas eu d'exposition à Paris en raison de l'itinérance de celle de 2007.
[561] CUZIN (2012).

> l'avais gardé en mémoire et lors de mes déplacements, c'est l'artiste qui avec Jean-Paul Forest font référence en Polynésie dans le milieu de l'art contemporain.[562]

Grace à cet événement, les artistes ont vu leurs œuvres être relayées par la presse spécialisée et ainsi toucher un nouvel auditoire[563]. Lors de l'exposition de 2007, intitulée *Terres du Monde*, Andreas Dettloff est alors le seul représentant de la Polynésie française et ira, grâce au nomadisme de cette édition, à Nouméa en Guadeloupe et à Cuba. Lors de l'itinérance de Cuba, l'exposition intègre la dixième biennale de La Havane entre le 27 mars et le 30 avril 2009 puis au sein du musée d'art contemporain de Panama City du 18 août au 24 septembre 2009. En parallèle à cela, à partir de 2009, Andreas Dettloff entre dans le comité de pilotage de l'association OCEA (Organisation et Conception d'Evènements Artistiques) et permet ainsi à l'association de graffiti polynésienne *Kreativconcept* de participer à l'exposition Latitudes 2009 présentée à la Mairie de Paris[564].

« Depuis la *Latitude* 2002 et avec toutes les itinérances, il y a eu plus de 88 000 visiteurs »[565], et même si tous n'ont pas vu des œuvres polynésiennes, cela atteste de la réussite de l'événement auquel l'art contemporain de Polynésie française a participé et où un artiste contemporain « local » a contribué à l'élaboration des événements. Le postcolonial s'exprime ainsi au moyen d'une scénographie et de la mise en avant de l'œuvre par elle-même plutôt que d'intégrer des éléments liés à l'idée de groupe ethnique ou l'emploi de jugements exotiques. Cela s'exprime également par l'usage de textes présentant l'artiste dans son milieu de création au lieu d'être comparé à un tiers et l'intégration d'artistes au sein du comité de pilotage. À la suite de ces expositions qui adoptent une posture postcoloniale, d'autres événements internationaux vont intégrer des artistes de Polynésie française. C'est ainsi qu'en 2007, Andreas Dettloff et Jean-Paul Forest assurent la première participation de la Polynésie française lors de la cinquante-deuxième biennale de Venise :

> Quand j'ai eu l'idée du Premier Pavillon de Tahiti à la Biennale de Venise, je savais pertinemment que c'était un projet qui ne pouvait pas se réaliser de façon officielle dû au fait que Tahiti appartient à la France. Nous avons eu confirmation de ce fait, car

[562] CUZIN (2012), *op.cit.*
[563] De la sorte Andreas Dettloff a été le sujet de certains articles de revues françaises comme *ArtPress*, *Cimaise* et *Beaux-Arts magazine*.
[564] http://www.latitudes-ocea.org/
[565] CUZIN (2012), *op.cit.*

> notre demande d'aide technique - signé officiellement par le gouvernement de Tahiti - auprès du pavillon de France a été rejetée avec l'argument "la France est une et indivisible." Néanmoins, en 2007, nous avons quand même pu réaliser le projet grâce à l'aide généreux du Pavillon du Venezuela [566]

En conséquence, les deux artistes réalisent un pavillon en trompe l'œil qui figure une porte d'entrée doté d'inscription précisant qu'il du « Pavillon de Tahiti »[567]. Malgré le fait qu'il s'agisse d'un pavillon réalisé en trompe l'œil, et de sa valeur illégale du fait de l'appartenance à la République française, les deux artistes ont exprimé la volonté partagée des artistes d'exporter l'art et la vision de Polynésie française à l'étranger. Cet événement marque ainsi le souhait de l'art contemporain du *fenua* d'être reconnu en Europe et à l'international.

Pour parler d'international il faut se rendre de l'autre côté de l'océan Pacifique, sur le continent nord-américain où quelques informations distinctes sont apparues lors des recherches effectuées. Il s'avère que depuis 1963, l'art polynésien contemporain s'exporte aux Etats-Unis d'Amérique et s'expose[568]. L'élément retenu ici est cependant l'un des plus mal documenté et est daté de 2003[569]. Mise en place par l'association AGAPE et en partenariat avec le ministère de la culture de Polynésie française, du 28 mai au 22 août 2003, une exposition vente s'est tenue à la galerie de l'Alliance française de New York[570]. Forte d'un corpus de vingt-cinq artistes pour une cinquantaine d'œuvres, l'exposition intitulée *A century after Gauguin, artists in Polynesia* constitue, jusqu'à présent, le plus gros rassemblement d'artistes polynésiens hors de Polynésie française.

À cette occasion, parmi les artistes présents figurent notamment, Jean-Luc Bousquet, Andreas Dettloff, Jean-Paul Forest, Gotz, Tihoti Guy, Jean-Charles Hyvert, André Marere, Laïza Pautehea et Tehina, accompagnés d'autres membres de l'association AGAPE[571]. Si cet événement est important, car il reflète la capacité de

---

[566] DETTLOFF (2011), *op. cit.*
[567] http://www.dettloff.org/Pavillon/giardini/gardens.html
[568] En 1963, Frank Fay expose à la galerie Otto Seligman de Seattle.
[569] En décembre 2012, l'un des principaux sites de presse de Polynésie française, *Tahitipresse*, géré par l'*Agence Tahitienne de Presse (ATP)*, cesse son activité entrainant avec lui la perte de plus de 10 ans d'archives relatives à la Polynésie française et notamment l'article relatif à l'exposition vente tenue à New York.
[570] http://www.fiaf.org/
[571] La participation des dix artistes a été validée, par l'étude des biographies de chacun des artistes où figure le dit évènement.

l'association à fédérer les artistes et à instaurer une dynamique d'exportation de l'art, il reste jusqu'à présent trop mal documenté. Aucune liste des artistes n'est disponible et il est malheureusement impossible de savoir quelles œuvres ont trouvé des acquéreurs et pour quel montant. Le nombre de visiteurs n'a pas non plus été communiqué. Il s'agit d'informations qui auraient permis d'évaluer l'impact d'une telle manifestation. En revanche, il est renseigné, qu'en parallèle à l'exposition, Riccardo Pineri a assuré une conférence sur les peintres de la Polynésie française le mercredi 28 mai 2003 au sein de l'Alliance française[572]. Là encore, peu de détails nous sont parvenus, mais la vue d'ensemble de l'événement organisé démontre une volonté concrète d'assurer la promotion, la diffusion et la vente de l'art contemporain. Cela passe tant par l'usage d'un titre attractif de l'exposition au moyen de l'évocation du mythe Gauguin, que par la conférence en marge des manifestations pour informer et ainsi maximiser la compréhension des productions exposées. Dans le reste des manifestations artistiques, l'enjeu mercantile cède sa place face à la valeur esthétique et artistique des productions.

S'il est un continent où l'art contemporain de Polynésie française s'expose le plus, au travers d'événements d'envergure, il s'agit sans conteste du continent Asiatique. Au sud de celui-ci, en Thaïlande a débuté en 2004 une exposition itinérante avec une démarche propre :

> Le projet Banyan est une exploration de la capacité de communication des cultures régionales, chez les activistes sur place, dans les réseaux d'artistes et galeries d'auteur, mais aussi dans les écoles, centres pour jeunes adolescents etc., qui utilisent ou vont utiliser l'Internet comme outil de travail dans un réseau mondial. Il est devenu clair pour tous les participants à ce projet, que seule l'intervention dans le réel peut arriver à briser des murs culturels avec les participants sur place. L'exposition itinérante « The Banyan Tree » présente ce discours dans des lieux représentatifs des régions de la recherche.[573]

Lors de chaque itinérance, le projet intègre de nouveaux artistes venant multiplier les discours et les regards portés mais également réévaluer sur le concept du banyan. Le photographe allemand Alfred Banze, après avoir étudié le banyan, cet arbre qui pousse sur un arbre « hôte » jusqu'à l'opprimer et faire disparaître ce dernier, a mis en place une exposition basée sur la relation entre les cultures, qu'il intitula *Banyan project*. Il

[572] http://jacbayle.perso.neuf.fr/livres/lettres_iles_09.html
[573] FALK, BANZE (2009), p.3.

est intéressé par la symbolique de cet arbre qui pousse à rebours, allant des hautes branches d'un arbre hôte jusqu'à ce que ses racines touchent le sol, et alors seulement il gagne en force et opprime l'arbre hôte. Sur le plan artistique le concept transforme la jeunesse rencontrée en banyan de l'art. En effet, pour chaque itinérance de nouveaux artistes réalisent des œuvres qui seront détournées par des jeunes afin de produire une œuvre nouvelle, issue d'une pensée d'un pair dépassé tel le banyan avec son hôte :

> 70 artistes issus de 25 pays différents ont accepté cette invitation et lui ont confié leurs contributions. Sur la base de ces contributions ont été organisés des ateliers avec des enfants, des jeunes et des adultes qui ont développé des « remix » artistiques. Dans le sud de la Chine, par exemple, [ils ont] réalisé des vidéos à partir de peintures faites dans les Îles Cook, des installations lumineuses de Thaïlande ont été transformées en photos au Ghana, etc.[574]

Depuis 2004, les soixante-dix artistes ont exposé leurs œuvres dans dix lieux différents, partant de Bangkok (Thaïlande) en passant par Phnom Penh (Cambodge), Berlin (Allemagne), Tahiti (Polynésie française), les Îles Cook, Fidji, Fürth (Allemagne), Vârânasî (Inde), Kunming (Yunnan, République Populaire de Chine) avant de s'achever à Kinshasa (République démocratique du Congo). Sur l'ensemble des artistes, huit sont de Polynésie française avec une forte propension à intégrer des personnes actives auprès de la jeunesse. Parmi les huit noms se trouvent ainsi (entre parenthèses se trouvent la situation de la personne au moment de son intégration dans le projet) : Gilles Becherel (enseignant en Arts plastiques, collège Taunoa, Tahiti) ; Corinne Cimerman (enseignante en Arts plastiques, lycée Paul Gauguin, Tahiti) ; Andreas Dettloff (artiste) ; Éric Ferret (enseignant en Arts plastiques, lycée Samuel Raapoto, Tahiti), Jean-Paul Forest (artiste) ; Jean Jaques Jouet (enseignant en Arts plastiques, collège de Papara, Tahiti) ; Timi Teanuanua (sculpteur traditionnel et enseignant au Centre des Métiers d'Art de Pape'ete, Tahiti) ; Laïza Pautehea (enseigante en Arts Plastiques, île de Taaha).

Dans chaque lieu, les artistes sont entrés en contact avec la jeunesse locale tenant des discours autour de l'art, la culture et la biodiversité. L'objectif n'est nullement mercantile et ne vise pas nécessairement à assurer la promotion de l'artiste créateur mais davantage de mettre en résonnance les cultures au moyen de la

[574] *Ibidem*, p.2.

réinterprétation d'œuvres par les enfants de multiples pays. À partir des œuvres réalisées par les artistes, les enfants accompagnés ont réinterprété les travaux afin de les faire évoluer et ainsi faire entrer l'art dans un cycle de perpétuelle évolution. Cela à la façon des racines du banyan qui ne cessent de pousser[575]. Le projet se veut avant tout didactique tout en mettant en lumière le processus d'appropriation des idées artistiques par la jeunesse du monde entier. Le *Banyan Project*, au moyen de ses multiples itinérances a permis de tisser des liens entre les artistes au détour d'un thème commun, le banyan. Le projet à formaliser l'idée selon laquelle l'Art est une source d'inspiration pour l'Art. En sensibilisant la jeunesse à l'art, les artistes ont ainsi contribué à la structuration du monde de l'art par l'intermédiaire de la formation d'un esprit critique.

Plus au nord de l'Asie, dans la ville de Changchun, au Nord-est de la République Populaire de Chine, est organisé depuis 1997, de façon annuelle, un symposium de sculptures monumentales. L'ambition première était d'aider la population locale à se confronter à l'art, mais rapidement l'événement a gagné en ampleur et est devenu depuis un haut lieu du tourisme chinois[576]. Parfois comparée à la ville de Détroit aux Etats-Unis d'Amérique, Changchun est une ville industrielle regroupant de nombreuses usines de montage automobile. Pour contrebalancer cette orientation marquée est alors créé en 2003 au sud de la ville, le *Changchun World Sculpture Park* d'une superficie totale de 92 hectares dont la vocation est d'accueillir les œuvres des artistes sélectionnés pour le symposium[577]. En 2010, comme pour agrandir la superficie d'exposition, est créé le *Changchun Sculpture Museum*, d'une superficie de 12 600 mètres carrés venant offrir une surface d'exposition considérable aux participants. Or présenter brièvement ce lieu est important car en 2008, Jonathan Mencarelli, sculpteur en Polynésie française, intègre la liste des participants.

Aidé d'assistants, l'artiste va alors réaliser dans un bloc de marbre, une œuvre fortement évocatrice de la Polynésie française [Cat.80]. Deux *tiki* soutiennent dans leurs mains l'envol d'un oiseau, élément générateur du titre de l'œuvre *First Flight*. Les proportions conférées aux corps et la tête entrent en opposition avec la forme des yeux. Ces derniers, démesurés répondent toutefois aux critères stylistiques et esthétiques des productions dites « traditionnelles » gravées et tatouées de Polynésie française. Il s'agit

[575] Pour plus d'informations consulter le site officiel : http://www.banyan-project.de/.
[576] http://www.ejilin.gov.cn/2014-09/02/content_18837422.htm
[577] http://en.ccsculpture.org/eccdsxh.action?ym=index

d'une convention de représentation dénommée *Mata Hoata*, qu'il serait possible de traduire sommairement par « yeux brillants »[578]. Dans l'œuvre réalisée par Mencarelli, le respect relatif – les mains étant disproportionnées pour attirer le regard du spectateur – des proportions du corps humain couplé à l'intégration de ce motif autochtone confère une qualité non humaine aux personnages. Les deux *tiki* ont le corps fleuris de tatouages dans sa partie haute. Les tatouages sont traités par enlèvement de matière, ce qui rythme et anime la composition tout en marquant une opposition avec la partie inférieure qui représente le port d'un pagne noué à la taille et roulé. La Polynésie et la culture insulaire d'Océanie se donnent à voir au moyen des tatouages figurés sur l'ensemble des corps ; les yeux confèrent une dimension surhumaine aux personnages et attirent le regard des spectateurs. De leurs mains, un oiseau prend son envol, pour être aisément perçu sans se confondre avec les tatouages des corps, celui-ci est comme inscrit au sein d'un cercle traité de façon plane et uniforme.

Au moyen de cette œuvre et de l'artiste Jonathan Mencarelli, émerge une vision artistique contemporaine différente de celle marquée par la pratique d'Andreas Dettloff. D'un côté, il nous est possible de constater une pratique occidentalisée dans sa portée critique et conceptuelle tout en s'imprégnant fortement de la culture *mā'ohi*. De l'autre se trouve une production comme celle de Jonathan Mencarelli, à savoir contemporaine mais tirant principalement son inspiration dans un désir de renouveler et repenser l'art et l'esthétique *mā'ohi* par le biais de la culture internationale. Ces deux types de productions s'intègrent dans le champ de l'art contemporain de Polynésie française. Il s'agit là de deux variantes constitutives d'un marché de l'art Polynésien qui oscille entre œuvres à dominantes *mā'ohi* ou occidentale. Cela offre un éclectisme culturel et une diversification des productions pourtant toutes issues d'une zone faiblement peuplée (il y a quelque 277 000 habitants pour plus de 118 îles).

Pour revenir à la participation de Jonathan Mencarelli à ce symposium, il convient de préciser qu'elle est liée à l'artiste contemporain Gotz. Au courant d'un tel événement mais ne pouvant candidater, car il avait une exposition en Europe, il avise son ami et artiste, Mencarelli de l'opportunité de créer une œuvre monumentale pour un

[578]Derrière le terme *Mata Hoata* se trouve un ensemble de variations et d'usages codifiés. Pour cela voir : HUUKENA Teiki Robert « Matahoata » *in* IVORY (2016).

musée à ciel ouvert en Chine, occasion que ce dernier saisit[579]. Toutefois, l'année suivante (en 2009) Gotz, de son vrai nom Philippe Daunaghy, prend la relève de Mencarelli et représente la Polynésie française lors du symposium. Autour du thème de la nature et de l'amour, Gotz réalise l'œuvre *Spirit of Life*, basée sur le jeu des perspectives, du plein et du vide, il s'agit de mains géantes en bronze hautes de deux mètres et cinquante centimètres [Cat.81]. Les paumes tournées l'une vers l'autre dessinent un corps alors qu'au bout des doigts un cercle de bronze ouvert esquisse une tête[580]. La composition générale mesure trois mètres, avec une patine couleur bronze venant conférer un sentiment de pérennité à l'œuvre. Les mains semblent surgir de la terre comme des arbres aux racines vigoureuses. Pour venir rythmer la création, les mains sont parsemées de petites incisions et gravures, notamment des spirales et des motifs animaliers afin d'évoquer la vie, ses évolutions et sa diversité.

Lors de l'édition suivante, en 2010, ce sont les deux artistes déjà accueillis qui sont une nouvelle fois admis et conviés à participer à l'événement. Sur le thème du confort apporté par l'automobile à l'humanité les deux artistes vont alors produire chacun une œuvre qui intégrera là aussi le *Changchun World Sculpture Park*. Gotz réalise une œuvre en bronze et Mencarelli sculpte deux blocs de marbre saumon. Le premier réalise l'œuvre *The Walker* [Cat.82]:

> Le premier thème qui m'est venu à l'esprit et que j'ai crayonné sur le papier en quelques minutes est celui qui a été retenu. C'est une voiture avec deux grandes jambes, avec une famille à l'intérieur. Pour moi, le premier confort qu'a amené l'automobile, c'est de raccourcir les distances. On va plus loin, plus vite et en plus la voiture recrée le cocon, la cellule familiale, son intimité, sa sécurité.[581]

Cependant, afin d'aborder la sculpture réalisée par Jonathan Mencarelli, il est intéressant de mettre en confrontation les deux œuvres afin d'examiner la vision artistique et le cheminement créatif. En effet, la production de Gotz reflète avant tout une vision poétique et personnelle d'un thème général, détachée de toute trace évocatrice et visuelle de son milieu d'insertion à savoir la Polynésie française. Dans une autre mesure, Mencarelli traduit une expression certes personnelle mais reflet de la

[579] LES NOUVELLES DE TAHITI « Le temps de vivre » *Les Nouvelles de Tahiti*, numéro du 27 juillet 2010.
[580] Site web de l'artiste : http://gotz.blog4ever.com/2009-symposium-de-sculpture-en-chine-1-le-concours
[581] « Le temps de vivre » *Les Nouvelles de Tahiti*, numéro du 27 juillet 2010. *Op.cit.*

culture de Polynésie française. L'artiste intègre au sein même de son processus créatif son milieu d'insertion et son cercle d'interaction. Autrement formulé, réaliser une œuvre originale pour Mencarelli, c'est prendre acte de l'état de la culture polynésienne à un moment *t* et parvenir à réinventer les formes et les modes de pensée par le biais d'une création de l'esprit. Le titre de sa sculpture *Tattoo Mobile* laisse paraître la trace culturelle au sein de son travail [Cat.83]. L'artiste s'interroge sur ce que pourrait être une automobile si elle devait répondre aux critères *mā'ohi*.

En 2011 seul Gotz sera à nouveau sélectionné afin d'intervenir au sein du *Changchun World Sculpture Park*. Avec ce symposium de sculpture annuel, deux artistes issus de Polynésie française ont réalisé des œuvres dans un contexte général regroupant près de cinq cents sculptures créées par plus de quatre cents artistes venus de deux cents seize pays différents. Il semble opportun de préciser que les deux artistes que sont Gotz et Jonathan Mencarelli représentent la Polynésie française et non la France. Lors des différentes éditions, il s'avère que des sculpteurs français ont participé à l'événement en même temps que les artistes polynésiens.

Le prochain événement international présenté, se déroule de nouveau en Thaïlande, à Ubon Ratchathani. Chaque année pour célébrer l'amorce du carême bouddhique est tenu un festival des bougies, festival le plus réputé du pays. Pour l'occasion, une procession de chars traverse la ville, chacun supportant une bougie géante sculptée dans la cire et rejoignant un lieu de culte. Dans le cadre de ce festival est organisé depuis 2007 un symposium international de sculptures sur cire, le *Thailand International Wax Sculpture*[582]. Pour la sixième édition, en 2011 c'est l'artiste Jonathan Mencarelli qui est retenu sur concours pour représenter la France. En tout, ce sont huit pays représentés chacun par un artiste. Mencarelli décide de figurer, au moyen d'un jeu de courbes évoquant le style de la statuaire polynésienne, une création traduisant le passage de l'état de sommeil à celui de réveil. À la façon du soleil qui apporte l'énergie aussitôt apparu, la sculpture de Mencarelli fige cet instant fugace d'un état à l'autre [Cat.84][583]. Le processus de réalisation montre une ouverture de la part de l'artiste qui rompt ici avec les techniques traditionnelles revisitées. Sur une structure en plâtre, l'artiste pulvérise trois couches de cire d'abeille chaude qui sera recouverte par des

[582] www.thailandwax.com
[583] Vidéo résumant le 6eme festival de sculpture sur cire : https://www.youtube.com/watch?v=ck2CanCo70g

plaques de cire qui chauffées vont venir s'accoler au support[584]. Malgré le fait que le festival soit mal documenté il traduit la présence des artistes de Polynésie française sur la scène internationale et notamment celle de Jonathan Mencarelli dont les œuvres semblent intéresser de nombreux pays.

Le dernier festival, ici présenté et auquel un artiste de Polynésie française à participé, s'est tenu en Nouvelle-Zélande en 2012. Dénommé le *Te Kupenga Stone Sculpture Symposium*, il s'agit d'une biennale d'art de sculptures qui prend place dans la ville New Plymouth sur l'île Nord au pied du mont Taranaki. « Les trois semaines de sculptures sont suivies d'une exposition publique d'une semaine ainsi que d'une vente publique à la fin de l'événement »[585]. Pour cette biennale, des artistes venus de différents pays sculptent pendant trois semaines de l'andésite extraite du mont Taranaki. Les œuvres retenues de l'artiste sont largement encrées dans la culture insulaire du Pacifique. Mencarelli produit ici deux sculptures, la première *Te umete*, qui désigne un récipient creusé en bois et *Te Penu* qui est un pilon en pierre [Cat.85 ; 86]. Le récipient réalisé est paré à chaque extrémité d'un *tiki* féminin stylisé. Le pilon quant à lui, n'est pas réalisé en totalité. L'artiste joue avec la matière brute et laisse la moitié de la roche intacte et l'autre travaillée d'où se devine le *penu*. L'outil émerge du naturel et le poli de la zone achevée entre en confrontation visuelle avec la zone brute. Cette seconde production joue sur les volumes et les formes tout en donnant à penser l'étape de passage entre le bloc de pierre et l'outil figuré.

Avant de clore cette présentation de la présence polynésienne sur la scène internationale, nous pensons important de s'arrêter sur l'insertion des nouvelles pratiques au sein du monde de l'art international. En effet, alors que le *street art* a obtenu une reconnaissance artistique depuis plusieurs années, que des artistes comme JonOne ou Bansky exposent et vendent leurs œuvres comme autant de productions contemporaines, une scène du *street art* est apparue en Polynésie française. Depuis l'intégration par Andreas Dettloff et Régine Cuzin du groupe Kreativ Concept à l'exposition *Latitudes* 2009, le *street art* polynésien a connu une rapide évolution et le gouvernement local a pris part à son développement.

---

584 Blog de l'artiste : http://j-mencarelli-sculpture.blog4ever.com/6th-thailand-international-wax-sculpture-symposium-ubon-ratchathani-2011

585 http://www.tekupenga.com/symposium.html : "The 3 weeks of sculpting are followed by a one week exhibition and a public auction at the end of this."

> Premier événement graffiti d'envergure internationale à tahiti, le festival international d'art ONO'U est créé et porté par une jeune entreprise polynésienne, Tahiti Nouvelle Génération […]. Le festival se veut avant tout un lieu de partage et d'échanges artistiques internationaux hauts en couleurs, et plus encore, un lieu d'ouverture sur l'art contemporain urbain et la culture au cœur du Pacifique sud.[586]

Créé en 2014, le festival accueil lors de son premier numéro plus de quarante artistes internationaux mais aussi locaux. Lors de la deuxième édition, tenue du 5 au 9 mai 2015, ce sont là encore de nombreux artistes internationaux qui interviennent dans les rues de Pape'ete. Sont conviés 25 artistes internationaux et 5 artistes polynésiens qui vont produire des œuvres inédites et en présenter d'autres déjà connues. En parallèle à cela, les organisateurs ont missionné Marielle Digard, commissaire priseur chez Drouot Paris, pour organiser le 7 mai 2015 une soirée de vente des œuvres, photographies d'œuvres, réalisées lors du premier festival mais aussi apportées spécialement pour l'occasion par les artistes participant[587]. Au cours d'une interview pour la chaine de télévision *Polynésie 1er*, Marielle Digard consent à aborder la question du tarif et apporte deux éléments intéressants. Le premier est que la vente sera organisée en euros. Il est avancé que cela est fait pour correspondre à la mouvance internationale et ainsi faciliter la lecture de l'événement à l'extérieur. Il est donc intéressant de voir que la vente aux enchères ne s'adapte pas à la devise locale afin, selon la commissaire, de garder une lisibilité internationale. Nous émettrons quelques réserves sur ce point car la monnaie de Polynésie française possède une devise fixe liée notamment à la valeur de l'euro. Le second élément étant que le commissaire priseur livre une fourchette des prix d'appel des œuvres mises en vente allant entre 200 et 2 000 euros. Cela à l'échelle du marché local pour les œuvres les plus hautes correspond à la cotation de certaines peintures sur chevalet ce qui démontre un intérêt non négligeable pour l'art urbain. Il est là un élément majeur pour l'Histoire de l'art de Polynésie française de relever que l'un des seuls événements d'art contemporain prenant place en Polynésie française et soutenus pas de nombreux sponsors et le gouvernement est lié au *street art*.

Allant dans le sens de cette dynamique, du 13 au 14 mai 2016, deux artistes contemporains, issus de cette mouvance qu'est le *street art*, ont participé à la *Tokyo International Art Fair*. Au cours de ce weekend ouvert aux amateurs d'art, ce sont plus

[586] Site officiel du festival : http://tahitifestivalgraffiti.com/le-festival/onou-2014/
[587] http://la1ere.francetvinfo.fr/polynesie/2015/05/07/street-art-le-graffiti-la-cote-253969.html

de 8 000 personnes qui ont foulé les allées et qui ont pu observer les œuvres des artistes tahitiens Tahe Drollet, dit Tahe et Knky[588] :

> Les deux artistes locaux, appartenant à la nouvelle vague, sont tous deux proches du « street art », de la pop culture, tout en revendiquant leur appartenance à la culture polynésienne. Ils ont présenté leurs réalisations à de nombreuses reprises au fenua, notamment à la galerie Winkler, que ce soit individuellement ou collectivement.[589]

À la lecture de cette citation, il est légitime de s'arrêter sur l'expression employée de : « nouvelle vague ». En effet, depuis quelques années, et notamment par la démocratisation des moyens numériques et la facilité de se former à l'étranger ou en métropole, de nouveaux artistes arrivent en Polynésie française en favorisant les mouvances artistiques prisées par la jeunesse polynésienne (art numérique, art vidéo, *street art*, …). Il s'agit généralement d'artistes ayant amorcé leur pratique depuis les années 2 000 voir même 2 010. Il sera donc important d'observer l'adaptation du marché face au développement de cette jeune génération dans les années à venir. Néanmoins, le dernier événement international présenté recentre notre propos sur l'artiste le plus exposé pour la seconde phase artistique de Polynésie française à savoir Andreas Dettloff.

En 2016, du 12 avril au 24 juillet, est présentée l'exposition *Mata Hoata* au musée du quai Branly - Jacques Chirac de Paris. Mettant en scène les Îles Marquises et leur culture au moyen d'une mise en scène de leurs spécificités culturelles, tant exotisées que réelles. Approchant de la fin du parcours, juste après avoir dépassé l'ombre de Gauguin – salle incontournable pour toute exposition liée aux îles de Polynésie française – le visiteur peut alors apercevoir sur la gauche une œuvre de l'artiste Andreas Dettloff, *Les traces de la culture* [Cat.87]. Si la scénographie générale se veut épurée et raisonnée, inscrivant les objets et œuvres au sein d'une déambulation ponctuée d'outils de communication visuelle, l'œuvre de Dettloff semble hors de propos. L'œuvre en réalité s'inscrit dans un hommage à la culture marquisienne, et océanienne, un sculptant des pneus et en réalisant des motifs issus du tatouage marquisien, l'artiste interpelle le visiteur sur la trace laissée par la culture insulaire au

[588] http://www.tokyoartfair.com
[589] Schmitt Dominique, « Les artistes Tahe et Kanaky exposent leur talent à Tokyo », *Tahiti Infos*, numéro du 18 mai 2016 : http://www.tahiti-infos.com/Les-artistes-Tahe-et-Kanaky-exposent-leur-talent-a-Tokyo_a148731.html

sein d'un monde en passe de s'uniformiser. Il semble malheureux que l'œuvre soit entre deux zones, tel un espace tampon entre le monde de Gauguin et un espace de diffusion de vidéo liées à l'expression contemporaine des danses et arts oraux marquisiens. Sans explication, l'œuvre perd en lisibilité dans un contexte général axé sur l'ethnologie et l'histoire. Quelques mètres auparavant, les spectateurs ont pu observer une série de *U'u*, les casse-têtes marquisiens accompagnés d'une œuvre de Dettloff, [Cat.88]. Dans ce cadre précis, l'œuvre est tangible et perçue comme un détournement des formes marquisiennes avec humour. Elle perd cependant, selon nous, sa portée critique visant à démontrer l'industrialisation du monde.

Ainsi, clore cette étude des événements internationaux incluant l'art contemporain produit en Polynésie française, permet d'aborder une question cruciale, celle de la place conférée aux artistes polynésiens. Jusqu'à présent les artistes exposés en France métropolitaine le sont en tant qu'artistes de l'ailleurs, artistes de l'exotisme. Qu'il s'agisse de *Partage d'exotismes* où le titre est clairement évocateur, des expositions *Latitudes* où l'autre est mis en avant pour être découvert et compris, l'artiste contemporain de Polynésie française semble régulièrement exposé en tant que reliquat d'un ailleurs post-gauguinesque. Pour trouver une exposition de l'art pour l'art, il semble falloir porter l'attention sur le monde anglo-saxon et asiatique. En effet, Changchun comme le festival *Te Kupenga*, sont des événements internationaux sur sélection des projets par un comité, mais dépourvus de critères officiels portés à la nationalité. Certes, le facteur d'artiste insulaire peut jouer en faveur de l'artiste mais celui-ci expose ses œuvres sans pour autant voir accoler un discours tiers. L'ensemble des expositions en France tournent souvent autour de l'exotisme et de Gauguin, comme si l'histoire de l'art de Polynésie française s'axait exclusivement autour de ces deux thèmes. En réalité, l'art contemporain de Polynésie française est, cela a pu être démontré, éclectique et fort d'une histoire trop souvent effacée et éludée en faveur des logiques politiques et identitaires qui ont modelé et tronqué le regard porté sur la scène artistique. L'absence d'une Histoire de l'art a ainsi encouragé une tentative de construction et de structuration de la scène artistique contemporaine selon le modèle le plus proche et le plus observé, celui de la Nouvelle-Zélande. Si la Polynésie française partage avec la Nouvelle Calédonie une culture française et une langue commune au moyen de leur rattachement à la République française, à n'en pas douter la Polynésie française axe son intérêt et son attention sur les zones insulaires qui possédent un passé

commun au moyen de la culture *mā'ohi* et *māori*. Depuis les années 1980 et la résurgence identitaire de Polynésie française, la société polynésienne porte une attention particulière à la Nouvelle-Zélande et au développement de la société *māori*. Acteur économique et politique majeur, le monde de l'art contemporain d'Océanie repose notamment sur la dynamique artistique et culturelle instiguée par *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande. Comprendre l'état de l'art contemporain de Polynésie française nécessite ainsi de s'attarder sur celui de son voisin du Pacifique.

Chapitre VII – Les conditions d'expressions de la scène artistique contemporaine de Nouvelle-Zélande

A. Une pratique picturale fortement occidentalisée

Forte d'une histoire mouvementée, la Nouvelle-Zélande est parvenue, comme nous avons pu le constater quelques pages auparavant, a instaurer une dynamique artistique au moyen d'une attention toute particulière apportée aux œuvres des premiers colons et *pākehā*. Néanmoins, dans le cadre de la présente étude, il ne fait pas sens de retracer comme ce fut le cas pour la Polynésie française la majorité des événements artistiques. Il faut retenir que l'Histoire de l'art de Nouvelle-Zélande s'inscrit à ses prémices dans un sillage de la mouvance européenne. Malgré l'isolement géographique, les réévaluations artistiques s'opèrent et suivent avec décalage le courant dominant. Michael Dunn précise en rapport à cela que les artistes se répartissent selon deux positionnements face au problème d'isolement géographique : « Alors que les expatriés quittent la Nouvelle-Zélande dans les années entre 1900 et 1920, des peintres vont mener une lutte incessante contre l'isolement et la distance avec l'Europe »[590]. Ainsi l'une des premières dates clés pour *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande se situe dans les années 1920 car se développe un désir de bouleversement des normes qui comme en Europe, encourage les artistes à sortir des carcans des académies et de leur autorité :

> Durant les années 1920 en Nouvelle-Zélande, les Sociétés d'Art ont consolidé leur autorité au sein de la communauté artistique en supposant une respectabilité qui a été raisonnablement bien acceptée. De toutes les sociétés présentes, la *Canterbury Society of Arts* était la plus alerte et respectée, guidée au fil d'une histoire, de façon relativement rigide, par des gens comme A. F. Nicoll. Bien que la Société semblait composée de façon homogène entre artistes établis et émergents, en réalité, elle a commencé à satisfaire le goût populaire ainsi que les intérêts des peintres plus âgés qui l'administraient. Il est également apparu qu'elle commença à écarter les réussites individuelles des artistes les plus audacieux. Ces derniers commencèrent alors à s'en détourner.[591]

[590] DUNN (2007), p.69: "When the expatriates deserted New Zealand in the years between 1900 and 1920, the painters who remained coped in various ways with the isolation and remoteness from Europe."
[591] SURVEY (n°16, 1977), p. 2: "During the 1920's in New Zealand, the Art Societies consolidated their authority within the art community, assuming a respectability that was reasonably well accepted. Of all the Societies in the country, the Canterbury Society of Arts was the most alert and respected, guided along its rather rigid course by people like A. F. Nicoll. Whilst the Society appeared to equally represent

L'évolution artistique néo-zélandaise se formalise ainsi autour d'un rejet de l'académisme symbolisé par la *Canterbury Society of Arts*, et se conforme par là-même à un modèle préétabli de la pensée artistique qui vise à instaurer comme norme créative relative, des conceptions à un moment donné. L'expression employée de « satisfaire le goût populaire »[592] vient conforter cela et précise la position de l'auteur à l'égard de ce phénomène. Le tout, comme pour souligner le fait que le goût populaire n'évoluait pas et ainsi accroître l'impact et la portée des actions entreprises par ces « artistes les plus audacieux ». Alors que s'estompe le souvenir de la première guerre mondiale et que la société néo-zélandaise amorce un développement économique et culturel, certains artistes adoptent une posture artistique singulière.

La diffusion d'une pensée nouvelle est favorisée par un homme, l'administrateur général de l'éducation technique et artistique de Nouvelle-Zélande, William Sanderson La Trobe (1870 -1943). Conscient du conservatisme en vigueur et de la difficulté pour les artistes d'être informés des nouveautés artistiques internationales, il va mettre en place un système de renouvellement de l'enseignement artistique. En effet jusqu'alors « seuls les artistes qui ont pu quitter la Nouvelle-Zélande étaient en capacité d'avoir connaissance du nouvel art Français, tels les travaux de Gauguin, Matisse, Picasso ou Cézanne »[593]. Ainsi, comme le relève Dunn, en Nouvelle-Zélande est lancé le *La Trobe Scheme*. Derrière ce nom, se trouve un principe de renouvellement de la pensée et des enseignements au moyen d'annonces de postes à pourvoir au sein des institutions néo-zélandaises, mais cela directement en Grande Bretagne :

> Son intention était d'attirer du personnel qualifié issu des institutions Britanniques telle que la *Royal College of Art* de Londres. La Trobe espérait qu'un personnel qualifié aurait réduit l'amateurisme répandu au sein de l'enseignement tout en promouvant une formation artistique professionnelle.[594]

---

the established and emerging artists, in fact it began to cater for popular taste and the vested interest of the older administering painters. It also appeared to exclude the individual accomplishments of the younger more adventurous artists. These people began to look elsewhere."

[592] *Ibidem.*

[593] DUNN (2007), *Op. cit.*, p.69 : "Only artists who had travelled overseas were in position to see anything of newer French art, like the works of Gauguin, Matisse, Picasso or Cézanne."

[594] *Ibidem*, p.69 : "His hope was to attract staff with qualifications from British institutions like the Royal College of Art in London. La Trobe hoped qualified staff would reduce the prevalent amateurism in teaching and foster professionalism in the training of artists."

Par ce moyen, l'homme permet à des jeunes diplômés britanniques de partir exercer en Nouvelle-Zélande. Les deux noms à retenir sont ceux de Robert Nettleton Field (1899-1987) et Christopher Perkins (1891-1968). Ces artistes-enseignants ne vont pas directement insuffler au moyen de leurs productions, le renouveau artistique tant recherché. En effet, ils assurent la diffusion d'une conception et d'une vision de l'art auprès d'une jeune génération qui ira de façon plus abrupte vers une rupture avec les anciens. Parmi les nouveautés, arrive avec Perkins, artiste anglais qui enseigne en Nouvelle-Zélande entre 1929 et 1933, l'idée selon laquelle les « artistes devraient développer leur propre école artistique nationale basée sur les sujets locaux, la lumière et l'éclairage si caractéristique de la Nouvelle-Zélande »[595]. Certes, comme nous avons pu le voir précédemment, cela relève avant tout d'un processus d'affirmation du monde de l'art local au moyen de concepts éprouvés notamment aux Etats-Unis d'Amérique et de l'*American Scene Painting* mais aussi l'*American Gothic*. Francis Pound analyse parfaitement cela et montre comment cette période reste cruciale dans le processus créatif d'une identité artistique néo-zélandaise tout en mettant en lumière le fait que cela repose sur des notions extérieures reconsidérées :

> Les similitudes stylistiques et thématiques entre la Nouvelle-Zélande et l'*American Regional Realists* sont très claires, et ce que nous pourrions dénommer 'l'effet Grant Wood', particulièrement visible. Même les critiques d'*Art in New Zealand,* qui préfèrent ne jamais admettre une influence 'étrangère', sont parfois à la limite d'admettre que Wood avait modifié l'art de Nouvelle-Zélande.[596]

Observer certaines œuvres permet de déceler cette similitude entre la pensée américaine et néozélandaise. Pound mentionne, à juste titre, un article rédigé par Basil Honour et qui compare deux œuvres, une néozélandaise et l'autre nord-américaine, afin de mettre en lumière le parti-pris des auteurs à l'époque[597]. En effet, le texte met face à face le tableau d'Harry Linley Richardson, *Mrs Thornley of Titahi bay* de 1831-32 et celui de Grant Wood titré *American Gothic* de 1930 [Cat.89 et 32]. Dans les œuvres, la composition est similaire. L'arrière-plan donne à voir un lieu d'habilitation et se

[595] *Ibidem*, p.73 : "Artists should develop their own national school based on the local subject matter and the harsh, clear kind of lighting he saw as characteristic of New Zealand."
[596] POUND (2010), *Op. cit.*, p.85: "The stylistic and thematic similarities between New Zealand and the American Regional Realists are very clear, and what we might call 'the Grant Wood effect' is especially conspicuous. Even *Art in New Zealand* critics, who prefer never to admit a 'foreign' influence, sometimes came perilously close to admitting that Wood had affected New Zealand art."
[597] HONOUR Basil « Art and The N.Z. Academy », *Art in New Zealand*, vol.13, no.2, décembre 1940. Cité par POUND (2010), *op. cit.*, p.85.

détachant au premier plan un personnage dans le cas de Richardson et deux pour Wood. Chez ce dernier le regard de la femme est perdu dans le lointain alors que l'homme semble fixer le spectateur. Richardson lui, adopte les conventions de représentation d'un portrait traditionnel. Le personnage est tourné de trois-quarts laissant voir son profil gauche et tournant ainsi la tête vers la gauche de la composition. Le regard évite celui du spectateur et semble se perdre dans le lointain. Comme Wood, Richardson figure la femme dans une toilette soignée mais traduisant néanmoins un niveau de vie bien différent de la haute bourgeoisie de l'époque. Aux aplats de couleurs et à la sobriété relative de la composition américaine se confronte la touche nerveuse et mélangée de Richardson qui affirme ici sa technique à celle de Wood. Malgré ce traitement différent, il n'empêche que ces deux compositions offrent une vue sur la vie rurale du début des années 1930. Ainsi, lorsque Pound relève la contradiction manifeste au sein du discours d'Honour à propos de cette référence, cela laisse percevoir l'enjeu de l'époque quant à la création d'une identité artistique propre : Selon Honour, l'œuvre de Richardson est une « réminiscence d'*American Gothic* de Grant Wood […] » mais par la suite celui-ci précise qu'il « ne pense pas que Richardson a été influencé en aucune façon par l'américain »[598].

Il ne s'agit pas là d'un cas artistique isolé mais bel et bien d'un phénomène attesté chez de nombreux artistes à travers le territoire d'*Aotearoa*. Afin d'assoir leurs préconceptions artistiques, les acteurs locaux vont trouver un artiste européen dont les travaux serviront de base à l'affirmation nationale artistique. Cependant il est intéressant de noter qu'afin d'affirmer leurs spécificités, ils vont retenir un artiste séparé par le temps. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de Paul Cézanne que la Nouvelle-Zélande trouve un moteur artistique. L'œuvre majeure de Perkins, *Taranaki*, de 1931, dépeint à la façon de Cézanne mais aussi du japonisme, le second point culminant de l'île nord, le mont Taranaki [Cat.90]. Dans les pas de l'artiste d'Aix-en-Provence, Perkins ira visiter le Sud de la France avant de partir en Nouvelle-Zélande, comme pour observer de ses yeux les paysages peints par Cézanne. Une fois arrivé, lorsqu'il réalise *Taranaki*, il transpose dans le paysage local la pensée de Cézanne. « Sa peinture était pour tous, l'équivalent néo-zélandais de la *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne »[599]. Le travail de Cézanne, basé sur l'étude de la lumière, des volumes et des formes au fil du temps,

[598] *Ibidem*.
[599] *Ibid*. p.107 : "His painting seemed to all New Zealand equivalent of Cézanne Mont Ste Victoire."

entre en cela en corrélation avec le désir éprouvé par les néo-zélandais de mettre en avant le monde local. Ainsi, si Cézanne est certes un modèle pour nombres d'artistes à travers le monde, il a notamment contribué à favoriser un rapprochement esthétique avec l'Europe tout en permettant l'éclosion d'une scène locale consciente de ses spécificités. De façon quasi-simultanée, la Nouvelle-Zélande cherche logiquement à s'affirmer du 'modèle imposé' qu'est la Grande-Bretagne. C'est en cela qu'aux artistes tels que Turner qui jouent sur l'impression de brouillard propre à la peinture britannique, la Nouvelle-Zélande s'affirme au travers de l'œuvre de Cézanne et de son étude de la lumière et la clarté. Le tout au profit d'une sensibilité toute autre de celle de Grande-Bretagne. Combinée à des critiques comme Fairburn, abordé auparavant, la Nouvelle-Zélande conforte ses artistes dans la production d'œuvres qui se voudraient réalistes. Pour cela l'artiste doit baigner d'une puissante lumière l'ensemble de sa composition, privilégiant les conditions climatiques les plus favorables. Cela se manifeste par un estompage et une limitation de toute ombre et perspective à leur plus simple expression. Les couleurs sont puissantes et pures, le dessin largement affirmé et le sujet identifiable pour qui connait le territoire local. Dans cette veine artificielle, mais néanmoins présentée comme réponse naturelle face à l'observation du monde néo-zélandais, de nombreux artistes vont alors réaliser des peintures qui répondent à de tels critères. Parmi les artistes les plus renommés dans cette veine artistique, peuvent être retenus les noms de William Alexander Sutton mais surtout celui de Rita Angus.

Le nom de Rita Angus (1908-1970) est sans doute l'un de ceux les plus connus lorsqu'il s'agit de parler d'art de Nouvelle-Zélande. Cette femme, qui sera étudiée de façon diffuse au fil des pages à venir, est incontestablement l'une des artistes les plus importantes pour l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande. Pour l'heure, nous allons recentrer notre attention sur son œuvre *Cass* [Cat.91]. Cela afin de mettre en évidence les avancées stylistiques et artistiques favorisées par La Trobe. Réalisée vers 1936, cette huile sur toile figure la gare ferroviaire de Cass au sein de la région de Canterburry. En mai 1936, Rita part alors, en compagnie d'une artiste française expatriée en Nouvelle-Zélande, Louise Henderson, pour Cass à plus de 116 kilomètres au nord-ouest de Christchurch. Là, Rita puise l'inspiration dans une gare esseulée et réalise ainsi deux huiles et plusieurs aquarelles dont trois subsistent de nos jours[600]. La composition

[600] TREVELYAN (2009), p.67. Les œuvres de nos jours conservées sont les suivantes : *Mountain Biological Station, Cass,* 1936. Huile sur toile, 24 x 33 cm, Ravenscar Trust Collection, Canterburry.

générale est épurée. Au centre de la toile, la gare avec sa plateforme d'accueil des trains. À l'arrière-plan les montagnes se succèdent et viennent ainsi guider le regard du spectateur jusqu'à un ciel parsemé, çà et là, de nuages blancs. L'artiste confère du dynamisme à l'œuvre par l'intermédiaire de la multiplication de formes et de leurs répétitions. A contrario de cela, un homme seul est figuré assis sur le bord du quai et faisant face au spectateur ; celui-ci semble calme et serein. L'homme est presque anecdotique au sein de cette nature magnifiée. La palette colorée est relativement variée, allant des ocres pour dépeindre le bâtiment central et jouant de nuances et dégradés beiges et verts pâles pour figurer la végétation. Avec la distance, les montagnes s'habillent de bleu et de marron. Les tonalités bleues sont employées pour exprimer les ombres et de la sorte suggérer la puissance du soleil. La composition générale semble aplatie, la profondeur réduite à son minimum, les variances colorées tancées par un dessin présent et affirmé comme pour sublimer chaque ombre portée. Rita Angus réalise ici une emphase artistique en le sens où sa composition décrit au moyen d'une exagération des ombres et des masses, la puissance lumineuse présente en Nouvelle-Zélande. Le mouvement naît de l'ombre qu'il s'agisse de celle sur le bâtiment principal ou bien du relief exagéré au premier plan où chaque saillie est la source d'une ombre portée plus ou moins accentuée. De façon plus ténue, pour rythmer son œuvre, Angus structure sa peinture selon la pensée artistique de Paul Cézanne.

Ainsi dans une filiation artistique, cette dernière vise à déconstruire le paysage et à conférer à chaque élément une forme répétable. Selon cette logique les montagnes épousent une forme générale triangulaire, de même que le ciel semble pourfendre les éperons rocheux selon un triangle inversé dont l'un des sommets pointe vers la gare. Au niveau terrestre, le premier plan est également constitué d'une composition triangulaire générée par les arbres qui viennent délimiter l'espace de transition entre premier et second plan tout en permettant l'errance du regard entre ciel et terre. En poursuivant l'étude de la composition on se rend compte qu'Angus adjoint aux triangles des verticales et horizontales pour exprimer les créations humaines du premier plan. À l'inverse, les montagnes sont parsemées de formes arrondies pour signifier les reliefs et de touches colorées pour évoquer les arbres et la végétation. Quant au premier plan, il

---

Mountain Biological Station, *Cass*, 1936. Gouaches et craie noire, 22,8 x 29 cm, Université de Canterburry. *Mountains*, *Cass*, 1936. Aquarelle et craie noire, 28,3 x 35 cm. Musée National *Te Papa Tongarewa*, Wellington. *Mountains*, *Cass*, 1936. Gouaches, 37 x 49 cm. Christchurch Art Gallery *Te Puna o Waiwhetu*. La dérnière et cinquième oeuvre étant celle présentement discutée: *Cass*, 1936. Huile sur toile, 37 x 46 cm. Christchurch Art Gallery *Te Puna o Waiwhetu*.

semble que Rita Angus se tourne vers une référence à l'art Japonais au moyen de la répétition d'un motif censé évoquer des touffes d'herbes générées au moyen de brefs traits de peintures obliques. Cela confère également un dynamisme à l'ensemble de la composition car ces brèves touches entrent en opposition avec les lignes longues et souples employées pour évoquer la nature du second plan. En mixant les influences, comme nombres d'artistes à cette époque, Rita Angus produit un tableau qui va marquer la Nouvelle-Zélande. Le thème de la gare rurale, en plus de référer aux travaux de Cézanne, évoque avant tout un lieu commun pour l'ensemble des habitants de Nouvelle-Zélande. En effet, « la majorité des 1 350 stations que parsemaient autrefois le réseau ferroviaire de Nouvelle-Zélande n'étaient que de petits hangars aux façades telle que celle-ci »[601]. Le style employé, par-delà une touche propre à Rita Angus, correspond au goût de l'époque et l'œuvre va ainsi devenir l'une des œuvres favorite des Néo-Zélandais. C'est ainsi qu'en 2006, « *Cass* (1936) de Rita Angus, est élue peinture préférée des néozélandais selon un sondage mené par la télévision nationale »[602]. Pour l'artiste elle-même, l'œuvre revêt une importance toute particulière :

> L'image en est arrivée à être un talisman pour elle, un symbole de ce dont elle était capable, mais également une expression de son engagement de peindre en Nouvelle-Zélande et de commémorer son attachement envers un lieu particulier. *Cass*, a-t-elle écrit, « exprime la joie de vivre ici ».[603]

Au moyen de cette œuvre, Angus figure une phase cruciale pour l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande, celle de l'appropriation du territoire et de la pensée artistique. De la sorte, en puissant des inspirations dans les pensées et techniques artistiques internationales, la Nouvelle-Zélande est parvenue à instaurer une dynamique de production locale. Cela entre ainsi en confrontation avec une phase d'expatriation des artistes. C'est selon cette logique que quelques années auparavant l'artiste Frances Hodgkins (1869-1947) part en Grande-Bretagne afin d'y mener une carrière artistique.

---

[601] http://www.teara.govt.nz/en/artwork/21411/rita-anguss-cass : "Many of the 1,350 stations that once dotted New Zealand's rail network were just small weatherboard sheds like this one."
[602] https://ocula.com/artists/rita-angus/ : "In 2006, *Cass* (1936) by Rita Angus, was voted New Zealand's most loved painting in a national television poll."
[603] TREVELYAN (2009), p.68, *op.cit.* : The picture came to be a talisman for her, a symbol of what she capable of, but it also expressed her commitment to painting in New Zealand and celebrated her attachment to a particular place. *Cass*, she wrote, 'expresses joy in living here'.

Il nous semble nécessaire de relever un élément important qui s'esquisse depuis quelques temps désormais, la place des femmes artistes. Alors que l'Europe a souvent eu tendance à reléguer au second plan le rôle joué par les femmes artistes dans l'Histoire de l'Art occidentale, cela semble adopter une trajectoire différente par-delà le Pacifique. En effet, observer des manuels occidentaux c'est observer une forte présence masculine. Artemisia Gentileschi (1593-1652), Rosalba Carriera (1675-1757), Louise-Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), Berthe Morisot (1841-1895) autant de noms de femmes peintres que d'histoires biaisées par leur condition de femmes. Ce n'est qu'avec l'art contemporain que les femmes sont, semble-t-il, parvenues à revendiquer une place légitime au sein d'un monde et d'une profession qu'elles ont largement contribué à ériger. En Nouvelle-Zélande si davantage de noms d'hommes figurent au sein des musées et des livres d'art, le rôle joué par les femmes n'en est pas pour autant amoindri. Ainsi, le nom de Frances Hodgkins est régulièrement cité car sa technique et ses œuvres sont reconnues de tous et cela tant en Nouvelle-Zélande qu'en Grande-Bretagne où cette dernière a mené sa carrière. De nos jours, ses œuvres sont réparties entre de grandes institutions muséales ; comme le *Te Papa Tongarewa* de Wellington mais également le *Tate Museum* de Londres. Pour ce qui concerne Rita Angus, sont nom est indissociable de la Nouvelle-Zélande car ses œuvres font parties de celles les plus reproduites et les plus appréciées par les Néo-zélandais. En marge du processus de modernisation instauré par La Trobe, la Nouvelle-Zélande amorce sa mutation par l'intermédiaire de l'éclosion d'une scène artistique contemporaine au moyen d'un groupe d'artistes présidé majoritairement par des femmes.

- *The Group 1927 – 1977 – le tournant contemporain*

Alors que l'étatisme des institutions d'art se répand à travers le territoire de Nouvelle-Zélande, que la modernité artistique du XIXème siècle se mue peu à peu en convention de représentation, une nouvelle génération d'artistes fait jour. De façon identique à ce qu'il est possible de trouver dans d'autres pays :

> Divers petits groupes se sont formés à travers l'ensemble du pays afin de lutter contre les Sociétés d'Arts, bondées et populaires, ce qui selon les artistes ne constituait rien d'autre qu'un jury de démolition.[604]

C'est ainsi qu'en 1927, sept anciens étudiants du *Canterbury College of Art* se réunissent afin d'exposer leurs œuvres dans un événement parallèle à l'exposition annuelle de la *Canterbury Society of Art* (*C.S.A.*). Avant d'aborder l'étude du nom de ce regroupement d'artistes, fixé en 1928, la liste des premiers artistes révèle des informations importantes. En effet, sur les sept artistes initiaux de 1927, seuls deux sont des hommes, ce qui démontre encore une fois la part importante des femmes artistes dans la société néo-zélandaise. Par ordre alphabétique, les créateurs furent les suivants : ANDERSON Margaret (dates inconnues); BAVERSTOCK William Sykes (1893-1975); MACMILLAN Brown Viola (1897-1981); MARSH Ngaio (1895-1982); MONTGOMERY William Hugh (1866-1958); PAGE (née POLSON) Evelyn Margaret (1899-1988); WALL Edith (1904-1990). Ces quelques artistes décident alors de se réunir au sein d'un studio exigu afin de peindre et créer en dehors des carcans académiques. Dans un travail universitaire de 1984, analysant ce groupement d'artistes, Julie Catchpole rapporte une citation de Margaret Page qui résume parfaitement ce désir de nouveauté :

> Nous y avons invité un certain nombre de personnes (*au studio*) et […] nous en avons fait une habitude d'inviter principalement nos contemporains les plus modernes et originaux …[605]

Ce même lieu d'accueil va être celui où sera organisée la première exposition, tenue en 1927. Cette réunion d'artistes amorce alors un virage crucial dans l'Histoire de l'Art local, le tournant postimpressionniste puis contemporain. Cependant, ce n'est qu'un an plus tard, en 1928 que le nom *The Group* est adopté. Selon un article de William Moore, c'est à cette époque que les artistes adoptent de façon ouverte ce terme générique afin de qualifier les artistes qui désirent créer de façon « libre »[606]. Il s'agit principalement de jeunes artistes dont la cohésion repose sur le désir de créer sans

---

[604] SURVEY (n°16, 1977), p.2, *Op. cit.*: "Various small groups formed up and down the country in an attempt to counteract the crowded, popular, banality of the Art Societies, and what were in the opinion of the artists, hatchet juries."
[605] CATCHPOLE (1984), p.3 : "We invited quite a number of people to it *(the studio)* and […] we made it a policy to invite only the newest, the most modern of our contemporaries…"
[606] MOORE (1929).

limitations tierces. Venant contrebalancer les quatre-cents-quarante-cinq membres de la *C.S.A.*, *The Group* s'attarde sur l'individualité, le particulier et la cohésion de pensée et la façon de mettre en scène les œuvres. Le terme *The Group* est suffisamment générique afin de limiter en aucun cas les artistes par des préconceptions esthétiques ou plastiques. La pensée moderniste de rupture artistique s'engouffre alors en Nouvelle-Zélande et de jeunes artistes désireux d'explorer les champs des possibles artistiques se révèlent au public :

> L'exposition a eu lieu dans leur studio et constituait en fait le premier *Group Show* et il est peu surprenant que l'intérêt et l'enthousiasme ont mené inévitablement à des efforts supplémentaires pour celle de 1928, qui a eu lieu au même endroit. La confiance acquise grâce à la réussite de ces deux expositions a persuadé les membres de tenir une exposition publique en 1929 ainsi qu'une petite exposition de 108 peintures et dessins du mardi 10 au vendredi 14 septembre 1929.[607]

En 1929 alors que le nom *The Group* commence à être reconnu, les artistes s'extirpent du studio et montent leur exposition au sein de la *Durham Street Art Gallery* appartenant à la *Canterbury Society of Arts*. Ainsi, ce ne sont pas moins de quarante-trois expositions, labellisées *The Group*, qui vont se tenir entre 1927 et 1977 date du dernier événement. Terrain expérimental, les expositions vont permettre au public d'*Aotearoa* de se confronter avec des œuvres évocatrices des recherches internationales menées en art. Toutefois appréhender *The Group* revient à étudier un groupe d'amis fluctuant et non une société d'artistes. En effet, exposer avec *The Group* ne signifie pas pour autant qu'un artiste quitte le circuit « labélisé », à savoir celui des sociétés d'arts. En s'attardant sur les sept artistes d'origines, il est possible d'extraire quelques informations révélatrices de ce phénomène (tabl.8). Seulement deux artistes, Macmillian Brown et Wall n'ont exposé qu'au sein des événements organisés pas *The Group*. Les autres ont présenté leurs œuvres au sein d'autres expositions, ce qui démontre bien la posture de ce regroupement d'artistes visant à regrouper pour mieux créer et non assurer un mécanisme de mise à distance des institutions. Selon cette logique, l'exposition de 1929 constitue un événement important car elle marque un

[607] SURVEY (n°16, 1977), p.8, *Op. cit.*: "The exhibition was held in their studio and was in fact the first Group Show and it is not surprising that the interest and enthusiasm it aroused inevitably led to further effort in 1928, which was also held in their studio. The confidence gained through the success of these two shows persuaded the members to hold a public exhibition in 1929 and a small exhibition of 108 paintings and drawings was held from Tuesday 10th to Saturday 14th September of the year."

changement d'attitude à l'égard du public. Les artistes quittent le studio et louent un espace connu du public avec savoir la galerie de la *C.S.A.*. Par ailleurs, de même qu'en 1927, les artistes présentés en 1929 sont majoritairement des femmes. Sur les neufs artistes-exposants, sept sont des femmes. Il s'agit là de la plus forte proportion de femmes de toute l'histoire des expositions de *The Group*. Nous jugeons cet élément crucial car c'est après cette exposition que *The Group* va considérablement se développer et ainsi devenir un élément central pour la réévaluation moderniste. Autrement formulé, c'est au moyen d'une dynamique instaurée par les artistes femmes et par leurs œuvres exposées que *The Group* est parvenu à capter l'attention du public, des artistes et du monde de l'art dans sa globalité.

Lieux d'expositions / Artistes	The Group	Auckland Society of Arts (A.S.A.)	Canterbury Society of Arts (C.S.A.)	Wellington New Zealand Academy of Fine Arts (N.Z.A.FA.)	Otago Art Society (O.A.S.)
ANDERSON Margaret					
BAVERSTOCK William Sykes					
MACMILLAN BROWN Viola					
MARSH Ngaio					
MONTGOMERY William Hugh					
PAGE (née POLSON) Evelyn Margaret					
WALL Edith					

Tableau - 8. Tableau croisé présentant les lieux d'exposition des premiers artistes de *The Group*. En beige les lieux où les artistes ont exposé.

Les artistes sont maîtres, aucun n'est permanent, aucun n'est contraint ; le choix des œuvres présentées s'effectue par l'artiste lui-même et cela permet de mettre en relation artistes et œuvres dont les pensées se distinguent. Le rôle des expositions est crucial car aux critiques qui s'expriment librement et aux artistes qui exposent selon leur désir s'adjoignent les artistes en devenir qui découvrent avec les présentations de *The Group* un désir artistique. Toss Woollaston, de son vrai nom Mountford Tosswill Woollaston (1910-1998), précise à propos de l'importance de ces événements :

> Il y avait une excitation sauvage après cela [observer les œuvres], tout est alors devenu clair, cela avait été ma longue traversée de la médiocrité. […] L'exemple des expositions de *The Group* m'a appris que la liberté artistique existait…[608]

Jeune étudiant à Canterbury, Woollaston connait alors une « révélation » face aux œuvres de Robert Nettleton Field. À la suite de cela, Woollaston décide de changer d'université et intègre la *Dunedin School of Art* afin de pouvoir suivre les enseignements de Field[609]. Peu à peu les artistes les plus en vue de Nouvelle-Zélande vont exposer avec *The Group* : Rita Angus ; Ralph Hotere ; Colin McCahon ; Milan Mrkusich ; Christopher Perkins ; William Alexander Sutton (dit « Bill ») mais aussi M. T. Woollaston sont les noms ici retenus parmi les quelques trois-cents-quatorze artistes ayant participé au minimum à une des expositions de *The Group*. Afin d'obtenir une vision d'ensemble de l'ampleur de *The Group* il faut observer le numéro spécial de Survey consacré en totalité à *The Group* et dont la fin du numéro dresse une liste exhaustive des participants en fonction des différentes années d'exposition. La dernière page ayant subi une détérioration, il est impossible de disposer des informations pour les années allant de 1970 à 1977[610]. Cependant, il est possible de se tourner vers les annexes du travail de Catchpole qui dresse un tableau croisé de l'ensemble des artistes participants aux différentes expositions, reprenant ainsi la liste établie par l'article [Annexe 30].

Au fil du temps, *The Group* se mue en un concept artistique qui se formalise et s'automatise. Les expositions deviennent légion et le désir de mettre en scène les visions nouvelles est quelque peu délaissé au profit des artistes de renom. Seule la seconde guerre mondiale vient perturber le cycle des expositions en réquisitionnant la galerie et perturbant alors les routines artistiques[611]. Alors que 1932 marque la première exposition d'une œuvre non-figurative, 1935 la première poterie, les années 1940 sont celles d'une radicalisation de la pratique artistique, au sens où la fracture avec l'académisme pictural se manifeste par l'intermédiaire des pratiques occidentales du

---

[608] WOOLLASTON (1962), p.31 et 35, *in* CATCHPOLE (1984), p.9: "Here was wild excitement after that, it now became plain, had been my long drought of earnest mediocrity." [..] "The example of The Group show had taught me that there was such a thing as independence in painting…"
[609] CATCHPOLE (1984), p.9.
[610] SURVEY (n°16, 1977), pp. 17-20, *Op. cit.*
[611] Entre 1933 et 1935 *The Group* ne tient pas d'exposition annuelle car est créé en 1932 la *New Zealand Society of Artists* qui vise à prolonger *The Group* sous la forme d'une société avec des « amis » et des membres. L'expérience ne sera pas fructueuse et les artistes, pour la majorité issus de *The Group* quitte l'association qui cesse en 1936.

début du siècle, tel le cubisme. Rita Angus qui avait déjà exposé en 1932, devient entre 1938 et 1970 membre récurrent (à l'exception des années suivantes : 1948 ; 1951 et 1968) ; Woollaston en fait de même à partir de 1936 (jusqu'en 1970, celui-ci ne rate que les expositions de 1957, 1966 et 69). Ainsi, il n'est en rien anodin de voir les artistes les plus marquants de l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande devenir parti-prenant au sein de *The Group*. À ces deux noms, choisis délibérément parmi tant d'autres, il faut adjoindre celui de Colin McCahon. Cet artiste « est considéré notoirement comme étant le peintre moderne le plus important de Nouvelle-Zélande »[612]. Né le 1er août 1919 à Timaru en Nouvelle-Zélande, Colin McCahon est fils de comptable et petit-fils de « William Ferrier qui avait été photographe professionnel et aquarelliste amateur »[613]. Alors qu'il suit une formation entre 1937 et 39 au sein de la *Dunedin School of Art* sous les enseignements de Robert N. Field, McCahon réalise sa première exposition en 1939 au sein de l'*Otago Art Society*[614]. En parallèle à sa contribution pour l'effort de guerre au cours de la seconde guerre mondiale, McCahon commence à partir de 1940 à exposer au sein de *The Group*. Ainsi, du 20 au 26 septembre 1940, McCahon expose douze œuvres (dont une sculpture et toutes à vendre) aux côtés de son ancien enseignant R. N. Field mais aussi de[615] : Phyllis Drummond Bertune (4 œuvres) ; A. Johnstone (7 œuvres) ; Woollaston (5 œuvres) ; Evelyn Page (3 œuvres) ; Margaret Anderson (8 œuvres) ; W.H.A. Nelson (6 œuvres) ; Ngaio Marsh (1 œuvre) ; Rata Lovell-Smith (5 œuvres) ; Olivia Spencer-Bower (7 œuvres) ; Louise Henderson (10 œuvres) ; Leo Bensemann (10 œuvres) ; Rita Cook (Rita Angus, 14 œuvres) et Paul Pascoe (3 œuvres) [616]. Dresser la liste des artistes est intéressant car cela permet de voir que McCahon expose auprès d'artistes déjà établis et reconnus (Page, Field, Angus, …) mais également qu'il est celui exposant le plus d'œuvres avec Rita Angus. McCahon justifie de façon sa participation par un désir d'observer l'art d'alors :

---

[612] DUNN (2007), *Op. cit.*, p.111: "[…] widely regarded as New Zealand's most important modern painter."
[613] BLOEM, BROWNE (2002), p.159: "William Ferrier, had been a professional photographer and amateur watercolourist."
[614] http://www.mccahon.co.nz
[615] THE GROUP (1940).
[616] En juin 1930, Rita Angus épouse Alfred Cook qu'elle rencontre à la fin des années 1920 au sein de l'école d'art de Christchurch où son grand frère, James Cook, devient enseignant à partir de 1929 (TREVELYAN, 2009, p.30. *Op.cit.*).

> Je suis devenu membre en 1940 et je suis allé jusqu'à Christchurch pour voir cette exposition. J'ai été impressionné par certains espaces d'accrochage – vous pouviez voir les peintures.[617]

Exposer au sein de *The Group* c'est ainsi pourvoir ses œuvres d'une attention particulière du fait d'une organisation par les artistes, pour les artistes. Nouvel arrivant, McCahon expose en tant que « *guest* » et non membre de *The Group*, statut qu'il retrouve en 1943 (il n'y a pas d'exposition en 1942) avant de devenir membre à partir de 1946. Cependant, la presse locale s'intéresse dès 1940 au travail de l'artiste et plus spécifiquement à un portrait d'une jeune femme [Annexe 31]. L'article dans sa totalité figure une attention particulière de la part du critique, Charles Grignon, en faveur des divers artistes. L'auteur précise les spécificités des artistes. Celui-ci ouvre son article sur Rita Angus, qui se présente alors sous le nom de Rita Cook. Il précise que les œuvres exposées constituent « un excellent échantillon de son travail »[618]. Le critique se montre élogieux envers le travail de la femme-peintre lorsqu'il traite de l'œuvre *Head of a Boy*, et il n'hésite pas à écrire qu'il s'agit « probablement du plus beau portrait de l'exposition, et certainement meilleur que n'importe quel autre portrait [qu'il a] pu voir »[619]. Mais lorsque Grignon aborde la participation de McCahon, il précise qu'il s'agit « peut-être de la contribution la plus saisissante de l'exposition de cette année »[620]. L'œuvre qu'il retient est celle alors présentée sous le titre de *Portrait of a girl* [Cat.92]. Cette œuvre se tourne résolument vers un rendu proto-cubiste. Le jeu des formes et des couleurs intrigue et intéresse le critique mais ce dernier soulève une question alors à l'esprit pour nombre de personnes – cela tant à l'époque que pour des personnes actuelles qui découvrent ces œuvres :

> La question qui doit être posée est celle de savoir s'il dispose des capacités de créer de toute part ou simplement cette exceptionnelle connaissance du travail des artistes les

[617] SURVEY (n°16, 1977), p. 13, *Op. cit.*: "I became a member in 1940 and went up to Christchurch to see this first showing. I was bowled over by the spaciousness and some hanging of the exhibition – you could see the paintings."
[618] GRIGNON Charles, "The 1940 Group – varied and interesting exhibition", *Press*, n°23137 du 28 septembre 1940, p.14: "They are an excellent sample for her work."
[619] *Ibidem* : "probably the best portrait in the exhibition, and certainly better than any other of her portraits that [he had] seen."
[620] *Ibid.:* "perhaps the most striking feature of this year's exhibition."

> plus remarquables des deux dernières décennies. L'absence de tension au sein de ce travail suggère la seconde réponse. [621]

L'œuvre peut, en effet, paraître correspondre à la pensée occidentale mais est-il possible de créer sans référence ? Au-delà de la remarque formulée par Grignon se trouve en réalité un problème central pour la création artistique insulaire : celui de la capacité à créer de « toute pièce ». En effet, McCahon s'inspire des avancées esthétiques et artistiques occidentales qu'il s'approprie en vue de réaliser le portrait de son amie Elespie Forsyth. L'œuvre s'intègre dans une logique artistique extérieure mais revisitée et adaptée par McCahon. L'art se conçoit comme production de l'esprit basée sur l'interprétation personnelle de faits communs. Or, qu'il s'agisse de la Nouvelle-Zélande ou de la Polynésie française, discuter d'un artiste dont une peinture s'inspire d'un mouvement, mais aussi d'un artiste occidental revient souvent à générer des jugements tronqués. Cependant, la Nouvelle-Zélande, par le biais de ces artistes, va rapidement démontrer que l'art est international, non pas en tant que bien et produit, mais en tant qu'objet intellectuel et artistique. Des artistes comme Angus et McCahon produisent alors des peintures qui suscitent des polémiques et mettent ainsi en lumière les tensions du monde artistique local.

Une fois encore, cela se passe au cours d'une exposition de *The Group*. En 1947, au lendemain de la seconde guerre mondiale, *The Group* tient une exposition rétrospective afin de ne célébrer ses vingt ans. Parmi les artistes se trouve Colin McCahon. Selon le catalogue, celui-ci exposa dix œuvres, mais nous allons porter notre attention sur cinq d'entres-elles : *The Angel of the Annunciation*, *The King of Jews* (sous le nom *Jesus, King of the Jews*), *Crucifixion with a lamp* (exposé sous le simple nom de *Crucifixion*), *Christ taken from the Cross, Entombment (after Titian),* [Cat.93 ; 94 ; 95 ; 96 et 97]. Ces productions aux thèmes religieux vont générer une polémique et le traitement des sujets ainsi que la technique, faire l'objet des critiques parfois virulentes. Catchpole mentionne en cela une critique faite par Fairburn et qui précise :

> Est-il possible qu'il existe un sens qui ne puisse être décelé à l'œil nu ? … Je ne peux que supposer que non. Elles pourraient [les œuvres] passer pour des graffiti faits au sein de toilettes célestes…[622]

[621] *Ibid.:* "The question which must be asked is whether he has ability of the originative order or merely an exceptional insight into the work of some of the outstanding European artists of the last two decades. The absence of tension in his work suggests the second answer."

Catchpole poursuit cela en précisant ainsi que si ces œuvres ont consterné le publique et les critiques, cela n'est pas uniquement imputable au traitement déroutant opéré par l'artiste mais aussi à l'adjonction de textes au sein même de la composition[623]. Le trait grossier, les couleurs salies, le texte volontairement déformé, autant d'éléments qui deviennent constitutifs de l'œuvre de Colin McCahon. Pour un œil averti et formé à l'art occidental se ressent l'empreinte de Cézanne dans le traitement et l'harmonie des formes et des couleurs, le cerne irrégulier et prononcé de Georges Rouault (1871-1958, peintre français) mais le tout adapté à la sensibilité de l'artiste. McCahon confère à ses scènes religieuses une assise locale en prenant soin d'intégrer ses personnages au sein de décors reconnaissable des néo-zélandais. Au sein des trois premières œuvres ici mentionnées, McCahon figure à l'arrière plan la province du Nord de l'Île Sud, Nelson, avec ses montagnes caractéristiques que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de l'artiste. Communément dénommées *« golden hills »*, « les collines dorées » viennent stopper l'avancée du regard au sein des compositions. Toutefois à ce désir d'appropriation et d'adaptation des histoires saintes à la Nouvelle-Zélande, ce qui correspond au désir régional qui se développe alors en peinture, McCahon y confère un rendu très particulier. Aux couleurs dorées et ocres, le peintre associe des touches de bleu puissantes ainsi que des verts et des bruns. À ces couleurs, il adjoint des rehauts de blancs et un cerne noir puissant estompant les détails au profit d'une schématisation « cézanienne ». Le trait marqué et appuyé attire alors le regard et confère un ressenti de production hasardeuse et impulsive. Comme dans les œuvres de Gauguin, les transitions optiques s'effectuent au moyen de couleurs salies, en cela que les couleurs adjacentes s'entremêlent. Cela assure une transition relativement douce entre les diverses zones de la composition ce qui contrebalance avec le trait franc et imposant qui apporte une relative raideur aux éléments.

Or, comme mentionné auparavant, ce qui interpelle le plus lors de cette exposition en 1947 n'est autre que la présence de texte au sein même des œuvres de l'artiste. Pour cela, il faut observer de façon plus spécifique *The Angel of the Annunciation* et *The King of Jews*. Le premier tableau figure ainsi la scène biblique de l'annonciation. Cette dernière prend place au sein d'un décor connu du public local

---

[622] FAIRBURN (1948), p.50 *in* CATCHPOLE (1984), p.21. *Op. cit.:* It is possible that they have a meaning not to be picked up by the naked eye? … I can only say that I suspect not. They might pass as graffiti on the walls of some celestial lavatory…"

[623] CATCHPOLE (1984), p.21. *Op. cit.*

mais avec cette fois-ci un élément d'autant plus reconnaissable qu'il s'agit du club de golf de Nelson. Le trait est volontairement irrégulier, les couleurs semblent arbitraires, les proportions absentes et Colin McCahon décide d'inclure le titre de l'œuvre au sein même de celle-ci. À la façon d'une bande-dessinée, celui-ci apparait dans une bulle qui vient occuper l'espace inférieur gauche. À travers cette œuvre, McCahon questionne le spectateur et lui-même sur l'art occidental. Ce thème mainte fois peint par les peintres est ici réapproprié pour la Nouvelle-Zélande. Qu'importe que la touche soit brutale, que les personnages paraissent grossiers à qui connaît la « science des proportions ». De la composition se dégage un dynamisme généré par ces couleurs salies dont le texte épouse et intègre la composition. Il fait office de repoussoir, c'est à dire de mécanisme forçant l'œil à dépasser le simple premier plan et à se mouvoir au sein de la composition. Le texte occupe autant d'espace – si ce n'est plus – que la vierge Marie figurée à droite. L'écriture est hâtive et les lettres déformées.

Avec une forme de prime abord maladroite, cette zone de texte se fond dans le décor qui semble épouser un dénivelé suggéré. La graphie acquiert une valeur propre au même titre que le reste des éléments de la composition. La trace écrite devient un élément sémantique parmi d'autres. Pour le musée *Te Papa Tongarewa* qui conserve cette œuvre, les « spectateurs ont été choqués, voir même outrés, et McCahon accusé de vulgarité et d'incompétence » lors de la présentation en 1947[624]. En ce qui concerne l'œuvre *The King of the Jews*, celle-ci se veut identique à l'ensemble ici abordé, à l'exception près que McCahon intègre la trace écrite comme peut le faire une bande dessinée. Marie tenant dans ses bras Jésus s'exprime et annonce : « *this is Jesus the King of the Jews* ». McCahon mène ainsi à son paroxysme l'intégration de la trace écrite au sein d'une huile sur toile. D'une signature volontairement excessive à l'incursion du titre au sein même de la composition, McCahon confronte finalement les visiteurs et artistes de l'époque à l'utilisation du mot et de la lettre en tant que procédés stylistiques picturaux. À Michael Dunn de conclure que :

> Ce sont des images inquiétantes et troublantes qui reflètent les agitations de ces années et cela de façon plus puissante que n'importe quelle autre peinture de Nouvelle-Zélande. À l'époque, le public détesta ces peintures qui furent sévèrement critiquées. McCahon a été poussé au rôle de génie incompris luttant pour sa reconnaissance – un

[624] http://collections.tepapa.govt.nz/object/42318 : "Audiences were shocked, even outraged, and McCahon was accused of vulgarity and incompetence."

> rôle qu'il a continué à jouer longtemps après que lui est son œuvre ne soient acclamés.[625]

Comme si les tensions n'étaient pas suffisantes avec les œuvres de McCahon, en 1948 *Aotearoa* Nouvelle-Zélande fait face à ce qui de nos jours est connu sous le nom du « *Pleasure Garden incident* ».

Le 13 mai 1947, au Sud de l'Angleterre à Weymouth décède l'artiste Frances Hodgkins. Née le 28 avril 1869 à Dunedin, elle est l'artiste peintre expatriée la plus importante de Nouvelle-Zélande pour ce qui concerne la première moitié du siècle. Visitant l'Europe et vivant quelques années en Angleterre puis en France et dans d'autres localités européennes, Hodgkins est en plein cœur de l'effervescence artistique moderniste. Elle assiste à des expositions de Picasso, expose au Salon d'automne et représente la Grande Bretagne à la 22ème Biennale de Venise en 1940[626] :

> À la suite de la mort d'Hodgkins, Margaret Frankel, artiste et membre du conseil de la CSA, avait proposé de faire l'acquisition, pour les collections de la Société, d'une œuvre représentative du travail d'Hodgkins, et en 1948 la CSA a reçu six peintures pour sélection.[627]

Ainsi sur demande de la CSA, le British Council fait parvenir en Nouvelle-Zélande un lot de six œuvres, et parmi elles une, intitulée *The Pleasure Garden* [Cat.98]. Toutefois aucune œuvre ne retient l'attention de la *Canterbury Society of Arts* et alors que ces œuvres sont exposées au sein même de l'exposition de *The Group* de 1948, le conservateur de la McDougall Art Gallery, William S. Baverstock (et secrétaire de la *CSA*) adjoint une notice sous les œuvres qui va enflammer les débats[628] :

---

[625] DUNN (2007), *Op. cit.*, p.114: "These are troubling, difficult images which reflect the turmoil of these years more powerfully than any other New Zealand painting. At the period, the public disliked these paintings and they were harshly criticized. McCahon was pushed into the role of misunderstood genius struggling for acceptance – a role he continued to play long after he and his art had won acclaim."

[626] http://www.teara.govt.nz/en/biographies/2h41/hodgkins-frances-mary

[627] FEENEY (2008), p.151: "Following Hodgkins's death, artist and CSA council member, Margaret Frankel, had proposed that a representative work by Hodgkins should be purchased for the Society's collection, and in 1948 the CSA received six paintings for viewing."

[628] Ouverte en 1932, la *Robert McDougall Art Gallery* expose à l'origine, et de façon majoritaire, les œuvres issues du CSA. Après de nombreux agrandissements, le musée ferme ses portes le 16 juin 2002 pour rouvrir le 10 mai 2003 sous le nom *Christchurch Art Gallery Te puna o Waiwhetu*.

> Ces six œuvres de Frances Hodgkins sont sous caution. Il est impossible de les photographier. Il est demandé qu'il n'y soit fait aucune référence au sein des avis de presse traitant de l'exposition.[629]

Parcourir le catalogue de l'exposition de 1948 permet rapidement de confirmer cela car nulle mention des œuvres d'Hodgkins. Les opposants du travail d'Hodgkins, et par extension du message véhiculé par ses œuvres, se trouvent confrontés aux personnes soutenant et approuvant les œuvres de l'artiste. L'exposition devient alors le terrain de confrontation entre détracteurs et défenseurs de l'art dans sa capacité à se renouveler et innover. Margaret Frankel (et d'autres défenseurs) pour qui l'œuvre d'Hodgkins avait une place légitime en Nouvelle-Zélande doit faire face au conservatisme personnifié par Braverstock. Suite au refus de la *CSA* d'acquérir au minimum une des œuvres, elles furent proposées à d'autres structures de Nouvelle-Zélande pour lesquelles Braverstock a tenté de limiter l'intérêt par l'intermédiaire de la mise en garde « du risque de détérioration pendant le transport »[630].

Alors même que ce dernier tente de convaincre les politiques de Canterburry de ne pas acquérir l'œuvre, il achève son courrier en citant le frère de Frances Hodgkins qui admet que «beaucoup des travaux de [sa] sœur sont de cette nature et ne devraient pas être exposés »[631]. En effet, afin de pallier les errances de Braverstock et des détracteurs d'Hodgkins, il fut demandé à la ville de Christchurch d'acquérir l'œuvre, demande rejetée. Au final, il faut attendre 1950 et un changement des statuts du comité de sélection de la *CSA*. À partir de 1950, le comité n'est plus composé de trois membres, dont Braverstock, mais de cinq, ce qui permet à la *CSA* de soutenir l'acquisition de l'œuvre. Dès lors, Frankel et Alan Brassington (membre du conseil et fervent défenseur d'Hodgkins), décident de soumettre à la ville de Christchurch une nouvelle demande d'acquisition qui cette fois-ci sera appuyée par la *CSA*. Il faut alors attendre le 3 septembre 1951, pour que le Conseil municipal de Christchurch (au lendemain d'un changement des membres du conseil en juin 1951) approuve et entérine l'acquisition de *The Pleasure Garden* qui rejoint alors les collections de la *Robert McDougall Art Gallery* (future *Christchurch Art Gallery Te puna o Waiwhetu*).

---

[629] FEENEY (2008), p.155 *Op. cit.:* "These six works by Frances Hodkings are under bond. It is not possible to photograph them. It is requested that no reference be made to them in Press notices of the exhibition."
[630] *Ibidem*, p.158 : "risk of damage in transportation."
[631] CRIGHTON (2014), p.48 : "Much of my sister's work is of this nature and should not be exhibited."

Cet événement symbolise la querelle esthétique et conceptuelle qui a eu cours à l'orée des années 1950, période cruciale dans l'évolution de l'art et du monde de l'art en Nouvelle-Zélande. Il traduit également la place prépondérante des sociétés d'art au sein des politiques culturelles locales et notamment la difficulté de certaines structures à s'ouvrir aux nouvelles démarches. Dans une lettre de Brassington à l'intention de Frankel celui-ci formule une critique qui semble résumer la situation :

> Je pense que le gang des écoles d'art est hostile au B. C. [British Council] parce que leurs expositions ne cessent de sensibiliser les gens à un meilleur art, exposant ainsi les faiblesses des écoles ![632]

L'importance de cet événement est telle qu'en 2013 est créée une pièce de théâtre intitulée *The Great Art War* et qui relate l'histoire, romancée, liée à *The Pleasure Garden*[633]. *The Group* conforte alors sa position marginale par rapport au monde de l'art de Nouvelle-Zélande. Aux débats sur les œuvres de McCahon font place les querelles plus importantes autour de Frances Hodgkins et plus globalement du positionnement de chacun à l'égard des nouvelles expressions artistiques. Observer l'œuvre d'Hodgkins permet en effet de percevoir ce qui a conforté ses détracteurs dans leurs propos. En titrant sa peinture « Le jardin des délices » Hodgkins s'inscrit aussitôt dans une suite d'artistes ayant figuré le jardin d'Éden. Or, observer la composition c'est réaliser la distanciation de l'auteur avec le titre. En effet, la scène prend place dans un décor contemporain. Le premier plan est composé d'une table avec des chaises, des verres, une bouteille, une statue, un store alors que l'arrière-plan est fait d'une succession de bâtiments qui évoquent une ville. Hodgkins donne à voir son jardin d'Éden.

Dans sa facture, l'œuvre peut paraître déroutante, les objets sont esquissés, parfois même déformés et les couleurs, harmonieuses mais nombreuses, confèrent une impression « brouillonne » à l'ensemble. Pour les détracteurs de la modernité artistique à l'orée du XXème siècle, cela peut alors paraître déroutant. La technique employée est celle de l'aquarelle, technique prisée dans les pays occidentaux notamment pour peindre d'après nature, sur le motif. La technique même de l'aquarelle n'est pas très permissive,

---

[632] Lettre de Brassington à Frankel, le 09 octobre 1948, Frankel, CAG 32 *in* FEENEY (2008), p.160, *Op. cit*.: "I feel that the school of art gang are hostile to the B. C. [British Council] because their shows still educate the people towards better art, thereby exposing the weakness of the School!"

[633] http://www.listener.co.nz/culture/arts/theatre/the-great-art-war-review/

en effet il est difficile de reprendre une zone ou bien d'adjoindre une couleur sans altérer celles adjacentes. Les repentis sont impossibles car la matière picturale est trop peu couvrante. Cependant observer plus en détail ce tableau c'est se rendre compte du travail de l'artiste. En certaines zones, les couleurs sont dissolues comme par exemple le sol où la zone à gauche des tournesols dont les couleurs se mélangent sur le support afin de donner une nouvelle teinte. À cela, Hodgkins confronte celles où les couleurs s'opposent de façon plus ostensible. La table, en ce sens, reflète une variation colorée signifiant des ombres portées sur celle-ci au moyen d'un traitement singulier des couleurs. Les chaises, quant à elles, sont réalisées avec détails et finesse. Le trait est précis et net, les formes se distinguent de l'informe qui délimite le sol. Hodgkins figure, par cette œuvre, sa vision de la nouvelle modernité artistique. Dans la mouvance des artistes européens postimpressionnistes, Frances Hodgkins oscille entre abstraction et expressionnisme grâce à une technique autre que la peinture à l'huile.

Par ailleurs, il faut prendre en compte que cette œuvre, présentée en 1948 en Nouvelle-Zélande est produite dans le centre de l'Angleterre à Bridgnorth dans le Shropshire en 1932[634]! Ainsi donc la querelle prend forme en 1948 alors que les académies sont réfractaires à une œuvre réalisée plus de seize ans auparavant. Cela permet de montrer que même si pour beaucoup, la formation en Europe est un critère important dans la reconnaissance d'un artiste du Pacifique, il n'en constitue par pour autant le principal. En effet, des peintres comme Van der Velden, Nairn (ou bien encore Morillot pour la Polynésie française) sont souvent présentés sous le prisme d'une formation européenne. Ils sont avant tout appréciés pour leurs œuvres répondant à une vision préconstruite de l'art. Hodgkins, établie en Angleterre, côtoyant les artistes européens qu'ils soient à Paris, ou ailleurs, crée une polémique post-mortem, car son œuvre est jugée de mauvaise facture, elle qui fut formée par des peintres tels que Nerli et Nairn avant qu'elle ne gagne l'Europe.

En finalité, l'œuvre fut un support à l'extériorisation des crispations artistiques d'une époque. À la croisée des mondes, la Nouvelle-Zélande entame alors un passage d'une vision à dominante académique vers celle de l'exploration artistique. Avec la fin de cette querelle se clôture, sans doute, le dernier grand coup d'éclat de *The Group*. À partir des années 1950, comme le formule Catchpole, *The Group*, semble perdre sa

[634] https://christchurchartgallery.org.nz/collection/69-08

« raison d'être »[635]. Élément des plus importants, à partir de ces années *The Group* voit l'une de ses vocations premières lui échapper. Aux expositions faites d'artistes nouveaux et d'œuvres forçant la discussion, succèdent des événements redondants qui présentent les mêmes artistes. L'esprit de nouveauté et de confrontation s'affaisse et en 1971, lors de la dernière exposition de *The Group*, le texte d'ouverture rédigé au sein d'un numéro spécial de *Survey* (consacrée à l'événement) donne le ton :

> *The Group* a continué à faire face [depuis 1971] à des critiques acerbes à l'égard de son manque d'avant-gardisme, son échec afin de présenter au public des artistes ou quoi que ce soit de nouveau ou qui n'a pas déjà été vu ailleurs. […] *The Group* n'a pas réussi à surprendre.[636]

Quelques pages plus tard, McCahon donne sa vision sur ce qu'a été *The Group* et surenchérie aux propos tenus pas Bruce Robinson en introduction à l'égard des dernières années :

> La décadence a commencé. Une société d'art pour élite – ce mouvement a cultivé et multiplié les changements pour s'achever par un mariage tragique avec les Sociétés d'Art. *The Group* a commencé comme un moyen de rassembler et de guider les artistes puis s'est hiérarchisé – devenant une véritable Société d'Art. Cela m'a attristé pendant un long moment ; pour la plupart [des dernières expositions] je n'y étais pas mais étant donné que cela avait débuté avant que je ne quitte Christchurch [en 1953], j'ai pris part à ce pourrissement.[637]

Si l'artiste semble conscient des reproches fait à l'égard de *The Group* et admet même avoir « pris part » à la décadence du groupe, il nuance néanmoins ses propos en ajoutant la notion de départ et donc de distanciation avec les événements lorsqu'il précise qu'il quitta le lieu du « délit », Christchurch. Or, observer la liste des participants aux diverses expositions vient nettement contrebalancer cela. En effet, McCahon quitte la ville en compagnie de sa famille au profit de la banlieue d'Auckland, Titirangi, mais ne

---

[635] CATCHPOLE (1984), p.25, *Op.cit.*

[636] Bruce Robinson *in* SURVEY (n°16, 1977), p. 4, *Op. cit.*: "The Group has continued to face harsh criticism of it's lack of avant-gardeness, it's failure to present the public and artists alike with anything that was new, or could not be seen elsewhere. […] The Group has failed to startle."

[637] Colin McCahon *in* SURVEY (n°16, 1977), pp. 13-14, *Op. cit.*: "The rot started. The elite's society of – this move bred all sorts of change ending in, a tragic marriage with the Art Society. The Group began as a worker orientated gathering of artists and became top heavy- a true art society. I've been sad about it for a long time; mostly I wasn't there and as the rot had started before I left Christchurch I had been a part of the corruption too."

cesse cependant pas d'exposer avec *The Group*. Entre 1953 et 1977, soit au cours d'un intervalle de vingt-quatre ans, et d'autant d'expositions, McCahon n'en manque qu'une seule, en 1972, alors que l'*Auckland City Art Gallery* lui consacre une exposition rétrospective (qui devient itinérante par la suite)[638]. De ce fait, il est intéressant de voir que McCahon, artiste dont la renommée est en partie le fruit des expositions de *The Group*, marque une cessation de filiation à partir du moment où ce dernier quitte la ville. L'artiste poursuit dans ce discours ambigu lorsqu'il précise :

> *The Group* n'a pas été le fruit d'une révolution mais il est devenu révolutionnaire ; et il est mort lorsque la bienséance en a forcé les portes. Les héros sont devenus des esclaves, ils ne l'ont pas demandé – tout est parti en fumée par bonté d'âme et charité. Je sais si peu de tout ceci depuis mon départ de Christchurch.[639]

Là encore, alors qu'il aborde le délitement du groupe, il termine ses propos en marquant la distance, physique, qu'il entretient avec tout cela. Exprimant son empathie envers ces « héros » déchus malgré eux car perdus « par bonté d'âme », il n'éprouve toutefois pas de liens plus étroits avec eux du fait de son départ. McCahon, artiste le plus important de Nouvelle-Zélande, marque le pas avec *The Group*, cela au sein même d'un numéro spécial consacré à ce regroupement d'artistes. Dans ses propos, comme dans ses œuvres, l'artiste emploie un discours imagé et résolument tourné vers le fait religieux. Lorsqu'il décrit *The Group* cela se perçoit car c'était selon lui un moyen de « rassembler et guider » les artistes avant que ceux-ci ne cèdent par trop grande « charité » au désir de standardisation. Ainsi, le catalogue de l'exposition de 1977 s'intitule sobrement *The 1977 Group Show & the Last*[640]. Comme s'il avait fallu une chute davantage marquée, l'ultime exposition de *The Group* se tient dans la galerie de l'entité face à laquelle il fut créé pour lutter, la *Canterbury Society of Art*. Favorisant l'incursion de l'abstraction et du postmodernisme en Nouvelle-Zélande, *The Group* est parvenu à faire entrer l'art contemporain dans les mœurs artistiques et les consciences collectives locales. *The Group* a été l'organe de gestation ayant favorisé l'apparition de l'art contemporain.

---

[638] http://collections.tepapa.govt.nz/Topic/947

[639] Colin McCahon *in* SURVEY (n°16, 1977), p. 14, *Op. cit.*: "The Group wasn't made by a revolution, but it did become revolutionary; and died as respectability forced the doors. Heroes became slaves; they don't ask it – they are pushed down the plughole by kindness and charity. I know so little about all this since leaving Christchurch."

[640] THE GROUP (1977).

À Bruce Robinson de conclure sur ce dernier événement en précisant :

> *The Group* n'a pas réussi à surprendre. Amoindrissant l'isolement, l'avènement des galeries d'art et l'ouverture de musées régis par des politiques plus libérales sont désormais l'avant-garde, ce qui constituait de façon intrinsèque *The Group* mais de façon plus acceptable. *The Group* a bien failli devenir la Vieille Garde tout autant qu'un outsider.
> Il a maintenant réalisé l'ultime acte révolutionnaire possible en cessant d'exister.[641]

L'apparition d'un élément nouveau au sein du monde artistique d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande vient conforter ce sentiment de délitement : les galeries d'art. *The Group* qui avait pour vocation de mettre en relation les artistes mais aussi de leur assurer un espace de visibilité et de vente libre, annexe aux sociétés (sans jury autrement dit) voit sont rôle amoindri. L'éclosion de la scène artistique contemporaine est ainsi parvenue à trouver un lieu de monstration privilégié par l'intermédiaire des expositions de *The Group* avant de s'en détacher et de se développer par l'intermédiaire d'un marché de l'art autonome, spécifique et adapté.

- *Émergence et structuration du marché de l'art de Nouvelle-Zélande – le marché contemporain*

Alors que *The Group* devient le lieu d'expression et de monstration d'une scène artistique contemporaine, le monde marchand de l'art se structure et s'adapte à cette révolution artistique et conceptuelle. En janvier 1959, la ville de Christchurch accueille au sein de Cashel Street sa première galerie d'art. Dénommé *Gallery 91* cet espace de vente d'œuvres d'art est le fruit d'une entente entre Judith Gifford, André et Barbara Brooke. Parmi ces trois personnes, il en est une dont le nom est apparu à quelques reprises au fil des pages précédentes. André Brooke, né en 1909 à Budapest en Hongrie, est un artiste qui a vécu et travaillé en Nouvelle-Zélande de 1944 à 1963 avant de s'installer en Polynésie française où il restera jusqu'en 1987 (ce dernier décède en 1988). Lors de sa période en Polynésie française, Brooke prend part aux activités par le *Centre d'Art Abstrait de Tahiti* ainsi que par le biais de ses *Cahiers* publiés. Acteur de

[641] Bruce Robinson *in* SURVEY (n°16, 1977), p. 4, *Op. cit.*: "Diminishing isolation, the rise of dealer galleries and the opening up of public and art society galleries on a more liberal basis has now made the avant-garde, which The Group represented its own, more acceptable. The Group had come dangerously close to becoming the Old Guard, or another 'also ran'.
It has now performed its last possible revolutionary act by putting itself out of existence."

la vie artistique locale, il rédige des notes, réalise des expositions et fait partie des membres fondateurs de la *Société des Artistes d'Océanie* en 1965[642]. Or il s'avère qu'avant de contribuer à l'essor de la scène artistique de Polynésie Française André Brooke faisait partie de celle de Nouvelle-Zélande. Artiste, il est l'un de ceux ayant ouvert la première galerie de Christchurch. Cela n'est pas anodin car, comme le relève Brett Riley, il s'agit d'« une initiative courageuse dans une ville dont le marché d'art contemporain a été dominé pendant de nombreuses générations par la *Canterbury Society of Arts* »[643]. La population locale voit alors se démocratiser les galeries d'art privées dont l'enjeu et de mettre en avant œuvres et artistes tout en conservant et affirmant la valeur mercantile de l'art. À cela s'adjoint un accroissement significatif du nombre d'artistes ce qui entraine une redéfinition totale de la scène artistique de Nouvelle-Zélande :

> Ainsi, au cours des mornes années quarante au sein de l'avant-garde, seuls deux peintres majeurs peuvent se vanter de leurs travaux, McCahon et Toss Woollaston. Au cours des 10 années qui ont suivi, les deux sont devenus cinq, de 1960 à 1962 les cinq 10, et en 1964 [date de parution de l'article] nous avons au moins 20 peintres et sculpteurs qui méritent d'être pris au sérieux. Presque malgré elles, les deux écoles d'art forment deux ou trois peintres prometteurs par an, en comparaison aux années passées où cela n'arrivait que tous les deux ou trois ans.
>
> Du fait de cette considérable augmentation d'artistes, cela a engendré, au minimum à Auckland, une amélioration constante de leur situation économique. Est alors apparu sur la scène artistique, un atout ambigu, le galeriste. À Auckland l'activité menée par au moins deux galeristes professionnels investis a mis davantage d'argent dans les poches des artistes en quatre années que les acquisitions combinées des musées de Nouvelle-Zélande ne l'on fait en 20 ans.[644]

---

[642] FAY Frank, « Introduction à l'exposition de André BROOKE », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°13, 15 avril 1965, p.15-19 ; FAY Frank, « Création de la Société des Artistes d'Océanie », *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n°15, 1965, p.11-13. *Op. cit.*

[643] RILEY (1983), en ligne: http://www.art-newzealand.com/Issues21to30/brooke.htm: "A brave move in a city whose contemporary art market had been dominated for so many generations by the Canterbury Society of Arts."

[644] KEITH (1964), p.3: "Thus in the bleak years of the forties in the avant garde here can really only boast of two major painters, McCahon and Toss Wollaston. In the following 10 years the two have become five, from 1960 to 1962 the five 10, and in 1964 we have at least 20 painters and sculptors worth taking very seriously indeed. Almost in spite of themselves the two Art Schools are turning out two or three promising painters a year, in contrast to their previous output of one every two or three years.
Along with this enormous increase in artists, there has been, at least in Auckland, a steady improvement in their economic situation. That ambiguous blessing, the dealer, has appeared on the scene. In Auckland

Même si les propos de Keith Hamish livrent une vision éclairée sur la mutation opérée, ses propos doivent être nuancés, et notamment lorsqu'il parle des deux seuls « peintres majeurs ». Pour trouver trace de la première galerie d'art moderne de Nouvelle-Zélande, il faut remonter en 1949 à Wellington. C'est cette année que Helen Hitchings (1920 – 2002), alors âgée de vingt-huit ans, ouvre sa propre galerie, éponyme, la *Helen Hitching's Gallery*[645]. Elle stimule les habitudes artistiques locales et court-circuite le système des académies et sociétés d'art. Dès sa première année d'ouverture, la galerie parvient à attirer l'attention des artistes et c'est ainsi qu'en 1949, Helen Hitchings organise une exposition *McCahon – Woollaston* [Cat.99]. Sur cette photographie présentant une portion de la galerie sont visibles sur le pan de mur gauche les œuvres de McCahon et sur celui de droite celles de Woollaston. L'heure n'est pas encore au « white cube » mais davantage à une ambiance épurée et sobre invitant le spectateur à se prélasser parmi les œuvres. Combinant œuvres contemporaines et design d'intérieur, Hitchings ouvre un lieu d'exposition où l'art est mis en scène.

En 1951, celle-ci parvient à mettre en place un partenariat avec une galerie londonienne, la *Irving galleries* qui expose à partir de 1952 pas moins de quinze artistes néo-zélandais en Angleterre. De la sorte, du 24 juin au 19 juillet 1952 les artistes qui suivent exposent au 17 Irving street à Leicester Square : Rita Angus; Sam Cairncross; Louise Henderson; Eric Lee-Johnson; Doris Lusk; Gordon McAuslan; Colin McCahon; T. A. McCormack; D. K. McDiarmid; Charles Tole; John Tole; Dennis Knight Turner; John Weeks; M. T. Woollaston; John Zambelis [Cat.100]. Cependant, pendant la durée de son séjour Hitching se voit contrainte de fermer sa galerie, galerie qu'elle ne parviendra pas à rouvrir lors de son retour en Nouvelle-Zélande en 1952[646]. Malgré la courte durée d'activité de cette galerie, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là de la première incursion formelle du monde marchand au sein de l'art moderne de Nouvelle-Zélande. Afin de marquer et célébrer son importance, du 02 avril 2015 jusqu'en avril 2017, le musée national *Te Papa Tongarewa* consacre son niveau 5 à une exposition intitulée *The Gallery of Helen Hitchings*[647]. Cela consacre l'importance de la transition entre un paysage artistique régi par les sociétés d'art et les académies à celui

---

the activity of at least two serious professional dealers has put more money in the artist's pocket in four years that the combined New Zealand purchases of the public galleries has in 20."

[645] http://arts.tepapa.govt.nz/on-the-wall/the-gallery-of-helen-hitchings

[646] http://blog.tepapa.govt.nz/2015/04/21/the-gallery-of-helen-hitchings-mixing-the-modern-art-and-design/

[647] http://arts.tepapa.govt.nz/on-the-wall/the-gallery-of-helen-hitchings *op.cit.*

contemporain où la figure tutélaire du galeriste-marchand trône. À la suite de l'initiative amorcée par Hitchings, Peter Webb, décide en 1957 de quitter son poste au sein de l'*Auckland City Art Gallery*, et d'ouvrir la première galerie d'Auckland, l'*Argus House Gallery*[648]. De nombreuses autres vont suivre, notamment *The Gallery* qui ouvre à Auckland en mars 1960. Par la suite dénommée *Ikon Gallery*, le lieu va encourager les artistes mais aussi les galeristes à prendre mesure de ce métier[649]. Ils vont notamment organiser de nombreuses expositions avec des artistes de *The Group*. Les gérants, deux étudiants en architecture Don Wood et Frank Lowe vont alors donner un dynamisme et, comme cela sera vu par la suite, jouer un rôle crucial dans la vocation d'un acteur central de l'art de Nouvelle-Zélande, Peter McLeavey. De ce fait, l'ensemble de ces structures marchandes entrainent avec elles une modification des possibilités et des contraintes des artistes :

> Il devient beaucoup plus difficile d'organiser les expositions. Par exemple, certains artistes avaient des accords contractuels avec les galeristes. Le galeriste plutôt que l'artiste devait être consulté avant que des œuvres ne puissent être exposées.[650]

Cela constitue ainsi un élément de plus imputable à la cessation d'activité de *The Group*. Les artistes voient leurs intérêts représentés par des personnes qui se spécialisent dans la vente d'œuvres d'art. Parmi ceux-ci, s'il est un galeriste dont les actions et décisions ont influé sur le monde de l'art local c'est incontestablement Peter McLeavey.

- *Peter McLeavey – l'avènement du marché de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande*

Le 12 novembre 2015, la Nouvelle-Zélande est en deuil. Peter McLeavey, fervent défenseur des artistes de Nouvelle-Zélande s'est éteint à l'âge de 79 ans. La scène culturelle locale s'émeut de la disparition d'un des acteurs principaux de l'émergence de l'art contemporain. Fait docteur honoraire en art de l'Université de Massey depuis 2010 puis Officier de l'Ordre du Mérite de Nouvelle-Zélande, le 5

[648] FRASER (1984), en ligne : http://www.art-newzealand.com/Issues21to30/hope.htm
[649] TREVELYAN (2013), p.47.
[650] CATCHPOLE (1984), p.28, *Op. cit.* : "It also became more difficult to organise the shows. For example, some artists had contractual arrangements with dealer galleries. The dealer rather than the artist had to be consulted before works could be shown."

septembre 2012, pour services rendus aux arts, McLeavey est celui au moyen de qui de nombreux artistes ont pu vivre de leur art[651].

Illustration - 1. Tweet de l'acteur Néozélandais, Sam Neill partageant la nouvelle du décès de son ami Peter McLeavey sur le réseau *Twitter*.

Si l'homme a laissé une marque impérissable dans la sphère artistique d'*Aotearoa*, il reste à voir quelles ont été ses actions décisives.

Né le 21 septembre 1936 à Raetihi, petite ville au centre de l'île Nord, il est arrière petit-fils de Joseph McLeavey, militaire Irlandais basé en Nouvelle-Zélande avec l'armée Britannique en 1840. Issu d'une famille catholique pratiquante, Peter McLeavey reçoit une éducation religieuse marquée[652]. Dès ses quinze ans (en 1953), il entre comme employé au sein de la *Bank of New Zealand* de New Plymouth. En 1959, il délaisse son travail et décide de partir en voyage afin de visiter d'autres lieux et cultures. C'est ainsi qu'il visite Brisbane et admire *La Belle Hollandaise* de Picasso, quitte le Pacifique pour l'Egypte et l'Europe. Là, il découvre la France, ses musées, ses églises, ses lieux de culture, et il fera de même avec l'Espagne, l'Italie et bien entendu la Grande-Bretagne où il passe le plus large de son temps. En pleine crise de l'art contemporain, Peter McLeavey assiste et observe tout cela avant de regagner la Nouvelle-Zélande en 1961. De retour, il s'intéresse à l'histoire locale, mais l'élément perturbateur dans la vie de Peter se trouve en juillet 1963 alors qu'il visite l'exposition rétrospective de Colin McCahon et Toss Woollaston à Wellington :

[651] Pour sa décoration en tant qu'Officier : http://gg.govt.nz/content/peter-mcleavey-wellington-onzm-services-arts. Pour son statut de docteur honoraire : http://www.massey.ac.nz/massey/about-massey/news/article.cfm?mnarticle_uuid=F6E42CFB-96BF-57FE-A4E7-785AF65984C7

[652] TREVELYAN (2013), *Op. cit.*.

> J'avais commencé à lire l'histoire, la littérature, la poésie de la Nouvelle-Zélande. Je me suis intéressé à l'art, mais lorsque j'ai vu cette exposition – ce fut une épiphanie en quelque sorte. J'ai été renversé.[653]

L'homme fréquente alors le cercle artistique local et par le biais de la galerie *The Gallery*, dirigée par Wood et Lowe, McLeavey fait la rencontre de certains artistes. Il acquiert, peu après, son premier tableau de Colin McCahon en 1964, il s'agit de *The promised land* [Cat.101][654]. Peu à peu, l'homme se constitue une véritable collection et en 1966, il décide de franchir le pas entre collectionneur et galeriste. Installé au 270 The Terrace à Wellington, McLeavey ouvre alors une galerie éponyme. Toutefois avant de se lancer dans l'aventure l'homme contacte ses amis artistes afin d'être certain de disposer d'artistes reconnus pour lancer son commerce. McCahon, Woollaston et Don Binney sont ainsi les artistes de la première exposition. La première vente sera celle effectuée par la vente d'une huile sur toile de Woollaston pour la somme de 94£ et 10 shillings[655]. Dès lors, la galerie va présenter les artistes les plus en vue de Nouvelle-Zélande. Défenseur de l'art contemporain, il n'hésite pas à critiquer le conservatisme de certaines institutions locales et exposer des œuvres refusées par d'autres structures. Néanmoins, la première année de fonctionnement ne lui permet pas de vivre pleinement de cette activité. Obligé de garder son poste à la banque, il effectue des ventes brutes pour un peu plus de 836£ (environ 20 150 €), ainsi que 209£ (environ 5 036 €) de commission. Or, Trevelyan précise que ce dernier marque une perte de 99£ (environ 2 386 €) du fait des dépenses engendrées pour la communication et les déplacements[656].

Au fil du temps, l'influence de McLeavey va s'accroître, et l'homme va parvenir à réaliser un élément crucial dans la création d'une galerie d'influence – tant au niveau local qu'international -, il va parvenir à se créer un réseau de spécialistes. Dès 1966, le galeriste intègre le comité de sélection pour l'exposition annuelle de peinture de Nouvelle-Zélande tenue au sein de l'*Auckland City Art Gallery*[657]. Par son travail à la banque il arrive à créer un réseau de collectionneurs, de même qu'il entretient des relations cordiales avec de nombreux artistes. Trevelyan rapporte ainsi comment Peter

---

[653] http://www.listener.co.nz/culture/arts/i-sell-therefore-i-am/ : "I'd started to read the history of New Zealand, the literature, the poetry. I was interested in art, but when I saw that exhibition – it was an epiphany of some sort. I was knocked over."
[654] TREVELYAN (2013), p. 49. *Op. cit.*.
[655] *Ibidem*, p.61. cela équivaut de nos jours à environ 2 268 €.
[656] *Ibid.*, p.66.
[657] *Ibid.*, p.61.

McLeavey est parvenu à entrer en relation avec William Rubin, alors conservateur du MoMA de New York ainsi qu'avec le collectionneur Robert Scull. L'homme tente de stimuler la scène artistique locale en prévoyant une exposition d'art américain itinérante à travers la Nouvelle-Zélande. Si le projet ne se concrétise pas, il marque toutefois la volonté d'un homme de tirer vers le haut le milieu artistique local :

> Nous somme très isolés de la scène artistique principale ici en Nouvelle-Zélande […] je pense que tout ce qui peut aider à stimuler et inciter les gens à penser, et étudier l'art, est une bonne chose.[658]

En 1968, il participe à un colloque sur la critique d'art et profite de cette occasion pour faire la rencontre de Clement Greenberg. Fervent défenseur de l'expressionnisme abstrait et de Jackson Pollock, Greenberg et l'un des critiques d'art les plus influent du vingtième siècle. En juin et juillet 1968, Greenberg visite la Nouvelle-Zélande où il effectue des conférences, affirmant que la Nouvelle-Zélande souffre de son éloignement avec la scène artistique première, New York. Impressionné par le travail de McCahon et Woollaston il dira au premier : « Quel dommage que vous ne soyez pas à New York ! »[659]. Cela marque un tournant dans l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande, car à la suite de la venue de Greenberg, McLeavey se persuade de la nécessité d'une galerie de premier ordre pour la survie de l'art local. Aussi, celui-ci se voit conforté dans son idée de déménager au profit du premier étage du bâtiment au 147 Cuba Street de Wellington. Aidé par les artistes – Gordon Walters aide McLeavey à peindre les lieux en blancs afin de mettre en valeur les œuvres – les nouveaux locaux de la galerie sont inaugurés le 4 septembre 1968 par l'intermédiaire d'une exposition des œuvres de Toss Woollaston. Alors que jusqu'à présent les artistes privilégiaient les expositions de *The Group* pour mettre en avant leurs œuvres les plus novatrices, ces derniers se tournent peu à peu vers McLeavey et lui confient la primeur d'exposer leurs nouvelles créations. D'octobre à novembre 1968, la galerie expose *The Northland Panels*, ensemble de huit panneaux réalisés par McCahon. Le prix de vente de l'œuvre est alors fixé à 3 000$ soit un peu plus de 31 000 € actuels [Cat.102][660]. Chaque panneau figure selon l'artiste un paysage typique de Nouvelle-Zélande. En dehors des circuits touristes, McCahon

[658] *Ibid.*, p.71. Lettre pour Len Lye, le 13 décembre 1967: "We are very isolated here in New Zealand from the main scene […] I think anything that can help activate and stimulate people to think about, and explore art, is a good thing."
[659] *Ibid.* p.74: "What a pity you're not in New York!"
[660] *Ibid.*, p.82.

propose ici sa vision personnelle de l'arrière-pays. En 1958, l'artiste séjourne trois mois aux États-Unis en compagnie de sa femme[661]. Il se trouve confronté à l'immensité du paysage américain ainsi qu'au travail de Jackson Pollock et ses toiles de grandes dimensions, d'où reprend l'idée de démesure. Chaque panneau évoque un sentiment de l'artiste à l'égard de cette région d'*Aotearoa*. Afin d'accroître la dimension expressive de son œuvre, McCahon adjoint du texte à sa composition. Sur le quatrième panneau est lisible « rain » afin d'aider le regard extérieur à comprendre le changement météorologique qui s'opère alors. Sur le cinquième, en revanche, il inscrit « a landscape with too few lovers' » (un paysage trop peu aimé) et critique en même temps le monde touristique d'alors. Cette région encore peu peuplée et préservée est le moyen selon l'artiste de découvrir une facette différente de son pays. L'idée du côté sauvage du paysage est renforcé par le sixième panneau où est inscrit « Tui/ Tui /T ». La répétition et l'effacement de ce mot doit être appréhendé comme l'écho du chant d'un oiseau, le *tūī*. Enfin, le dernier panneau présente une formulée tel un avertissement aux spectateurs : « oh yes it can be dark here and manuka in bloom may breed despair » (oh oui, il peut faire sombre ici et le manuka en fleur peut propager le désespoir). Le manuka, petit arbuste à fleurs qui résiste au gel et qui pousse sur des sols acides, devient le symbole de la renonciation et du désintérêt. La composition générale balance entre le noir et le vert, entre la réalité d'une région verdoyante et vivante et celle triste et morne que la population lui prête. Par l'intermédiaire de cette œuvre, Colin McCahon réalise un plaidoyer en faveur de son pays et de sa nature et présente à travers sa sensibilité un paysage tiraillé entre la réalité et un regard porté déformant.

Pour le galeriste, par-delà la question de rentabilité du commerce se joue l'initiation du regard des spectateurs aux pratiques contemporaines. Dans les années 1970, le 147 Cuba Street devient le lieu où il est possible de voir l'art contemporain. La galerie parvient à se créer un nom grâce à l'aura de ses artistes présentés de même que ces derniers se forgent une réputation par l'intermédiaire des expositions organisées chez McLeavey. En 1971, l'Université Victoria de Wellington, sous l'impulsion de Tim Beaglehole, fait l'acquisition d'une œuvre de McCahon, *Gate III* [Cat.103]. Avec cette vente, Peter McLeavey réalise sa plus grosse vente jusqu'alors, 4 000 $ de l'époque soit l'équivalent actuel de plus de 36 000 €. McCahon et son œuvre entrent dans l'histoire

[661] McALOON (2008), p, 244.

car il s'agit alors de l'œuvre vendue la plus chère pour un artiste vivant[662]. Quelques années plus tard, en 1977, McLeavey refait l'acquisition des huit panneaux de *The Nortlands Panels*. Toutefois, cette fois-ci le galeriste réévalue l'œuvre et fixe sont prix de vente à plus 25 000 $ néozélandais, soit plus de 162 000 € actuels[663]. Ce fait démontre la spéculation autour des artistes et des œuvres d'art car entre 1968, date à laquelle McLeavey cède l'œuvre pour 3 000 $ NZ et 1977 où il la côte à 25 000$ NZ, l'œuvre a ainsi connu une réévaluation de plus 733% ! Cela dénote également l'accroissement des capacités des acquéreurs car les prix restent fixés selon la capacité du marché.

Les années passant, la galerie s'ouvre aux nouveaux médias et entame un renouvellement constant afin de parvenir à générer l'engouement chez les collectionneurs et visiteurs. Jusqu'en 2 000, McLeavey poursuit son travail de façon à promouvoir l'art local auprès d'une audience principalement néo-zélandaise. À cette date, ce dernier participe à sa première foire d'art contemporain en intégrant le listing des galeristes de la *Melbourne Art Fair*[664]. La spécificité de la galerie, à savoir sa propension à présenter exclusivement des artistes de Nouvelle-Zélande, tranche avec les galeries internationales à l'image de celle de Larry Gagosian par exemple. Ainsi de même qu'en Polynésie française et de la *Galerie Winkler*, Peter McLeavey offre une vision spécifique de l'art contemporain car centrée sur les artistes locaux. Cela est important car il reflète un désir des galeristes autant qu'une tendance des collectionneurs à se tourner vers ces marchands d'art. Les deux exemples ici pris font partis des plus anciennes galeries d'art de l'Océanie lointaine. Depuis les années 2010, la Nouvelle-Zélande compte plus de cinquante galeries, principalement réparties entre Auckland et Wellington. De nos jours encore, la galerie *Peter McLeavey* continue de mettre en avant les artistes locaux mais sans son créateur, décédé en novembre 2015. Atteint de la maladie de parkinson, Peter s'était mis en retrait depuis 2010 date à laquelle sa femme Hilary et ses deux filles, Catherine et Olivia ont repris la gestion de la galerie. Ainsi depuis 1968, Peter McLeavey n'a eu de cesse de mettre en lumière les créations locales, créant des liens d'amitié puissants avec certains des plus grands artistes de Nouvelle-Zélande comme McCahon, Woollaston ou encore John Reynolds.

[662] « Highest price for NZ paintings? », *Evening post*, 19 septembre 1972, p.7, *in* TREVELYAN (2013), p.117. *Op. cit.*
[663] TREVELYAN (2013), p.215. *Op. cit.*
[664] *Ibidem*, p.385.

Le marchand d'art est ainsi devenu un acteur incontournable de la scène et de l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande.

Par l'intermédiaire de l'ensemble des éléments portés au monde de la Nouvelle-Zélande se dessine alors une scène artistique calquée sur les mécanismes occidentaux. De la sorte, la fracture contemporaine intervient dans les années 1960 au moyen d'un cercle restreint d'artistes qui, épaulés par quelques galeristes, vont permettre de stimuler tant artistiquement qu'économiquement un monde jusqu'alors chasse-gardé des Académies et Sociétés. Dans les faits, les artistes importants pour l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande sont biens plus nombreux que ceux abordés jusqu'alors, certains à l'image de Billy Apple et Bill Culbert peuvent s'être expatriés à l'étranger afin de produire des œuvres sans pour autant renier ou délaisser leur pays d'origine. L'idée d'artistes expatriés intégrée, la Nouvelle-Zélande se résume-t-elle à la simple duplication d'un modèle préexistant ? Pourquoi comparer la Polynésie française ferait sens au vu de l'ensemble des éléments abordés jusqu'alors ? Car il reste à s'interroger sur la question des autochtones. En effet qu'en-est-il des *māori* ? *Quid* des artistes insulaires étrangers ? Quelle est l'impact du choc culturel engendré par la colonisation au niveau artistique en *Aotearoa* ? Alors qu'en Polynésie française l'Histoire de l'Art dépend de son histoire globale, il semble que la Nouvelle-Zélande parvienne à effectuer une différenciation selon l'« ethnicité » de l'artiste.

B. L'art contemporain de Nouvelle-Zélande, un monde artistique à niches

L'art contemporain est, comme nous avons déjà pu le voir, une notion occidentale qui s'avère influencée par son milieu d'intégration autant qu'elle ne l'influe à son tour. Ce principe d'échanges induits par un processus de réciprocité met également en lumière que tout discours porté à l'art est le produit d'un milieu à un moment donné. Prendre en compte cela, c'est intégrer la limite de l'étude de l'art porté au Triangle Polynésien et à *Aotearoa* Nouvelle-Zélande. En effet, la majorité des ouvrages et des éléments développés quant à l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande entrent dans une double catégorie. D'une part, il s'agit bel et bien des prémices de l'Histoire de l'Art

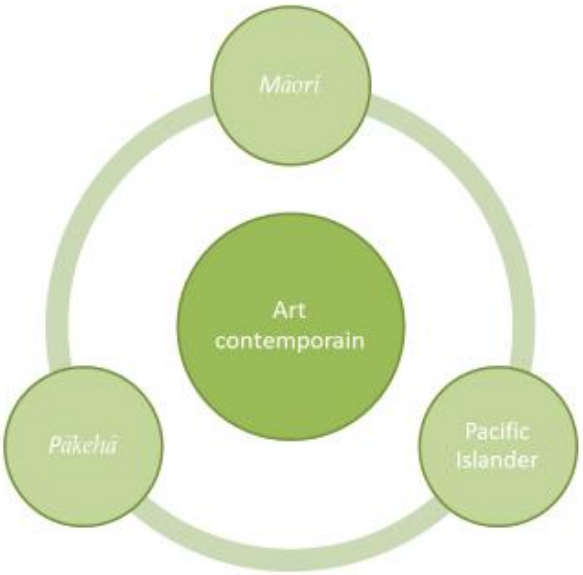

Schéma 1. Répartition de l'art contemporain selon des critères locaux.

Contemporain d'un pays mais également celle d'une culture à forte propension occidentale, la culture dite *pākehā*. Or, il existe des chercheurs dont les études visent à étudier la façon dont cette notion occidentale, d'art contemporain, a été adaptée et intégrée par les autres composantes de ce pays afin de venir répondre aux besoins des artistes et de leurs cultures. Ainsi nous présenterons le monde artistique contemporain de Nouvelle-Zélande comme constitué, dans un premier temps, d'une structuration spécifique en trois sections :

Dès lors, l'art contemporain se présente comme spécifique et délimité et non international comme nombre de pays et de marchés occidentaux le présentent. Afin de se remémorer ces termes déjà abordés : ce que l'on désigne par scène *pākehā* renvoie aux Néo-Zélandais d'origine européenne, occidentale. *Māori*, désigne la scène des artistes d'origine insulaire de Nouvelle-Zélande, les autochtones. Enfin, *Pacific Islander* qualifie les populations des îles du Pacifique venues vivre en Nouvelle-Zélande (Tongiens, Cookiens, Samoans, Tahitiens, …) ou issus de l'immigration du Pacifique.

Cette répartition s'explique en partie par l'évolution de la société de Nouvelle-Zélande où ces cultures cohabitent et s'épanouissent selon la vision d'une société fragmentée par un principe « d'ethnicité ». Elle est également le reflet d'une évolution du monde de l'art contemporain car au fil du temps et des études, les chercheurs sont parvenus à démontrer que l'art contemporain néo-zélandais est régi selon une

fragmentation tri voir bipartite. C'est-à-dire que le marché s'est formaté afin de correspondre à la réalité locale tout autant qu'elle a elle-même contribué à générer et formater cette trinité. De la sorte, il existe par exemple, des festivals ou autres événements artistiques où les participants *pākehā* sont rares. La scène artistique de Nouvelle-Zélande tente depuis de nombreuses années de dépasser les clichés et ainsi permettre la reconnaissance des artistes autochtones et insulaires.

> Ce sont les perceptions et stéréotypes que l'Occident continue de porter aux arts du Pacifique, sur ce qu'ils sont et devraient être, qui entravent ce processus. Comme on pouvait s'y attendre, l'art du Pacifique est « primitif », peut-être de l'artisanat et fabriqué à partir de matériaux traditionnels. Cette perception est renforcée par l'exposition de chefs-d'œuvre de l'art du Pacifique – il s'agit d'œuvres le plus souvent collectées lors des premiers contacts. Même si des sommités telles que Picasso, Matisse et Klee (parmi d'autres), se sont inspirés de ces objets, ils s'insèrent avec difficultés au sein de l'esthétique occidentale. Comme Thomas l'a remarqué : « Les cultures autochtones sont simultanément « traditionnelles » et « contemporaines ». Elles sont « traditionnelles » en le sens où qu'elles figurent une vision du monde différente, mais également « contemporaines » dans le sens qu'elles appartiennent au présent. » [665]

Karen Stevenson met en défaut le regard occidental porté au Pacifique. Si celui-ci a déjà été abordé à l'égard de Gauguin et de la Polynésie française, il en est de même pour l'ensemble de l'Océanie. De la sorte, observer la réalité du milieu artistique de Nouvelle-Zélande c'est porter le regard sur une adaptation et une réponse spécifique à ces luttes de préconceptions. Modèle pour beaucoup en tant que représentant de l'Océanie de part son leadership économique et politico-culturel, la Nouvelle-Zélande est ainsi le terrain d'affirmation d'une réponse aux luttes de regards locales et internationales.

---

[665] STEVENSON (2012), *op. cit.,* p.8: "Hindering this process, however, are the perceptions and stereotypes that the West continues to hold of what Pacific arts are and what they should be. Typically, Pacific art is 'primitive', perhaps craft, and made from traditional materials. This perception is reinforced by exhibitions of masterpieces of Pacific arts – those works most frequently collected at the time of contact. Even though such luminaries as Picasso, Matisse and Klee (amongst others) drew inspiration from these objects, they sit uneasily within a Western aesthetic. As Thomas comments: "Indigenous cultures are simultaneously 'traditional' and 'contemporary'. They are 'traditional' in the sense that distinctive views of the world remain alive, but they are also 'contemporary' in the sense that they belong in the present"." L'auteur cite THOMAS (1999) (a), p.17. Par ailleurs, nous formulons par la présente une réserve quant à l'emploi par Thomas du terme « contemporain ». Il est commun de trouver une opposition entre les termes « traditionnel » et « moderne » car relevant d'une différence d'usage de référents ; alors que celle entre « traditionnel » et « contemporain » mélange des référents culturels avec une identication temporelle.

- *L'art pākehā la vitrine contemporaine de Nouvelle-Zélande ?*

Première sphère, s'il est possible de la dénommer ainsi, celle des artistes *pākehā*. Nous avons pu observer jusqu'à présent des artistes dont les préoccupations étaient principalement axées en faveur d'un modèle occidental de l'art. Néanmoins, il est possible de formuler quelques réserves sur cette scène artistique *pākehā*, car aux artistes expatriés, par exemple, où ceux menant une démarche essentiellement occidentale, il existe de nombreux artistes dont les œuvres et postures artistiques doivent être nuancées[666]. En effet, un artiste comme Rita Angus a œuvré par son travail à promouvoir et ouvrir le monde de l'art local à la culture *māori.* Pourquoi préciser cela ? Car la fragmentation présentée du monde de l'art d'*Aotearoa* n'est pas stricte mais faite de passerelles et de liens. Ces connecteurs sont notamment le fruit du travail des artistes, avec en premier plan l'œuvre de McCahon. S'il sera question, par la suite, de l'impact de l'exposition *Te Māori*, déjà survolé précédemment, il existe des œuvres au moyen desquelles certains artistes ont porté l'attention et les discussions sur la force de la Nouvelle-Zélande, sa mixité culturelle et ethnique.

Rita Angus, est une artiste qui rapidement a sublimé la mise en valeur des paysages régionalistes afin de livrer une vision davantage personnelle de la Nouvelle-Zélande. À partir des années 1945 l'artiste va réaliser un ensemble de trois portraits qui vont conférer à la Nouvelle-Zélande un regard nouveau sur ses propres cultures [Cat.104 ; 105 ; 106]. Alors que le 8 mai 1945, l'Allemagne capitule, suivie le 15 août par le Japon, la seconde guerre mondiale s'achève. L'artiste entame alors la réalisation d'un portrait intitulé *A Goddess of Merci,* et qui offre une vision magnifiée de l'humanité et du paysage de Nouvelle-Zélande [Cat.104]. Pour l'artiste, la femme figurée est une évocation de Ruth, ce personnage biblique de l'Ancien Testament, et dont l'une des principales forces fut celle de quitter sa terre et s'ouvrir à une nouvelle religion[667]. Rita Angus réalise alors trois portraits qui vont chacun à leur façon vanter la victoire de la vie sur la mort ainsi que l'idée d'un monde fait de l'union des cultures et des pensées. Avec cette première œuvre, l'artiste donne le ton général des compositions. Une jeune

[666] Au sein de cette section, dans un souci d'économie face à la profusion des artistes au sein de l'Histoire de l'art de Nouvelle-Zélande, il ne sera question que de quelques artistes *pākehā* dont la démarche et les œuvres laissent paraître un intérêt envers la culture *Māori*. Afin de pouvoir se rendre compte du reste de la scène *pākehā* il sera développé et abordé au sein de la dernière section du présent travail des artistes *pākehā* dont le travail correspond davantage aux critères internationaux.
[667] TREVELYAN (2009), p.193. *Op.cit.*

femme au premier plan, le visage tourné de trois-quarts vers la gauche du tableau, le regard perdu dans le lointain et tenant dans les mains une fleur se détache d'un arrière plan fourni donnant à voir la nature de Nouvelle-Zélande. Pour certains, observer ces trois œuvres de façon conjointe c'est porter le regard sur une fresque de la Nouvelle-Zélande où chaque œuvre figure une saison différente et un paysage adéquat[668]. Par conséquent, l'œuvre *A Goddess of Mercy* plonge le spectateur en hiver comme le laisse suggérer les cimes enneigées et les rochers blanchis de l'arrière plan et la fleur de crocus jaune tenue à la main. Dans un décor local, Rita Angus figure un personnage aux influences bibliques tout autant que bouddhiques :

> Le pattern floral de la jupe de la déesse remémore les motifs des céramiques Chinoises, tandis que le titre évoque quant à lui la déesse Bouddhiste de la compassion, Kuan Yin, demi-dieu largement vénérée car à l'écoute des pleurs et des prières de l'ensemble des humains en souffrance. Généralement représentée pieds-nus, les paumes des mains visibles dans un signe de bénédiction, elle est également associée à une branche de saule. Kuan Yin est une déesse vierge qui protège les femmes, offre une vie religieuse en tant qu'alternative au mariage et confère des enfants à qui en désire.[669]

Cette description répond de façon précise à la composition de la peinture d'Angus. L'œuvre prend alors une tournure internationale tout autant que locale car ces religions sont implantées et pratiquées à travers la Nouvelle-Zélande. Le dessin affirmé, les ombres marquées et la profondeur réduite au minimum, Angus donne une vision idyllique d'une déesse de la compassion et de la paix tel un message d'espoir au lendemain des heures les plus sombres de l'humanité, la fleur printanière à la main annonçant le renouveau et la fin d'une période. À une échelle plus personnelle, l'œuvre est également un hommage à sa sœur Edna décédée en 1940 d'une crise d'asthme la veille de Noël[670]. Le thème floral de la jupe est ainsi un hommage à sa sœur par l'intermédiaire d'une référence à sa fabrique de robes d'intérieur[671]. L'artiste allie alors

[668] BROWNSON (1982), p.84.
[669] TREVELYAN (2009), p.193. *Op.cit.:* "The floral pattern of the goddess's skirt recalls the designs of Chinese ceramics, while the title evokes the Buddhist goddess of mercy and compassion, Kuan Yin, a much-revered semi-deity who hears the cries and prayers of all suffering human beings. Usually depicted as a barefoot, gracious woman, her palm exposed in a gesture of benediction, and often associated with a willow branch, Kuan Yin is a virgin goddess who protects woman, offers a religious life as an alternative to marriage, and grants children to those who desire them."
[670] *Ibidem*, p.103.
[671] *Ibid*., p.193.

la perte de sa sœur à celle de la guerre et sublime la femme en tant que déesse grâce à qui le renouveau est permis.

Deuxième œuvre présentée mais pourtant dernière réalisée, *Sun Goddess* de 1949 [Cat.105]. Aquarelle réalisée sur papier, l'œuvre figure une femme aux bras croisés et tenant de sa main droite une fleur d'orchidée. Nimbée, le visage est tiré de celui de l'artiste, reconnaissable notamment par le nez, la bouche et les rides péribuccales caractéristiques de la peintre. Là encore l'idée de montrer l'universalité du monde est magnifiée au moyen d'une flore internationale :

> Les arbustes et les fleurs sont universels comme par exemple les orchidées – Amérique du Sud, les hortensias – Inde, les collines couvertes de buissons – Nouvelle-Zélande. (Tout pousse à Waikanae – dans la banlieue). C'est une tradition de Nouvelle-Zélande, les pionniers ont planté diverses plantes pour figurer les différents pays, comme par exemple au Jardin Botanique de Christchurch et d'ailleurs.[672]

Le foisonnement de la végétation évoque alors le printemps et la renaissance de la nature après une période de dormance. Enfin dernière œuvre et la plus importante ici, *Rutu* [Cat.106]. Débutée dès 1945 et achevée en 1951, l'œuvre était à l'origine titrée *Sun Goddess*, avant d'être baptisée en 1951 *Rutu*. Le titre de l'œuvre évoque la dernière étape possible du travail de l'artiste, l'hybridation de la langue et des hommes après celle du paysage. En effet, *Rutu* est une variante *māori*, du personnage biblique de Ruth ainsi que le nom d'une femme *māori*, dont le mari était le chef de la tribu *Ngati Toa*, Tamahina Te Rauparaha et qui contribua à faire venir les premiers missionnaires au district de *Kapiti Coast*, près de Wellington[673]. Il s'agit là du stade final de la mixité culturelle, Ruth, le symbole employé par Angus afin de représenter les migrations culturelles se confronte à la population *māori* qui l'embrasse et l'incorpore à sa propre société.

La composition générale se veut épurée et sobre. Au premier plan, une femme assise et le regard fuyant celui de spectateur se détache d'un arrière plan insulaire, où une faune dense faite de bananiers et palmiers cache la côte. L'océan aux vagues

---

[672] Lettre de Rita Angus à Douglas Lilburn, 8 septembre 1949, ATL, MS-Papers-7623-060, *in* TREVELYAN (2009), p200 : "Shrubs & flowers are universal, e.g. orchid – South America, Hydrangeas – India, bush hills – New Zealand. (All grow at Waikanae – suburbia). It is a New Zealand tradition, pioneers to plant to represent different countries, e.g. Botanical Gardens, Christchurch & elsewhere."
[673] *Ibidem*, p.199.

blanchies par l'écume file jusqu'à l'horizon qui mène alors à un ciel azur sans nuages. Le personnage féminin du premier plan est ainsi l'élément central de l'œuvre. Assise en posture droite, la femme aux yeux bleus et les cheveux blonds porte délicatement entre ses doigts une fleur de lotus en train de s'ouvrir. Les habits sobres et resserrés, sont composés d'un haut rouge au col bleu parsemé de poissons d'or faisant écho à une jupe d'un bleu plus clair qui entre en contraste avec le vert de la fleur. Enfin, la peau hâlée entre en opposition avec l'éclat des yeux et la couleur des cheveux. Véritable portrait respectant les conventions de représentation, le profil fuyant, le regard perdu au loin, l'élément qui dénote ici, la figuration d'un nimbe qui marque alors le statut particulier de la personne figurée.

Cette dernière est nimbée ce qui renvoit aux usages des peintres occidentaux qui figuraient les saintes et saints au moyen de cette convention de représentation. La peintre se représente avec une peau sombre, les cheveux blonds et les yeux bleus comme pour marquer l'avenir de la Nouvelle-Zélande, le brassage ethnique et culturel. Sur son col est représenté le poisson, son signe astrologique et symbole du Christ. Elle tient dans sa main à la façon des portraits asiatiques une fleur de lotus qui évoque la renaissance et la création tout autant que la civilisation égyptienne. L'arrière-plan évoque la luxuriance et la sérénité. Les bananiers d'un vert puissant et les feuilles de bégonias saumonées viennent dynamiser le bas de la composition tout autant qu'elles encadrent et font ressortir la chaise et le personnage. Comme le visage impassible et méditatif de la femme, le ciel et l'océan sont sans nuages et houle. Seules quelques vagues permettent d'annoncer la côte. Comme une Vierge Marie trônant, Rita Angus représente *Rutu* sur un siège, le regard plongé dans le lointain et évitant celui du spectateur. À l'inverse des deux autres déesses, *Rutu* est une œuvre sexualisée, en le sens où l'artiste attarde de l'attention à marquer la taille et la poitrine afin de magnifier le statut féminin du modèle.

La palette colorée est limitée, les couleurs sont fortes et les quelques jeux d'ombres viennent briser les aplats de couleurs. Elle transpose sa vision « rêvée » de l'avenir de la Nouvelle-Zélande sous la forme d'une déesse, reflet d'un pays en paix avec ses questions ethniques. Toutefois, la morphologie générale de la femme correspond à celle occidentale et la trace *māori* n'étant qu'un teint de peau et un titre. Par l'intermédiaire de cette œuvre, Rita Angus figure sa vision idéalisée et souhaitée de la Nouvelle-

Zélande, un pays fort de son brassage ethnique où l'autre devient parti-prenant et se confond avec le *je*. Dans le cas présent, l'attention portée à la culture et la société *māori* est spécifique et rare car les artistes ayant intégrés des éléments autochtones au sein de leurs compositions sont rares. De plus Angus questionne directement le spectateur à l'égard de la place des diverses communautés du pays dans un monde que beaucoup pourraient décrire comme utopique mais pourtant envisageable.

En cela, pour célébrer le centenaire de la naissance de l'artiste, le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington a monté une exposition itinérante où ces trois œuvres jouent un rôle majeur dans la scénographie. Initialement inaugurée au *Te Papa Tongarewa* le 5 juillet 2008 et présentée jusqu'au 5 octobre 2008, l'événement s'est ensuite exporté à travers le territoire pour permettre à chacun d'observer l'une des 140 œuvres exposées. Ainsi du 15 novembre 2008 au 15 février 2009, cela se tient au sein de la *Dunedin Public Art Gallery* ; puis du 7 mars au 5 juillet 2009 à la *Christchurch Art Gallery Te Puna o Waiwhetu* avant de n'être présentée du 1 août au 1 novembre 2009 à l'*Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki*[674]. L'exposition est alors configurée selon une évolution chronologique du spectateur à travers la vie et les œuvres de l'artiste, au moyen de 10 sections réparties selon trois grandes périodes à savoir : *Early years 1929-39 ; A Pacifist Vision 1938-58 ; Later Journeys 1958-70*[675]. Or, observer le plan général de l'exposition permet de voir la mise en valeur d'une section spécifique, celle accueillant la série dite des *« Goddess »* (déesses) [Annexe 32]. La section est ainsi l'une avec le plus d'espace mais également celle située au centre de l'événement. La section 5, « *Pacific Vows* » (Le vœu pacifique), est consacrée à l'aversion de la peintre envers la guerre et la figuration de la paix et du pacifisme à travers ses œuvres. Là, les trois peintures des « déesses » adoptent une posture centrale car élément de réunion et d'expression de la pensée de Rita Angus. Il s'agit du message central de l'artiste à l'attention des générations futures, les visiteurs de l'exposition de 2008. En magnifiant la culture *māori* et l'intégrant au sein d'une vision divinisée de la sagesse et de la paix, Rita Angus offre à la Nouvelle-Zélande, avant l'heure, un support à la redéfinition de la culture *māori*.

[674] McALOON (2008).
[675] http://collections.tepapa.govt.nz/exhibitions/RitaAngus/

Autre artiste ayant largement contribué à confronter le public à la mixité culturelle de la Nouvelle-Zélande, Gordon Walters[676]. À travers le remploi d'un motif extrait de la culture *māori,* cet artiste va parvenir à susciter l'intérêt autant que les critiques tout en portant à l'esprit du spectateur la question de la société *māori*. À la différence de Rita Angus, il effectue un emprunt qu'il intègre au sein d'une pratique de l'art abstrait. Il lui sera reproché d'avoir dévoyé un symbole de la culture *māori* ce à quoi il répondra :

> Tout ce que j'ai fait, c'est une référence envers le motif du *Koru* et naturellement, étant donné que je suis un artiste *pākehā*, le résultat n'est pas de l'art *māori*. Cela n'est pas censé l'être.[677]

Que ce soit au moyen d'hommages ou de querelles, l'*autre* trouve une place dans l'art contemporain de Nouvelle-Zélande. Cela va se renforcer avec la démocratisation de l'usage de la langue *māori* pour figurer les titres. En plus d'asseoir géographiquement l'œuvre, l'usage d'un titre en langue *māori,* confère de façon souhaitée, ou non, une dimension exotique pour tout spectateur extra-océanien.

De fait, la scène artistique de Nouvelle-Zélande qui a été à l'origine créée par et pour les *pākehā* s'est au fil du temps et des artistes intéressée au monde local. Dans un premier temps cela fut au moyen d'une appropriation du territoire par ces artistes issus de la colonisation puis par ceux pour qui la Nouvelle-Zélande parlait davantage que les contrées occidentales. Dans un second temps, l'affirmation d'une identité nationale est allée de paire avec une prise de conscience de la place de la culture *māori* dans le monde environnant. Qu'il s'agisse du détournement de la langue, de motifs ou la stricte figuration d'un thème ou d'une personne autochtone, le *māori* est devenu un sujet parmi d'autres. Cependant aux œuvres de Rita Angus réalisées dans les années 1940-1950 et à celle de Gordon Walters dans les années 1960, un phénomène majeure a eu lieu : l'affirmation et la réappropriation de la culture *māori* par les *māori*. Cela est crucial car à la suite de ce processus, le regard porté à un artiste employant des références réactivées est dès lors identitaire. En effet, au lendemain de la résurgence de la culture *māori,* ce sont les *māori* qui vont alors se faire l'écho de leur propre culture. À l'image

[676] Les œuvres de cet artiste seront développées au sein de la Troisième Partie, Chapitre IX.
[677] http://www.nzhistory.net.nz/media/photo/makaro-gordon-walters : "all I have done with the koru motif is make a reference to it and naturally, since I'm a contemporary pākehā artist, the result is not Māori art. It's not supposed to be."

des œuvres de Walters, lorsqu'un *pākehā* effectue des références envers la société autochtone cela a tendance à générer des débats sur le détournement et la réutilisation d'une histoire « douloureuse » par un tiers. Il existe alors deux types d'usage, d'un côté ceux qui visent à restituer l'intégrité culturelle comme par exemple Colin McCahon avec son œuvre *The Canoe Tainui* (1969) où l'artiste transcrit la généalogie des descendants des tribus de la région de Waikato, King Country et Tauranga dont les ancêtres seraient ceux venus à bords de la pirogue Tainui. De l'autre, les usages où les références sont détournées et entraînent une mauvaise interprétation de la culture souche. Ainsi à l'orée des années 1960, la culture *māori* entame une quête de reconnaissance au sein de laquelle les artistes et l'art autochtone vont jouer un rôle nodal.

- *Des māori en lutte face à l'ignorance – vers une histoire de l'art biculturelle*

> La prise de conscience de soi des *māori* a été l'un des premiers effets du contact avec les européens. Les *māori* ont pris conscience d'eux-mêmes en tant que *māori*. Finalement les artistes *māori* ont pris conscience de leur condition en tant qu'« art *māori* », différent de l'art européen. Ils ont pris conscience de leurs propres concepts esthétiques et des conventions qui les régissent.[678]

Au moyen de cette phrase, Neich répond à l'une des questions les plus présentes à l'esprit de nombreuses personnes lorsqu'il s'agit d'art extra-occidental : l'art est-il une création occidentale ? Comme cela a été développé auparavant, l'art contemporain est une notion occidentale créée en réponse à un processus spécifique, celui d'une nécessité de réévaluer les modalités de se référer à l'art à partir de la seconde moitié du XXème siècle. En revanche, l'art est attesté depuis de nombreuses années en Nouvelle-Zélande, s'en veulent pour preuves les cales des navires emplies d'objets collectés par les premiers navigateurs et de nos jours fièrement exposés dans les musées occidentaux. Or, depuis ces premières œuvres l'art *māori* n'a cessé d'exister, de répondre à des besoins de la part d'une société peu écoutée et observée, mais cela va changer lors de l'adoubement par les États-Unis d'Amérique et le *Metropolitan Museum of Art* de l'art

[678] NEICH (1980), p.6.: "Māori self-consciousness was one of the first effects of European contact. Māori became aware of themselves as Māori. Eventually Māori artists became aware of their art as "Māori art", different from European art. They were made aware of their own aesthetic concepts, and of the conventions governing them."

autochtone lors de l'exposition *Te Māori* de 1984, ou du moins le niveau d'attention va changer, car comme le précise Mane-Wheoki :

> Cela est symptomatique d'une réticence coloniale et culturelle de la part des *pākehā* que l'art *māori* ait du être validé en tant qu'art noble à New York avant de ne pouvoir être reconnu en tant que tel en Nouvelle-Zélande.[679]

La reconnaissance unanime des qualités esthétiques et artistiques des objets présentés lors de l'exposition encourage ainsi le renouveau culturel *māori* tout en démontrant un intérêt occidental aux productions *māori*. Néanmoins, ces derniers n'ont pas attendu la reconnaissance d'un tiers pour entreprendre leur révolution artistique. En effet, les deux premiers diplômés des beaux-arts sont Selwyn Wilson en 1952 et Arnold Wilson en 1954[680]. Sans lien de parenté, ces deux *māori*, démontrent ainsi qu'avant même l'attention internationale portée à leur culture certains autochtones ont entamé une formation afin de pouvoir produire des œuvres d'art. Parfois aidés de *pākehā*, les *māori* vont parvenir à se former et gagner en indépendance artistique et ainsi mener une évolution stylistique cruciale car nombreux sont ceux qui vont s'exprimer grâce aux moyens artistiques occidentaux. C'est ainsi que Gordon Arthur Tovey (1901-1974) va promouvoir la culture *māori* dans le système éducatif. À partir de 1946, celui-ci devient superviseur du département d'artisanat d'art au sein du Département de l'Éducation à Wellington[681]. Rapidement il va devenir :

> Un des premiers défenseurs du biculturalisme, encourageant l'enseignement des activités culturelles *māori* aux côtés de celles européennes et cela à la fois aux enfants *māori* et *pākehā*. Tovey a [supervisé] l'introduction des artistes *Māori*… au sein de l'enseignement de l'art dans les années 1950. Son soutient se serait révélé crucial dans le développement de l'art *māori* contemporain.[682]

La population *māori* trouve ainsi une place légitime dans les structures de formation artistique mais également au sein des programmes d'enseignement. C'est à cette

---

[679] MANE-WHEOKI (1995), *Op. cit.*, p.3 : "It is symptomatic of an enduring colonial and cultural "cringe" on the part of pākehā that Māori art had to be validated as high art in New York before it could be acknowledged as such in New Zealand."
[680] *Ibidem*, p.8.
[681] http://www.teara.govt.nz/en/biographies/5t17/tovey-arthur-gordon
[682] BARR Mary, *in* LEONARD (1992), p.203-204: "An early advocate of biculturalism, encouraging the teaching of Maori cultural activities alongside European ones to both Maori and pākehā children. Tovey [oversaw] the introduction of Maori artists… into art education in the 1950s. His support [would] prove crucial in the development of contemporary Maori art."

période que certains artistes *māori* vont connaître la notoriété avec en premier lieu Ralph Hotere (1931-2013). De son vrai nom Hone Papita Raukurea, il provient de la tribu *Te Aupōuri*. Artiste *māori*, il situe sa pratique à la croisée des cultures. Représenté par le galeriste Peter McLeavey, Hotere expose aux côtés de McCahon, Woollaston et autres noms qui ont fait jusqu'alors l'Histoire de l'Art des *pākehā*. Avec cette personnalité singulière qu'est Hotere, les limites culturelles s'amoindrissent et ce dernier va devenir le marqueur de l'entrée de l'art *māori* au sein de l'art global de Nouvelle-Zélande. Comme lui de nombreux artistes vont alors intégrer le marché de l'art de Nouvelle-Zélande. Un élément important afin de prendre conscience de la portée de l'acte artistique à cette époque pour les *māori* est relevé par Mane-Wheoki lorsqu'il aborde le rôle joué par Tovey :

> Tovey les a encouragé à ignorer le *tapu*, les restrictions 'sacrées', et d'explorer l'ensemble de la gamme des arts traditionnels tout autant que d'expérimenter les concepts, formes et médias de l'art occidental moderne.[683]

Néanmoins Hotere possède cette particularité de se situer, et ce délibérément, à la frontière entre le « monde » *māori* et celui *pākehā*. En effet, ses œuvres tendent vers l'abstraction mais à l'inverse de certains artistes, ses productions restent aussi difficiles d'accès pour le public tant *pākehā* que *māori*. Présent sur la scène artistique à partir des années 1960, il expose au sein de *The Group*, et propose à chacun une vision abstraire à la croisée des cultures.

Toutefois, les éléments abordés présentement s'intègrent au sein d'une sphère artistique majoritairement *pākehā*. S'en veut pour exemple le fait que Ralph Hotere soit l'un des artistes majeurs, représenté par Peter McLeavey. Il faut donc attendre un élément clé pour voir l'émergence d'une sphère artistique *māori* : la réappropriation, l'affirmation culturelle et l'avènement d'une société biculturelle. Comme vu précédemment, cela se marque de façon « officielle » par l'exposition *Te Māori* présentée au *Metropolitan Museum of Art* de New York. Important dans le contexte insulaire du Pacifique l'exposition est une trace faite par une culture vivante et trop longtemps reléguée au seul statut d'objet ethnologique. Pour l'œil occidental cependant, c'est un événement qui se déroule la même année car comme le précise Mane-Wheoki,

[683] MANE-WHEOKI (1995), *Op. cit.*, p.9: "Tovey encouraged them to ignore *tapu* 'sacred' restrictions, and to explore the full range of the traditional arts as well as experiment with the concepts, forms, and media of modern western art."

William Rubin alors conservateur au *MoMA* de New York inaugure l'exposition *Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*[684]. Le « primitivisme » est alors l'un des piliers du modernisme, l'un des facteurs d'apparition de l'art contemporain. Aux enjeux des politiciens et des luttes culturelles s'adjoint un paradoxe non sans humour : Le modernisme et l'art abstrait sont des évolutions de la pensée artistique occidentale, inspirée dans une certaine mesure par le primitivisme or un artiste insulaire ne peut se permettre de trop regarder et d'étudier sa propre culture sous peine de se voir franchir la barrière entre artiste et artisan. Enfin à cela s'adjoint le fait que le paysage artistique d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande est dichotomique car réparti entre une société urbaine qui se veut sous influence occidentale et une société rurale avec notamment les *iwi,* « tribus et groupes » autochtones présents à travers l'ensemble du territoire. Ainsi l'artiste *māori* se doit de se positionner au sein de ce réseau local et ainsi définir de façon corollaire son attachement aux cultures. Un artiste *māori*, vivant au sein de son *iwi* ne possèdera pas la même démarche qu'un artiste implanté en plein cœur de Wellington, ou encore installé à l'étranger (hors du Pacifique).

Aux artistes de la génération Tovey (tels Ralph Hotere et Fred Graham) qui ont mené une percée au sein de l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande dans sa conception occidentale succède une nouvelle génération avec notamment Michael Parekowhai (1968 - présent) mais également un biculturalisme affirmé. En parallèle *Te Māori*, la population autochtone prend conscience de sa place au sein de son propre pays, le Traité de Waitangi signé en 1840 fait l'objet de réinterprétations ; en 1975 est adopté le *Treaty of Waitangi Act 1975*[685]. Avec cela est alors instauré le Tribunal de Waitangi qui vise à recenser au moyen d'une commission les griefs des *māori* à l'égard du pouvoir en place[686]. Le nom respect du Traité de Waitangi est alors un débat qui anime la population de Nouvelle-Zélande tout au long de la seconde moitié du XXème siècle. En 1987 est promulguée la loi statuant la valeur officielle de la langue *māori*[687]. Avec ce *Māori Language Act 1987*, le *te reo māori* (la langue *māori*) gagne en légitimité tout autant que la population autochtone retrouve la sienne. Le biculturalisme s'affirme alors de façon officielle et l'art devient un moyen d'habiller ce renouveau. De façon

[684] *Ibidem*, p.12.
[685] *Treaty of Waitangy Act1975*, public act 1975 n°114.
[686] http://www.waitangitribunal.govt.nz/
[687] http://www.legislation.govt.nz/act/public/1987/0176/latest/DLM124116.html?src=qs

corollaire à cela, découle une réévaluation des structures artistiques. Au moyen de ces gains d'autonomie et d'affirmation, les *māori* peuvent affirmer leur culture et ainsi prétendre à mettre en scène leur Histoire. Forts de l'exposition *Te Māori*, menée notamment par des autochtones, ces derniers ambitionnent, à juste titre, de contribuer à la mise en valeur de leur patrimoine. C'est ainsi qu'émerge l'idée de créer un musée à même de répondre à une telle logique, le *Te Papa Tongarewa* de Wellington :

> *Te Papa Tongarewa* est vu par les *māori* comme la première manifestation physique d'une approche biculturelle des *taonga* et, par conséquent, une première étape vers la reconnaissance des valeurs culturelles *Māori*.[688]

Le 8 avril 1992 est alors adopté la *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act*[689]. Au moyen de cette loi, sont unifiées les collections de deux structures que sont l'ancien *National Museum* (ouvert en 1865 en tant que *Colonial Museum* puis dénommé *Dominion Museum* en 1972) et la *National Art Gallery* (1936). Comme les noms des structures le laisse deviner, il s'agit d'unir deux histoires avec d'un côté l'histoire *māori* et de l'autre celle *pākehā*. De cette assimilation est créé l'un des plus gros musée du Pacifique avec plus de 36 000 mètres carrés répartis sur six niveaux [Annexe 33][690]. À titre comparatif, afin de trouver une structure environnante d'une superficie équivalente il faut aller en Australie à la *National Gallery of Victoria* de Melbourne avec ses quelques 20 000 mètres carrés[691]. Critiqué à sa création, notamment par Keith Hamish qui décrie le musée comme étant un « équivalent culturel à un magasin de *fast-food* », le musée est parvenu à dresser une histoire conjointe et unifiée de la Nouvelle-Zélande[692]. De nos jours, le *Te Papa Tongarewa* adopte une muséologie innovante et unique car il est sous le coup d'une perpétuelle évaluation biculturelle[693]. De façon concrète cela prend la forme d'une structure soucieuse de respecter les diverses populations dont les œuvres sont conservées au sein du musée. C'est ainsi par exemple,

---

[688] MAHUIKA Apirana, « *Māori* Culture and the New Museum », *Museum Anthropology*, vol.15 n°4, 1991, *in* McCARTHY (2011), p.96: "*Te Papa Tongarewa* is seen by *Māori* as the first physical demonstration of a bicultural approach to *taonga* and, therefore, a first step towards the recognition of *Māori* cultural values". Pour rappel, un *taonga* est un « bien précieux », un « trésor culturel ».
[689] http://www.legislation.govt.nz/act/public/1992/0019/latest/DLM260204.html
[690] https://www.tepapa.govt.nz/about/our-building
[691] https://www.ngv.vic.gov.au/
[692] http://www.listener.co.nz/commentary/cultural-curmudgeon/te-solution/ : "cultural equivalent to a fast-food outlet".
[693] L'impact du musée et de ses enjeux sont analysés en détails par Conal McCarthy notamment au sein des chapitres suivants : 5. *Reforming museology at Te Papa* ; 6. *Evolving museum practice*. Voir : McCARTHY (2011), *op.cit.*

comme nous l'avons vu, que les restes humains *māori* peuvent être conservés (généralement en attente de restitution auprès des *iwi*) sans pour autant les exposer au public car respectant les défunts et les coutumes autochtones. Les *māori* sont intégrés au sein de la structure décisionnelle du musée tout autant que le *Reo māori* (langue *māori*) est audible par les visiteurs tant pour l'informer que pour le sensibiliser à cette langue[694]. C'est également dans une optique biculturelle et contemporaine que le musée s'est doté d'un *marae*, lieu cérémoniel, où la voix des *iwi* peut se faire entendre lors d'événements tels que des expositions ou des cérémoniels plus solennels comme dans le cas de restitution d'ossements. *Aotearoa* / Nouvelle-Zélande est de fait doté d'un moyen de communication et de mise en valeur de l'histoire national unique pour l'Océanie.

Ainsi, au niveau national les *māori* gagnent en reconnaissance au moyen notamment du symbole qu'est le *Te Papa Tongarewa*. À l'international, se déroule la même année, à savoir 1992, une exposition majeure pour l'Histoire de l'art de Nouvelle-Zélande : *Headlands : Thinking through New Zealand Art*. Présentée au Musée d'Art Contemporain de Sydney en Australie, l'événement est important car il s'agit de la « première exposition internationale en Australie dédiée à l'art contemporain »[695] :

> Avec 30 artistes et 128 œuvres, 'Headlands' fut l'exposition la plus importante de Nouvelle-Zélande à n'avoir jamais quitté les côtes du pays, en ce qui concerne l'art moderne et contemporain, ainsi que l'une des très rares à se heurter de plein fouet avec les complexités liées à son héritage biculturel.[696]

Parmi les artistes se trouvent certains des plus grands noms de l'art de Nouvelle-Zélande, comme Rita Angus, Bill Culbert, Colin McCahon, Ralph Hotere, Gordon Walters ou encore Michael Parekowhai. McCahon endosse alors son statut d'artiste de « maître 'canonique' de la période moderne » de Nouvelle-Zélande car il est l'artiste le plus représenté avec pas moins de dix œuvres réparties à travers l'ensemble de

[694] *Ibidem*, p.120.
[695] LEONARD (1992), *Op. cit.* p.6: "the first international exhibition of Australia's first major public dedicated to contemporary art."
[696] BARTON (2015), p.101 : "With 30 artists and 128 works, 'Headlands' was the most substantial exhibition of New Zealand modern and contemporary art to ever leave the country's shores, and one of the very few to grapple head on with the complexities of its bicultural inheritance."

l'exposition[697]. Symbole de l'art *pākehā*, ses œuvres amorcent un dialogue avec des productions *māori* et notamment avec l'artiste Michael Parekowhai. À l'œuvre de 1954, *I am,* qui se veut résolument religieuse, avec ces mots « je suis » s'expose l'œuvre *The Indefinite Article* de 1990 [Cat.107 et 108]. À l'huile sur toile de McCahon où le mot prend forme, le verbe devient visible, l'installation de Parekowhai en est une référence directe. Il s'agit d'une installation donnant forme aux mots de McCahon *I am* auxquels s'adjoint *HE*. Avec ce troisième mot, qu'il est possible de traduire de l'anglais par « lui » l'artiste *māori* réalise alors une référence au peintre majeur de Nouvelle-Zélande. À un autre niveau, *he* possède une double signification en *māori.* D'un côté il désigne « certains ; quelques » et de l'autre, « mauvais, faux, injuste »[698]. L'installation entame alors un dialogue avec McCahon en précisant qu'il n'est qu'un « parmi d'autres » tout autant qu'il peut être un « faux » dans le sens de copie de la culture *māori.* Cela peut paraître anodin mais en réalité cette mise en tension des œuvres traduit les querelles qui gravitent autour de l'exposition et notamment celles liées aux œuvres de Gordon Walters critiquées pour leurs réutilisations des formes *māori*. :

> En effet, l'héritage de *'Headlands'* a persisté tout au long de la décennie. Il est intéressant de noter que cela a eu lieu aussi bien au niveau artistique que critique. […] Les enjeux du « débat d'appropriation » ne sont pas si faciles à dissiper et l'argument a continué à faire surface au sein du travail d'artistes tels que Shane Cotton, Peter Robinson, Marie Shannon, Wayne Youle mais également le bijoutier Warwick Freeman ; il en est de même pour les essais critiques, provenant d'un large éventail de voix, venant disséquer et plaider pour ou contre l'emprunt interculturel, allant de l'activiste *māori* et cinéaste Merata Mita aux intellectuels *pākehā,* tels que Robin Craw, Francis Pound et Nicholas Thomas.[699]

La portée de cet événement s'en voit démultiplié du fait qu'il soit tenu en Australie, pays voisin et partageant une histoire commune. L'art contemporain d'*Aotearoa* se justifie dans sa globalité à l'étranger et ainsi affirme son biculturalisme.

---

[697] *Ibidem,* p. 106.

[698] La variante entre ces deux traductions tient à l'écriture possible en *Māori.* En effet il est possible d'écrire *he* qui signifie alors « *some* » en anglais, « quelques » ou bien *hē* « *wrong* », « mauvais, faux ».

[699] BARTON (2015), *Op. cit.,* pp.109-110 : "Indeed, the legacy of 'Headlands' lived on for the rest of the decade. Interestingly, this played out in artistic as well as critical circles. […] the stakes of the 'appropriation debate' were not so easy to quell, and the argument continued to surface in the work of artists like Shane Cotton, Peter Robinson, Marie Shannon, Wayne Youle and even jeweler Warwick Freeman, and in critical essays anatomising and arguing for and against intercultural borrowing by a range of voices, from activist Māori film-maker Merata Mita to pākehā scholars such as Robin Craw, Francis Pound and Nicholas Thomas". L'auteur fait ici référence à THOMAS (1995) (b).

Tel un symbole de ce phénomène, la première participation de la Nouvelle-Zélande à la biennale d'art contemporain de Venise s'effectue en 2001 avec la participation de deux artistes descendants de *Ngāi Tahu*, Jacqueline Fraser (1956-) et Peter Robinson (1966-)[700]. Ces deux artistes aux pratiques occidentales exposent à travers le monde, Robinson expose notamment aux côtés d'Andreas Dettloff au sein de la biennale de Lyon 2000[701]. En 2011 c'est à l'artiste Michael Parekowhai, *Ngā Kaiputahi, Ngāti Whakarongo* et descendant de *pākehā* de représenter *Aotearoa* à la biennale de Venise de 2011 [Cat.172 ; 173 ; 174].

De façon conjointe à cela, le marché artistique de Nouvelle-Zélande adopte son double positionnement et les œuvres deviennent des facteurs d'affirmation et de revendication culturels pour de nombreux artistes. Certains, telles que Shona Rapira Davies (1951) et Robyn Kahukiwa (1940) vont ainsi produire des œuvres qui au moyen de techniques occidentales génèrent un discours spécifique visant à créer le lien entre l'identité *māori* alors en souffrance et la réalité contemporaine. Le choix ici fait de mentionner deux artistes femmes n'est en rien anodin car la femme conserve une place particulière dans la culture *māori* et constitue une part importante de la population artistique *māori*. Robyn Kahukiwa, est l'une des artistes dont les œuvres vont avoir le plus grand écho en Nouvelle-Zélande. En effet, de façon similaire à de nombreux *māori*, Kahukiwa « est née à Sydney [en Australie] et dans une certaine mesure, coupée de ses racines *māori* »[702]. Lors de son retour en Nouvelle-Zélande, elle s'installe à Wellington et va dès les années 1960-70, commencer à « produire, avec hésitation, des œuvres d'art représentant la ghettoïsation, la détribalisation, la perte d'autonomie ainsi que la sensation psychique de la perte »[703]. En 1980, cette dernière réalise une œuvre qui reflète la pensée de l'artiste. Intitulée *Hine-tītama*, l'huile sur toile présente la culture *māori* [Cat.109]. La composition générale est relativement simple. Au premier plan est représentée une femme qui fixe le spectateur entourée de ce qui semble être un *tiki*, un fœtus et un lézard. L'arrière-plan est stylisé, le sol est figuré par des lignes

[700] POUND (2010), *op. cit.*, p. 364.
[701] BIENNALE DE LYON (2000).
[702] DUNN (2007), *Op. cit.*, p.191: "was born in Sydney and to some extent cut off from her Maori background".
[703] EGGLETON (2002-03) [en ligne : http://www.art-newzealand.com/Issue105/robyn.htm]: "began tentatively producing artworks depicting ghettoisation, detribalisation, disempowerment and a psychic sense of loss".

colorées alors que des cercles concentriques, positionnés derrière la tête de la femme viennent briser, la perspective tout en laissant apercevoir des montagnes au loin.

En réalité, Kahukiwa propose ici l'interprétation d'une histoire *māori.* Il s'agit en réalité de l'histoire de *Hine-Tītama*. Déesse de l'aube et mère de l'humanité, elle est représentée ici en train de s'enfoncer dans les entrailles de la Terre. L'artiste figure la transition de l'être, elle devient peu à peu la déesse de la mort, elle devient *Hine-nui-te-pō*. *Tane*, qui est à la fois, son père et le père de ses enfants et la raison de cette transformation, mutation. Alors qu'elle engendre l'humanité, elle se rend compte de l'acte incestueux et décide alors de s'enfouir sous terre pour devenir *Hine-nui-te-pō.* Le dieu, *Tane,* est figuré de façon stylisée, tel un *tiki* sur le corps de la déesse et dont les membres forment les os des bras de sa femme/fille tout en évoquant bien évidemment la mort. Autour de cette personnification de *Hine-nui-te-pō,* différents éléments viennent aider la compréhension du discours. Le sol est ainsi figuré en strates successives de plus en plus sombres pour évoquer les abysses de la terre, les royaumes souterrains en oppositions aux dix cercles qui évoquent l'ascension vers *Hawaiki,* la terre des premiers *māori*. Le fœtus, lié par le cordon ombilical évoque l'espèce humaine engendrée par *Tane,* mais aussi le don de la vie. Le lézard, quant à lui, évoque la mortalité de l'homme et donc le pendant inhérent à la vie humaine. Avec l'intégration de ce lézard au sein de la composition, Robyn Kahukiwa mêle une seconde histoire et celle de la transformation de la déesse.

Au moyen du reptile l'artiste figure l'histoire de *Maui,* demi-dieu néo-zélandais (et également pan-polynésien), qui tenta de renverser le cycle de la vie. Celui-ci décida de vaincre *Hine-nui-te-pō* et envisagea un plan bien particulier afin d'offrir la vie éternelle aux Hommes et mettre un terme à la mort. *Maui* pensa que s'il parvenait à entrer par le vagin de la déesse, alors que celle-ci, démesurément grande se reposait, il pourrait alors remonter jusqu'à son cœur, le manger et alors seulement ressortir par la bouche de la déesse défaite. Afin de mener à bien son plan, *Maui* se changea en lézard et tenta, devant des amis oiseaux venus l'observer, d'aller manger le cœur de la déesse. Ces derniers amusés par la situation se mirent à rire et réveillèrent la déesse. Observant ce qui se passait, elle serra les cuisses et coupa *Maui* en deux, apportant par la même la

mortalité à l'espèce humaine[704]. Scène figurée à l'époque pré-coloniale notamment sur des panneaux sculptés, l'artiste ne fait ici que l'évoquer par la présence de ce reptile.

Au niveau technique, l'œuvre interpelle tant par la palette des couleurs qui est relativement variée que par la frontalité de l'œuvre. La déesse se distingue du décor par un halo doré venant faire ressortir son corps et sa chevelure du reste de l'œuvre. De plus cela renvoie à l'aurore qui point par-delà les montagnes et qui permet de comprendre qu'il s'agit de la transition de la déesse. La technique est occidentale mais le message est inintelligible sans une initiation à la culture *māori.* Dans le contexte historique de création de l'œuvre, ce tableau peut servir tant de référence visuelle à une histoire traditionnelle que d'une métaphore d'un peuple figuré par *Maui* en lutte avec une modification irrémédiable de leur monde.

Avec le temps une nouvelle génération va venir côtoyer celle des premiers artistes contemporains *māori*. Aux premières œuvres, comme celles de Robin Kahukiwa, qui visaient à affirmer et questionner le passé et le présent de la population *māori*, des artistes tels Georges Nuku, poursuivent de nos jours cette démarche et interroge quant à l'avenir d'*Aotearoa*. Or, l'exemple de George Nuku permet de démontrer l'évolution du monde artistique *māori*. En effet, né en 1964 à Hastings, il est le descendant, par sa mère, des tribus *Ngāti Kahungunu et Ngāta Tūwharetoa* (respectivement du Sud et du centre de l'île Nord), tout autant qu'il est Allemand et Écossais de par son père[705]. Soucieux de perpétuer les traditions *māori* et fort de son histoire personnelle, l'artiste arbore fièrement des tatouages traditionnels sur son corps alors qu'il porte fréquemment le kilt, cet habit traditionnel écossais. Néanmoins, ce qui est bien plus important ici, c'est le fait que l'artiste expose et intervient fréquemment en Europe. Il s'agit là d'un artiste *māori* dont les œuvres sont produites en Europe et notamment en France métropolitaine, Allemagne et Angleterre. Relever cela démontre la modification même du monde de l'art de Nouvelle-Zélande. En effet, l'art *māori* étant installé et reconnu sur ses propres terres certains artistes peuvent ainsi entreprendre et mener leurs démarches loin de chez eux, tout en tissant un lien avec une sphère artistique existante.

[704] COWAN (1987), *Op. cit.*, pp.18-19.
[705] Informations recueillies lors d'un entretien avec l'artiste George Nuku (2015).

George Nuku est ainsi un artiste international dans son sens premier. Par ailleurs, sa démarche et ses propos l'ont souvent positionné en porte-à-faux à l'égard du reste du monde *māori*. En effet face au phénomène de rétrocession des restes *māori* au sein des structures internationales, Nuku a entrepris une démarche visant à « compenser » certaines structures ayant restitué les restes humains. Alors que la majorité *māori* perçoit la présence de ces restes humains comme autant d'actes de spoliation, l'artiste y perçoit des liens entre les cultures – sans pour autant excuser l'acte de dépossession occidental à l'égard des *māori.* En effet, selon lui, la tête restituée par le muséum de Rouen en 2011 était un émissaire de la culture *māori* au sein de la France[706]. Afin de palier à ce « manque » dans les collections du muséum, l'artiste a participé, en étroite collaboration avec le conservateur Sébastien Minchin, à établir la nouvelle scénographie de la section océanienne au sein de la Galerie des Continents[707]. L'artiste affirme en cela la présence *māori* au sein de la structure du Muséum en démontrant la contemporanéité de sa culture.

Par ailleurs, George Nuku est également une figure singulière du monde de l'art de Nouvelle-Zélande car il est l'un des rares *māori* à réaliser des performances, installations et sculptures tout en délaissant les matériaux, dits traditionnels, que sont le bois et la pierre. Nuku s'emploie à réaliser des œuvres aux moyens de matériaux qu'il est possible de retrouver aisément en Nouvelle-Zélande et qui sont ceux qui contribuent à altérer de façon dangereuse la planète, le plastique, le polystyrène et le plexiglas (poly[méthacrylate de méthyle]). Ainsi l'artiste exprime s'être tourné vers ses matériaux tant pour le champ des possibles qu'ils confèrent que par un souci de sensibiliser le public à l'égard de la pollution et du réchauffement climatique. Selon cette démarche, George Nuku a mis en place une installation dénommée *Bottled Ocean*. Avec cet événement, l'artiste met en lumière ce qui est de nos jours dénommé comme étant le « vortex de déchets du Pacifique Nord » ou encore le « septième continent ». Il s'agit d'une zone maritime de concentration de plastique avoisinant les sept millions de tonnes[708]. Présentée la première fois en 2014 au Musée d'Art Contemporain de Taïpei (*MOCA*), l'installation est alors intitulée *Bottled Ocean 2114*[709]. Chaque titre d'exposition se postionne cent ans après et c'est ainsi que 2014 devient 2114.L'œuvre

[706] NUKU (2015), entretien avec l'artiste.
[707] *Ibidem.*
[708] http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0111913
[709] http://www.mocataipei.org.tw/index.php/2012-01-12-05-32-59/audio-guide/1366-2014-pulima-the-2nd-pulima-art-award

est alors présentée dans le cadre de la *Pulima Art Award*. Cet événement, instauré en 2012 par l'*Indigenous People Cultural Foundation*, s'avère être la première récompense remise à l'égard de l'art autochtone de Taiwan[710]. Nuku est alors l'un des rares artistes étrangers conviés à participer à l'événement. Son installation, sera par la suite exposée en France au sein du Muséum d'Histoire Naturelle de Rouen du 25 avril 2015 au 31 janvier 2016 et intitulée *Bottled Ocean 2115*[711]. Voici la présentation faite par le muséum :

> Nous sommes en 2115. Le muséum de Rouen vient de faire l'acquisition d'objets ethnographiques et de spécimens de Nouvelle-Zélande.
> Le changement climatique amorcé à la fin du XXème siècle est en cours.
> Des îles, des pays ont disparu suite à l'élévation des océans repoussant les populations vers des territoires de plus en plus peuplés.
> Dans le même temps, de nouveaux territoires provenant de l'accumulation de déchets plastiques sont apparus, sortes d'îlots artificiels au milieu des océans.
> Le monde est d'ailleurs devenu lui-même plastique.
> Les matières plastiques sont désormais omniprésentes dans chaque forme de vie sur terre.[712]

En travaillant ces matériaux qui viennent bouleverser l'écosystème insulaire, Georges Nuku met en scène une fable sur le monde de demain [Cat.110 et 111]. Face à l'altération du monde engendré par la pollution et le changement climatique, l'homme s'est adapté à son nouvel écosystème où le plastique prédomine. La population *māori,* a ainsi délaissé ses îles au profit de nouvelles faites de plastiques. Les dieux et ancêtres figurés dans le bois sont alors taillés dans le plexiglas. Les animaux marins altérés par la dissolution du plastique dans l'Océan sont désormais faits de plastique. Le monde est différent du nôtre et l'artiste alarme le spectateur sur la condition actuelle. Au niveau artistique, il plonge le spectateur dans l'obscurité, les murs noirs viennent perturber les sens de celui-ci alors que les projecteurs éclairent les œuvres faites de plastiques et de plexiglas qui génèrent un jeu des reflets et de lumières important. Les objets sont travaillés dans le détail et les plaques de plexiglas sont fleuries de gravures à la façon de sculptures sur bois. Le visiteur peut se mouvoir librement à travers l'espace et les

[710] http://www.mocataipei.org.tw/index.php/2012-01-12-03-36-46/past-exhibitions/180-exhibition2014/1305-2014-pulima-2014-2nd-pulima-award
[711] http://www.musees-haute-normandie.fr/exposition/bottled-ocean-2115-george-nuku
[712] *Ibidem*.

objets. Ces derniers, tous suspendus, prennent vie tant de façon volontaire (car l'artiste leur donne une rotation ou amplitude voulue) qu'involontaire (les personnes touchent et heurtent certains objets) et viennent ainsi dynamiser et modifier perpétuellement la vision d'ensemble de l'installation.

Plus récemment, à savoir du 21 février au 15 mai 2016, George Nuku a présenté son installation en Nouvelle-Zélande (*Bottled Ocean 2116*) au *Pātaka Art + Museum* de Porirua (île Nord)[713]. Par l'intermédiaire de cette exposition, au sein d'un musée d'Histoire de la culture *māori,* Nuku démontre l'évolution de pensée de la société *māori*. Pendant de nombreuses années, l'artiste a été décrié par la population *māori* pour sa vision pas toujours conforme avec les traditions[714]. Or, de nos jours, ses œuvres reconnues à l'international lui ont permis de gagner du crédit auprès de ses propres tribus, avec lesquelles il a été en conflit pendant un certain temps[715]. En cela, l'art contemporain d'*Aotearoa* est fait de la contraction des visions, entre un regard dévoué à la promotion et la diffusion du savoir *māori* et un regard décomplexé où le savoir *māori* est une base à la création d'une pensée nouvelle.

Toutefois, la structuration du monde de l'art local s'avère plus complexe que cela et se remémorer la liste des artistes présentés jusqu'alors permet de mettre en lumière l'absence de personnalités artistiques influentes pour qui connaît la Nouvelle-Zélande. En effet, où sont des artistes tels que Michel Tuffery considérés par beaucoup d'artistes *māori* comme un modèle, ou encore Ioane Ioane dont les œuvres font parties des plus renommées et importantes pour la Nouvelle-Zélande[716] ? En marge de la reconnaissance de la population *māori*, à partir des années 1980 s'est développé, dans un pays revendiquant son biculturalisme, l'émergence d'une nouvelle scène artistique, celle dite du *Pacific Art.* Parmi les artistes communément rattachés à ce qui se dénomme dans le secteur anglo-saxon le « *Contemporary Pacific Art* », se trouvent ainsi de nombreux artistes de Nouvelle-Zélande, ou bien nés en Nouvelle-Zélande, mais revendiquant une culture extra-néozélandaise : une culture Pacifique.

[713] http://www.pataka.org.nz/george-nuku-bottled-ocean-2116/
[714] NUKU (2015), entretien avec l'artiste.
[715] *Ibidem*.
[716] LEATINU'U (2015), entretien avec l'artiste.

- *Le* Contemporary Pacific Art*, une conception locale romancée face à l'éclatement artistique global ?*

Derrière cette expression de *Contemporary Pacific Art*, il faut comprendre ici une notion précise et délimitée, développée par le milieu scientifique anglo-saxon. En effet, alors qu'en France, parler « d'art contemporain du Pacifique » peut évoquer une zone géographique, en Nouvelle-Zélande ou au Samoa parler de *Contemporary Pacific Art* c'est parler d'une scène artistique spécifique. Reliquat de l'histoire coloniale, pendant de longues années, les Samoa Occidentales, Îles Cook et Niue furent sous l'administration de la Nouvelle-Zélande, de même que Tokelau Fidji et Tonga entretiennent des rapports étroits avec elle[717]. Ainsi, il existe une part importante de personnes communément dénommés *Pacific Islanders*, ces habitants des îles du Pacifique voient en la Nouvelle-Zélande un territoire large et développé, propice à l'amélioration des conditions de vie de chacun[718]. Lors du dernier recensement effectué, en 2013, la population de Nouvelle-Zélande comptait alors plus de 350 000 insulaires du Pacifique, soit quasiment la moitié de la population *māori* (presque 750 000)[719]. Or, dénombrer cela c'est catégoriser ethniquement une population faite d'un maillage ethnique ancien. Autrement formulé, la population *māori* possède de très nombreux liens avec celle des *Pacific Islanders*, et lors des recensements, il était dévolu à chacun de préciser à quelle partie il souhaitait s'intégrer[720].

Selon cette logique, un artiste tel que Michel Tuffery, présenté auparavant comme né en 1966 à Wellington se définie comme descendant des Samoa, Rarotonga et de Tahiti par le sang tout en ayant grandi en Nouvelle-Zélande[721]. Ainsi, de même que l'ethnicité interfère dans la vision artistique contemporaine entre *pākehā* et *māori*, s'incère une variante, celle des *Pacific Artists*. Néanmoins, ceux-ci partagent énormément avec l'histoire artistique *māori*. En effet selon la scientifique Karen Stevenson, une des figures de proue des études sur le *'Pacific Art label'*, l'exposition *Te*

[717] http://www.teara.govt.nz/en/pacific-islands-and-new-zealand
[718] BREDFORD (1994).
[719] http://www.stats.govt.nz/browse_for_stats/population/estimates_and_projections/NationalEthnicPopulationProjections_HOTP2013-38.aspx
[720] À ce propos le World Factbook précise que le recensement de 2013 dépasse les 100% car de nombreuses personnes se sont définies en répondant appartenir à plusieurs groupes ethniques : https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/nz.html
[721] Entretien avec l'artiste Michel Tuffery (2015).

Māori joue là encore un rôle clé[722]. En créant une brèche au sein du moule artistique occidental, *Te Māori* a permis de mettre en valeur les cultures et sociétés présentes au sein d'un pays à majorité *pākehā*. Comme le formule dès 1992 Jonathan Mane-Wheoki lors d'une conférence donnée à Christchurch pour la *Pacific History Association* (le texte n'est publié qu'en 1995) :

> L'art d'artistes émergeants tels que Fatu Feu'u, Michel Tuffery, et John Pule, qui équilibrent au sein de leur travail les différences et correspondances dans le fait d'être, non seulement des autochtones « autres », mais de figurer un Pacifique disloqué « autre », ce qui va complexifier davantage, tout autant que d'enrichir, la diversité et le caractère culturel de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande.[723]

Contrairement à la scène *māori*, le *Pacific Art* doit prendre en compte l'éloignement géographique avec la culture de référence. De ce fait, ces œuvres sont celles qui pour un touriste ou un étranger, non au fait de la réalité culturelle locale, sont les plus difficiles à appréhender car emplies de références à des cultures extra-insulaires. Combinant les questions du présent avec l'affirmation de sociétés, les œuvres et artistes tissent des liens entre les îles et les populations démontrant que l'art contemporain est le fruit d'un éclatement du savoir artistique, en son sens occidental, combiné à un désir d'affirmation culturelle et identitaire de la part des artistes. Pour Stevenson, le *Pacific Art* est ainsi le fruit d'un « repositionnement » des artistes et de leur art à l'heure de l'affirmation *māori*[724]. Par cela il faut comprendre que certains artistes avaient déjà effectué des expositions avant de ne se revendiquer et de ne se présenter en tant que *Pacific Artist*. C'est le cas notamment de l'artiste principal du Pacifique, Fatu Feu'u. Né en 1946 à Poutasi Faleali'i, aux Samoa, il immigre en Nouvelle-Zélande à l'âge de 20 ans en 1966. Autodidacte il effectue sa première exposition en 1983, soit un an avant l'exposition instigatrice de l'affirmation culturelle[725].

Néanmoins, alors que l'événement de New York reconnaît la valeur artistique des productions du peuple *māori*, une exposition tenue en 1990 va venir modifier le

---

[722] STEVENSON (2008), *op. cit.*, p.36.
[723] MANE-WHEOKI (1995), *op. cit.*, p.16: "The art of emerging artists such as Fatu Feu'u, Michel Tuffery, and John Pule, who are balancing out in their work the conflicts and continuities in being, not just the indigenous "other" but the dislocated Pacific "other" in New Zealand, will further complicate, as well as enrich the diverse cultural textures of contemporary New Zealand art."
[724] *Ibidem*, p.38.
[725] HIGGINS (2015), p.VII.

regard porté au monde artistique local. Intitulée *Te Moemoea no Lotefa, The Dream of Joseph : A Celebration of Pacific Art and Taonga (Le rêve de Joseph : Une Célébration de l'Art du Pacific et de ses Taonga)*, l'exposition est tenue à la Sarjeant Gallery de Whanganui (île Nord) sous le commissariat de Rangihiroa Panoho (avant de n'aller à Auckland et d'autres villes du pays[726]. Comme le relève Nicholas Thomas dès 1996, cet événement joue un rôle fondamental dans la construction actuelle du monde de l'art car il s'agit d'une exposition qui met en lumière la vision identitaire essentialiste de la culture *māori* :

> Alors qu'un argument tenant sur les différences entre l'essentialisme et le pluralisme identitaire aurait permis d'exposer de façon comparée le travail *māori* avec la peinture et sculpture contemporaine, le travail des migrants quant à lui soulève la question du déplacement géographique qui de façon générale peut être largement plus évocateur.[727]

Il faut comprendre avec cela que l'exposition *Te Māori* s'axe sur la culture, la spiritualité traditionnelle tandis que comme nous avons pu le constater avec auparavant la réalité culturelle d'*Aotearoa* est différente. En effet, les cultures présentes sont multiples et les *māori* ne vivent pas en stricte autarcie. Il serait possible d'entrevoir alors une dérive postcoloniale en le sens où afin de s'affirmer les *māori* ont éludé la réalité culturelle contemporaine. Effectuons une brève digression afin de préciser que ce phénomène ne constitue pas un cas isolé et il est possible d'observer un phénomène similaire au sein du second cas d'étude présentement analysé, à savoir la Polynésie française. Au *fenua*, il existe une forte communauté Chinoise, dénommée en tahitien *tinito* et aux expositions et événements *Mā'ohi* qui rythme la vie locale, rares sont ceux qui mettent en avant les *tinito*[728]. Cette précision effectuée, il faut alors relever que l'exposition propose aux spectateurs les œuvres de dix artistes qui vont dès lors devenir les représentants de ce *Pacific art label* : Fatu Feu'u, Ioane Ioane, Sale Jessop, Lily Laita, Iosefa Leo, Johnny Penisula, John Pule, Filipe Tohi, Michel Tuffery et Jim Vivieaere. Les artistes proposent un éventail varié de pratiques allant des peintures évoquant Gauguin aux remplois des *tīfaifai* – ces draps faits de morceaux de tissus assemblés que l'on trouve dans de très nombreuses îles du Pacifique – tout autant que

[726] PANOHO (1990).
[727] THOMAS (1996) a, p.298 : "Whereas an argument about the differences between essentialist and pluralist identities could have more neatly juxtaposed exhibitions of old Maori work and contemporary Maori painting and sculpture, the works of migrants raise an issue of geographical displacement, which may be suggestive in a broader way."
[728] Pour une étude détaillée de la communauté Chinoise de Polynésie française voir : SAURA (2002).

des collages, peintures et sculptures. Le titre même de l'exposition est une référence à ce pluralisme désiré, rêvé. En référence au chapitre 37 de la Genèse racontant la vie de Joseph, fils de Jacob. Dans le catalogue d'exposition, Panoho explique comment la tunique offerte par Jacob à son fils, décrite comme « splendide », « bigarrée » ou encore « multicolore » symbolise l'éclectisme qui a motivé l'événement[729]. À Thomas alors de développer et préciser qu'à l'inverse :

> Dans le contexte des différences perçues entre la scène artistique *pākehā* individualisée et celle traditionnelle, fondée sur la parenté et les familles, l'histoire peut également résonner comme une mise en garde à face la menace que l'égoïsme et la créativité puissent paraître tels des legs à la tradition et la communauté.[730]

Par ailleurs, l'emploi d'une référence biblique en tant que titre d'exposition traduit également l'impact des missionnaires et des religions occidentales à travers le Pacifique et par conséquent l'intégration des traits culturels exogènes aux cultures insulaires. Désirant briser les stéréotypes et les clichés portés par la population de Nouvelle-Zélande à l'égard du Pacifique, l'exposition intronise alors l'art du Pacifique au sein des institutions culturelles locales, en l'occurrence ici une galerie d'art. Il s'agit pas de la reconnaissance d'un mouvement ni même d'un groupe d'artistes mais bel et bien de l'existence d'une scène artistique distincte dont les référents sont connus de la population de Nouvelle-Zélande. L'exposition est organisée selon quatre sections distinctes, mais dépeignant l'activité artistique du Pacifique dans sa globalité :

> [L]a première présentant la culture matérielle du Pacifique telle quelle est figurée au sein des musées ; la deuxième, le tissage et la sculpture des *Pacific Islanders* en Nouvelle-Zélande ; la troisième, le travail d'artistes blancs « qui constituent une réponse aux motifs et sujets des îles du Pacifique » ; et enfin, les œuvres des artistes contemporains des îles du Pacifique employant l'esthétique Occidentale – afin de dessiner et d'interpréter les cultures spécifiques insulaires ».[731]

---

[729] PANOHO (1990), *op. cit.*

[730] THOMAS (1996) a, *op.cit.*, p.310: "In the context of perceived differences between the individualized pākehā art scene and traditional work grounded in kinship and families, the story may also resonate with the threat that personal egotism and creativity may appear to present to tradition and community."

[731] *Ibidem*, p.308 : "first, Pacific Islands material culture from museums; second, weaving and carving by Pacific Islanders currently in New Zealand; third, work by white artists "which constitutes a response to Pacific Island subject and motif"; and finally, "work by contemporary Pacific Island artists utilizing a Western aesthetic – to draw on and interpret their particular island cultures"." L'auteur cite PANOHO (1990), p.2.

En employant une scénographie compartimentée, Panoho permet aux visiteurs de passer d'une première section connue de tous car présentant des objets d'artisanats d'art largement répandus au sein du pays vers des œuvres d'art contemporaine d'artistes du Pacifique. L'exposition met alors en place une évolution du regard porté sur les différentes activités artistiques. Les objets et éléments culturels issus du Pacifique ainsi que l'artisanat des Fidji, Samoa y sont par exemple très fréquents et perçus en tant que productions extra-insulaires alors que l'art lui ne l'était pas. Les œuvres mettent ainsi en valeur le phénomène de créolisation actif en Océanie tout autant que la singularité à l'égard d'une vision artistique *māori* conservatiste[732]. Il ne s'agit pas de s'affirmer par opposition à l'autre mais de démontrer la pluralité effective. Les *Pacific Artists*, peuvent produire tant en Nouvelle-Zélande qu'au sein d'une île différente tout en intégrant le marché néo-zélandais. De l'étude de cet événement se dégage un paradoxe symptomatique de cette ambiguïté de posture. Visant à démontrer la pluralité artistique et culturelle, l'exposition illustre également le fait que l'identité et l'idée d'appartenance à une culture contemporaine, à savoir celle de Nouvelle-Zélande – ou plus globalement internationale – est reléguée au second plan derrière l'idée d'appartenance ethnique. Au fond ce qui compte « ce n'est pas où vous êtes, mais d'où vous êtes »[733].

Au moyen de cette exposition, la Nouvelle-Zélande a ainsi pris conscience de l'existence d'un marché international dans son sens premier. Le terme international étant alors tourné vers les diverses nations peuplant l'Océanie lointaine et grâce à cela les mêmes artistes vont alors multiplier leurs expositions. Si au niveau national l'art contemporain du Pacifique intègre le marché global de l'art de Nouvelle-Zélande, c'est en 1993 qu'il est reconnu à l'échelle internationale, année de la première Triennale d'Art Contemporain Asie-Pacifique :

> La Triennale Asie-Pacifique est une exposition historique et la première en son genre et de cette échelle à se concentrer sur l'art contemporain d'Asie et du Pacifique, comprenant l'Australie et la Nouvelle-Zélande.[734]

[732] STEVENSON (2002), *op. cit.*, p.42.
[733] THOMAS (1992), *op. cit.*, p.315: "it ain't where you're at, it's where you're from."
[734] ASIA PACIFIC TIRENNIAL of CONTEMPORARY ART (1993), p.6: "The Asia-Pacific Triennial is a landmark exhibition and the first of its kind of this scale to focus on the contemporary art of Asia and the Pacific, including Australia and New Zealand."

Organisé tous les trois ans au sein de la Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art d'Australie, la première édition regroupe treize pays et plus de soixante-seize artistes. Dès la première édition ce ne sont pas moins de 60 000 visiteurs qui ont pu observer des œuvres provenant d'un de ces treize pays réparties selon trois zones[735] :

- Asie du Sud-est : Indonésie ; Malaisie ; Philippines ; Singapour ; Thaïlande ; Vietnam

- Asie de l'Est : Chine ; Corée du Sud ; Hong Kong ; Japon

- Pacifique Sud : Australie ; Nouvelle-Zélande ; Papouasie Nouvelle Guinée.

En ce qui concerne la Nouvelle-Zélande, ce sont sept artistes dont trois femmes qui représentent le pays : Neil Dawson (1948-), Robyn Kahukiwa (*Ngāti Porou,* 1941-) ; Selwyn Muru (*Ngāti Kurī, Te Aupōuri, Te PAatu, Ngāti Rēhia,* 1940-) ; Anne Noble (1954-) ; Peter Roche (1957-) ; Michel Tuffery (1966-) et Robin White (1946-)[736]. En se référant à la présentation des artistes telle qu'elle est faite au sein du catalogue, Tuffery est présenté sans préciser ses ascendances venant du Pacifique alors qu'il s'avère en être le premier représentant au sein de la triennale d'art contemporain. Les artistes figurent au moyen de leurs œuvres l'amplitude du monde de l'art d'*Aotearoa*. Les œuvres exposées alors par Tuffery n'ayant pu être retrouvées par nos soins, il est cependant impossible de les étudier afin d'observer la posture adoptée par celui-ci. Néanmoins c'est après cet événement, dès 1994, qu'une nouvelle exposition itinérante va être lancée et là encore, à la façon de *Te Moemoea no lotefa* va regrouper des *Pacific Artists* afin de mettre en avant les spécificités artistiques de ces artistes.

Sous le commissariat de Jim Vivieaere, l'exposition *Bottled Ocean* est inaugurée à la *City Art Gallery* de Wellington le 16 may 1994[737]. Présentée jusqu'au 7 août 1994, l'exposition regroupe le travail de vingt-trois artistes du Pacifique. À la fin de cela l'exposition a entamé une itinérance permettant aux spectateurs de voir des œuvres différentes et de nouveaux artistes d'intégrer l'événement. Entre 1994 et 1995 l'exposition se rend en ses divers lieux : *Auckland City Gallery* ; *Waikato Art Gallery*, Hamilton ; *Te Manawatu*, Palmerston North pour s'achever à la *McDougall*

[735] https://www.qagoma.qld.gov.au/about/our-story/apt
[736] ASIA PACIFIC TIRENNIAL of CONTEMPORARY ART (1993), *op. cit.*, pp.115-116.
[737] VIVIEAERE (1994).

Contemporary Art Annex de Christchurch du 15 septembre au 29 octobre 1995[738]. Le titre qu'il est possible de traduire par « L'Océan mis en bouteille » est une métaphore de la diversité artistique du Pacifique présentée au sein de lieux restreints que sont les musées et galeries. Parmi les premiers artistes, nombreux sont ceux à avoir participé à l'exposition de 1990 de Panoho :

> Patria Futialo, Iosefa Leo, Fatu Feu'u, William Furneaux, Bruce George, Ioane Ioane, Lily Laita, Lyle Peninsula, John Peninsula, John Pule, Greg Semu, Tania Short, Albert Refiti, Veronica Vaevae, Michael [sic.] Tuffery, Ani O'neill, Niki Hastings-McFall, Simmie Nichols, Laugutu Poloai, Loretta Young, Lape Fakalaga Tulisi, Toegamau Tomsefo et Filipi Tohi[739].

Par la suite, d'autres artistes ont intégré l'exposition et grâce au travail de Karen Stevenson, il nous est permis de les lister :

> Luana Asiata, Grace, Sale Jessop, Sasha Kronfeld, Sheyne Tuffery, Evotia Tamua et Glenda Vilisoni.[740]

Jim Vivieaere souhaite briser les stéréotypes portés aux voisins du Pacifique, selon lui « [l]e concept de *Bottled Ocean* porte sur les limites de catégorisation et de classification des personnes du Pacifique hâlées en un unique îlot de connaissance »[741]. L'enjeu est alors de démontrer la pluralité et la diversité au moyen d'une exposition groupant des artistes se revendiquant de diverses cultures, ce qui traduit un contresens avec lequel doit composer Vivieaere. Au niveau de la scénographie, Vivieaere désire confronter le spectateur avec la vision de l'exotisme du Pacifique. Pour ce faire, les artistes ne sont mentionnés en tant que « contributeurs » à l'ensemble de l'exposition. De ce fait, les visiteurs se trouvent face à des œuvres sans cartels et avec une seule brochure présentant un plan global avec les titres des œuvres et le nom des artistes [Cat.112][742]. Parmi les œuvres exposées figurent celles de Michel Tuffery dont les diverses expositions ont fait de lui l'un des principaux représentants du *Pacific Art* aux côtés de Fatu Feu'u. Deux œuvres de Tuffery sont particulièrement figuratives de la

[738] https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/bottled-ocean
[739] http://citygallery.org.nz/exhibitions/bottled-ocean
[740] STEVENSON (2008), *op. cit.*, p.205.
[741] THOMAS (1996) b, p.342: "Bottled Ocean the concept carries the limitations of a pigeon-hole, the categorisation of Brown Pacific Peoples into a single island of consciousness" Il s'agit d'un texte rédigé par Jim Vivieaere et distribué à l'entrée de l'exposition.
[742] *Ibidem*, p.338.

pensée globale de l'exposition. La première est une gravure sur bois sur tapa (tissu d'écorce) intitulée *Tianigi* [Cat.113]. Ce mot Samoan qui désigne la peine et la souffrance est employé afin de qualifier deux événements liés aux cultures qui composent l'identité de l'artiste. D'une part se trouve le sens le plus aisé à comprendre pour le public occidental, et plus largement non averti à l'égard de la culture Samoane, la crucifixion. Évoquant de façon indissoluble la colonisation et les missionnaires chrétiens, Tuffery représente ce qui peut être une interprétation du Christ Samoan qui occupe la place alors centrale de la composition. L'ensemble de la scène s'inscrit dan un cadre arrondi et incurvé à ses extrémités hautes et basses. S'extirpant dans un fond noir uni, le Christ samoan se dégage de formes stylisées samoanes. Quatre éléments circulaires encadrent les bras de l'homme alors que la croix paraît entrelacée avec ce qui peut évoquer une feuille trilobée recouverte de motifs stylisés. Le corps du Christ est recouvert de tatouage assurant alors la dissolution de la religion chrétienne au sein de la culture Samoane.

Autre niveau de lecture possible, pour celui connaissant la culture samoane, l'acte cérémoniel Samoan. Le terme *tianigi*, qui désigne ainsi la douleur, peut être également trouvé lorsqu'il s'agit de parler du *pe'a*, le tatouage traditionnel Samoan. De ce fait, avec ce titre Michel Tuffery évoque le processus cérémoniel du tatouage. Au sein du lobe supérieur est visible à la gauche de la tête du Christ un bol à kava. Le kava est une boisson employée à des fins rituelles, religieuses et informelles (usages de loisirs). Élément culturel insulaire répandu à travers le Pacifique (Samoa, Fidji, les Kiribati, …), et était tant consommé dans le contexte des cérémonies de tatouages qu'il existe des lieux où le kava a été, et est toujours, consommé au sein des lieux de cultes chrétiens en tant que substitut au vin[743]. En l'occurrence, le bol à kava évoque de fait l'interpénétration des cultures. De chaque partie du corps du Christ, se trouve à la gauche de la composition une femme tatouée et portant un collier alors qu'à droite, positionné en miroir, un homme également tatoué et paré d'un collier. De l'œuvre générale se dégage une sensation de dynamisme. Sensation générée par la différence de traitement entre les motifs samoans, réalisés dans des tons bruns (couleur du tapa) qui le corps du Christ fait traité en noir et blanc. L'œuvre, relativement sobre, donne ainsi corps à l'ambiguïté du Pacifique contemporain fait de l'incorporation de la culture occidentale alliée et l'adaptation de traits culturels précoloniaux. Évocatrice du monde

[743] À ce sujet voir : TOMLINSON (2004).

culturel de l'époque, il ne s'agit pas néanmoins de celle qui va marquer l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande – l'œuvre intègre toutefois dès 1989 les collections du *Te Papa Tongarewa* de Wellington, ce qui démontre la valeur portée à l'œuvre.

L'œuvre, fréquemment reproduite à travers des ouvrages, a été créée spécialement pour l'exposition *Bottled Ocean*, il s'agit de *Pisupo lua afe (Corned Beef 2 000)* [Cat.114]. Sculpture à taille réelle d'un bœuf, au moyen de cette réalisation Michel Tuffery amorce un dialogue avec quiconque est passé par les îles du Pacifique. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le Pacifique voit un flot de marchandises nouvelles arrivées et bouleverser les habitudes quotidiennes. Parmi elles, les boites de conserves et plus spécifiquement celles de corned-beef, ces boites de conserves contenant du bœuf haché. Nourriture exotique pour les insulaires, le corned-beef s'est largement installé comme denrée commune, remplaçant certains produits locaux. Ce produit est également devenu un élément symbolique car il a intégré les festivités locales ainsi que les processus de dons et contre-dons[744]. Avec cette œuvre hautement symbolique, Michel Tuffery confronte le spectateur au phénomène de dépendance des habitants du Pacifique à l'égard des produits importés ainsi que la standardisation économico-culturelle que cela implique.

Par ailleurs, à cette dénonciation faite par Tuffery s'adjoint une valeur symbolique jusqu'alors peu développée. Comme magnifier ce concept de *Pacific Art*, Michel Tuffery concède avoir eu l'idée de réaliser cette œuvre alors que celui-ci était à bord d'un bateau le menant à Huahine au début de l'année 1991. Cette date est dans le cas présent important car il s'avère que l'artiste se rend alors au village de Maeva afin de tenter de rendre une dernière visite à l'artiste Bobby Holcomb. Malheureusement ce dernier ne parviendra pas à temps (Holcomb décède le 15 février 1991) mais durant son séjour en Polynésie française Michel Tuffery fut confronté aux problèmes de pollution en observant notamment flotter en mer des boites de conserves, des boites de corned-beef[745]. Face à cette altération du monde local, Tuffery réalise alors cette sculpture dont le titre comporte le marqueur chronologique « 2000 », comme pour exprimer les

[744] THOMAS (1996) b, *op. cit.*, p.341.
[745] TUFFERY (2015), entretien avec l'artiste.

« fantasmes de ce millénaire et porté à l'esprit l'existence d'un culte stéréotypé des cargos de marchandises »[746].

Si Tuffery est parvenu à figurer la complexité et la créolisation du Pacifique, il constitue néanmoins avec Fatu Feu'u les principaux référents esthétiques de l'époque quant au *Pacific Art label*. En cela il faut comprendre que leurs œuvres sont alors fréquemment exploitées et des œuvres de Fatu Feu'u, comme *Salamasina*, vont formater le regard porté au Pacifique [Cat.10]. Comme le relève Stevenson, l'usage répété de la fleur de frangipanier par Feu'u s'est ainsi largement répandu :

> L'art du Pacifique, ainsi que son propre travail, ont été associés à la pratique de nombreux artistes en herbe du Pacifique. Les artistes du Pacifique faisant références à des pratiques traditionnelles (étoffes, tatouage, sculpture et le tressage) ont réalisé des productions aisément reconnaissables sans y intégrer les connotations politiques incrustées dans l'art māori contemporain. Ce thème distinctif est rapidement devenu un cliché ainsi que la marque de fabrique pour juger d'autres artistes du Pacifique.[747]

Au moyen de *Bottled Ocean*, Vivieaere a tenté d'instaurer l'idée de subversion du stéréotype de l'art du Pacifique. Au terme de cet événement, le terme *Pacific Art* s'est alors peu à peu démocratisé afin de figurer ces artistes du Pacifique produisant un art « estampillé » Pacifique tout en le promouvant au sein du monde marchand d'*Aotearoa*. Néanmoins, comme cela a été vu, la scénographie visant à offrir une confrontation directe aux œuvres sans cartels aux autres précisions, n'a pas eu l'effet escompté et l'art du Pacifique reste alors encore teinté de cette notion de production « fourre-tout » allant de l'artisanat d'art aux productions traditionnelles et aux œuvres contemporaines.

Au niveau culturel, les insulaires du Pacifique résidant en Nouvelle-Zélande trouvent une nouvelle façon d'exprimer leurs particularités culturelles au moyen d'une hybridation du quotidien. Cela passe tant par les habitudes vestimentaires que la musique, la danse et la langue[748]. C'est par cette dernière que cette population de Nouvelle-Zélande va employer un nouveau terme, celui de *Pasifika*. Si de nos jours il

---

[746] THOMAS (1996) (b), *op. cit.*, p.341: "Suggested millennial fantasies and brought to mind stereotypic cargo cult practices."

[747] STEVENSON (2008), *op. cit.*, p.48: "Pacific art became associated with the art practice of many aspiring Pacific Artists, as well as his own work. Pacific artists referencing traditional practices (with barkcloth, tatau, carving and plaiting) created easily recognizable work without the political overtones embedded in much contemporary Māori art. This signature motif quickly became cliché and the hallmark for assessment of other Pacific artists."

[748] *Ibidem*, chapitre 6.

est possible de le trouver, çà et là, au fil d'articles et d'ouvrages traitant d'art, il exprime de façon plus générale l'appartenance au Pacifique de certains habitants de Nouvelle-Zélande. Or cela revêt un sens tout particulier lorsque Stevenson précise que les « *Pacific Artists* ont créé *Pasifika* »[749]. L'expression artistique contemporaine a ainsi joué un rôle dans la lutte sociale de Nouvelle-Zélande visant à assurer la reconnaissance d'une population banalisée et étiquetée et en tant que l'« autre-autre ». Toujours teinté d'exotisme, l'art du Pacifique est le reflet d'une réalité jusqu'alors estompée par la quête de reconnaissance *māori*.

À la fin des années 1990, le *Pacific Art* intègre définitivement la sphère artistique locale et en devient une branche indissociable. Jim Vivieaere, artiste et commissaire d'exposition, devient la voix du Pacifique artistique, et avec ses actions il parvient à démontrer l'existence de spécificités artistiques. En cela, en 1996, Jonathan Mane-Wheoki, Margo Neale et Jim Vivieaere deviennent les commissaires en charge de la Nouvelle-Zélande au profit de la deuxième *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*[750]. L'art contemporain du Pacifique dans sa valeur et sa vision néozélandaise y est alors présenté à tous – à noter également que c'est lors de cette édition que la France intègre pour la première fois cet événement avec la participation de la Nouvelle-Calédonie. Alors que la première édition mettait en avant les *māori*, la seconde permet au public international de se confronter à la pluralité ethnique, culturelle et de ce fait artistique d'un pays à la croisée des cultures du Pacifique. Les tensions sociales liées à la population du Pacifique mises à nu, l'art contemporain local dans sa variante de *Pacific Art* va alors s'épanouir et venir enrichir considérablement le contexte artistique local.

Quelques deux années auparavant, en 1994, la Nouvelle-Zélande se dote d'un organisme décisif dans la stabilisation de l'art contemporain local par la création de la *Creative New Zealand*, raison sociale de l'*Arts Council of New Zealand Aotearoa*[751]. Cette agence nationale a pour ambition d'assurer le développement de la scène artistique de Nouvelle-Zélande. Allant de la musique aux arts plastiques, *Creative New Zealand* est un acteur incontournable pour l'art contemporain local. Or, le fait d'aborder cela au sein de la section consacrée au *Pacific Art*, est lié au fait qu'à sa date de

[749] *Ibid.*, p.160.
[750] ASIA PACIFIC TIRENNIAL of CONTEMPORARY ART (1996).
[751] http://www.creativenz.govt.nz/about-creative-new-zealand

création, *Creative NZ* est l'organisme qui a permis de pérenniser le *Pacific Art*. Au niveau des mécanismes de financements, *Creative NZ* dépend essentiellement du Ministère de la Culture et du Patrimoine et le Comité des Subventions de la Loterie de Nouvelle-Zélande. Ses principaux enjeux sont d'assurer et promouvoir la « diversité culturelle », la place des « arts *māori* en tant que *tangata whenua* » (trésor national) et « l'art des peuples du Pacifique de Nouvelle-Zélande »[752]. C'est ainsi que dès 1998, *Creative NZ* alloue plus de 240 000 $ NZ en faveur des initiatives du Pacifique[753]. Rapidement, l'organisme va financer un autre organisme mais cette fois-ci exclusivement dévolue à l'art du Pacifique, *Tautai* :

> *Tautai*, [est] une organisation consacrée au développement et à soutenir de façon continue l'art du Pacifique et ses artistes. Le nom *Tautai* découle du mot Samoan pour désigner les navigateurs, il représente [le] désir de travailler aux côtés des artistes et de leur offrir des conseils dans le perfectionnement de leurs pratiques artistiques.[754]

Au moyen de ces organismes publics, le *Pacific Art* va alors pouvoir à l'international. Ainsi a été organisée à New York, au sein l'*Asia Society Museum*, l'exposition *Paradise Now ? Contemporary Art from the Pacific*, du 18 février au 9 mai 2004[755]. Au sein de l'exposition, les organisateurs – Melissa Chiu, Ngahiraka Mason, Karen Stevenson et Caroline Vercoe – ont réuni les travaux de quinze artistes issus de Nouvelle-Zélande et du Pacifique[756]. Cette dernière information mérite néanmoins d'être nuancée car les localités présentes sont à savoir : Hawai'i, Fidji, la Nouvelle-Calédonie, la Nouvelle-Zélande, Niue, Samoa, Rotuma, les îles du détroit de Torrès et Rotuma. Là encore, la Nouvelle-Calédonie intègre cet événement par l'intermédiaire de la participation de l'artiste Denise Tiavouane, de même que les pays retenus s'inscrivent tous au sein du Pacifique de l'Ouest. L'enjeu de l'exposition est là encore d'interroger les spectateurs à l'égard du regard porté sur la Pacifique. Le titre de

---

[752] *Ibidem.*
[753] STEVENSON (2012), *op. cit.*, p.11.
[754] http://www.tautai.org/about-us/
[755] ASIA SOCIETY (2004).
[756] Les artistes sont : Mohini Chandra (d'origine des Fidji, travail à Londres) ; Shane Cotton (*Māori*) ; Downwind Productions (Gaye Chan, Hawaiien, Andrea Feeser, Japonaise) ; W.D. Hammond (Néo-zélandais) ; Niki Hastings-McFall (Néo-zélandaise) ; John (Ioane) Ioane (Samoan en Nouvelle-Zélande) ; Michael Parekowhai (*Māori*), Peter Peryer (Néo-zélandais) ; John Pule (Niue en Nouvelle-Zélande) ; Lisa Reihana (*Māori*), Sofia Tekela-Smith (Rotuma en Nouvelle-Zélande) ; Ken Thaiday (Détroit de Torrès) ; Denise Tiavouane (Néocalédonienne) ; Michel Tuffery (Tahiti/Samoa en Nouvelle-Zélande) ; Ruth Watson (Néo-zélandais en Australie)

l'exposition est alors une question ouverte posée à chacun : *Paradise now ?* Que l'on pourrait traduire de façon plus explicite par : Le Pacifique est-il toujours un paradis ?

Dès la lecture de ce titre, le visiteur sait qu'il va être amené à dialoguer avec les œuvres et se questionner sur ce qu'est réellement le Pacifique. Présentée aux États-Unis d'Amérique, la vision du paradis insulaire est encore différente de celle Française. Comme cela a été vu précédemment, le paradis insulaire américain est fait des volcans en éruption, de bars à cocktails exotiques, de femmes dansant le *hula* et d'un Elvis Presley chantant paré d'un collier de fleurs multicolores autour du cou. Le catalogue publié afin de documenter l'exposition offre une tribune aux chercheurs de Nouvelle-Zélande afin de déconstruire les clichés. Le premier texte important est celui de Karen Stevenson[757]. Titré « Refashioning the label, Reconstructing the Cliché : A Decade of Contemporary Pacific Art, 1990-2000 », ce texte sera par la suite modifié et adapté afin de devenir le premier chapitre de son ouvrage *The Frangipani is Dead* paru en 2008[758]. Avec celui-ci l'auteur démontre comment l'émergence du *Pacific Art* en Nouvelle-Zélande est allée de paire avec la création des clichés artistiques à l'égard des artistes du Pacifique. Le second texte, rédigé par Caroline Vercoe vise à présenter la multiplicité du Pacifique. Titré, « The Many Faces of Paradise », l'auteur argumente sur la façon dont la vision déformée du Pacifique évolue selon les époques et le contexte mondial mais qu'au final ce qui influe le plus sur l'art et le monde du Pacifique est le fait des actions menées par les occidentaux au sein de cette région (les essais atomiques par exemple)[759].

Michael Parekowhai présente ainsi un ensemble de trois sculptures à tailles réelle, intitulées *Poorman, Beggarman, Thief (Pauvre, mendiant, voleur)* [Cat.115]. L'une d'entre-elles a été mise en vente en 2010. L'œuvre est alors estimée en 100 000 et 120 000 $ NZ (soit entre 64 000 et 77 000 €) ce qui montre la valeur croissante de certains artistes du Pacifique et notamment de l'impact de cette exposition[760]. L'une des trois sculptures intégrera dès 2011 les collections de la *Christchurch Art Gallery Te Puna O Waiwhetu* et est désormais visible au sein des collections permanentes[761]. Le

[757] *Ibidem*, pp. 21-33.
[758] STEVENSON (2008), *op. cit.*
[759] ASIA SOCIETY (2004), *op. cit*. pp. 35-47.
[760] Mise en vente par la maison de vente aux enchères *Mossgreen-Webb's* de Nouvelle-Zélande. Vente n°315 du 3 au 5 août 2010. Œuvre vendue sous le lot numéro 11. Voir : WEBB'S (2010), pp. 28-29.
[761] https://christchurchartgallery.org.nz/collection/2011-016

principe de l'œuvre de Parekowhai est de figer au sein de trois sculptures identiques, les clichés portés à l'égard des *māori*. Modelé selon le physique du père de l'artiste, l'homme est vêtu d'un smoking et d'une étiquette positionnée sur la veste avec l'inscription suivante : « Hello my name is HORI ». Or, comme le relève Melissa Chiu, « [e]n Nouvelle-Zélande, Hori est employé par la communauté *pākehā* de façon péjorative afin de qualifier les personnes *māori*, mais il s'agit également de l'équivalent *māori* au prénom anglais George »[762]. Cela combiné au titre de l'œuvre revêt le modèle des principaux préjugés raciaux et sociétaux portés à l'égard des *māori*. Alors que celui-ci est apprêté pour participer à une soirée mondaine et ultime critique envers la société de Nouvelle-Zélande, Parekowhai a fait en sorte de positionner les statues face à une œuvre accrochée au mur. Comme si ces derniers observés et contemplés des œuvres, d'art, ces « pauvres, mendiants, voleurs » sont au même niveau que les spectateurs face à l'art. Les bras croisés ils paraissent dans une phase d'observation et de contemplation face à l'art. Intégrer ces œuvres et artistes est un marqueur fort car Michael Parekowhai n'est pas un *Pacific Artist* à proprement parlé mais un *māori*. Ainsi, avec cette exposition les organisateurs sont parvenus à démontrer les connections entre ces cultures qui cohabitent au sein d'un même pays ou qui partagent une histoire commune forte.

Dans un registre différent, l'exposition intègre des œuvres confrontant les époques plutôt que les cultures. Au moyen de sa peinture *Tofua*, John Pule (1962-) raconte son histoire [Cat.175]. Né à Niue, l'un des plus petits états indépendants du monde, à l'âge de deux ans il part, accompagné de ses parents pour la Nouvelle-Zélande. Le bateau les menant à leur nouvelle vie porte alors le nom de *Tofua*. Artiste et poète son travail n'a de cesse de tisser des liens entre les cultures et les époques. Dans le poème *The Beginning*, Pule raconte son départ et dans sa peinture, *Tofua*, il donne vie à son histoire au moyen d'un style s'approchant de ce qui se fait « traditionnellement » à Niue [Annexe 34]. Combinant du crayon, de l'encre et de l'huile sur toile, John Pule réalise une œuvre complexe et dense. Rythmée par cinq grandes zones rouges, évoquant des nuages et du sang, la composition est faite de plusieurs bandes horizontales, à la façon d'une bande dessinée. Précisant des situations différentes, l'artiste figure des éléments tant du passé que contemporain. Le spectateur est seul face à une multitude

[762] ASIA SOCIETY (2004), *op. cit*. p.17: "In New Zealand, Hori is used in the pākehā community as a derogatory term for Māori people, but it is also the Māori translation of the English name George."

d'éléments interconnectés. Aux motifs à damier et thème de figuration des objets tressés traditionnels, des motifs employés pour le tapa, Pule y adjoint de nombreuses références à l'évangélisation des îles par l'adjonction d'églises et de croix parsemées au sein de l'œuvre. Ces mêmes zones sont bien souvent accompagnées de l'emploi de la couleur rouge comme pour exprimer la violence, au minimum, symbolique engendrée par son arrivée. Entrecoupé de nuages de sang, la religion occidentale côtoie les figurations d'une vie alors païenne. L'œuvre dégage une puissance évocatrice au moyen d'une mise en opposition entre le détail des éléments figurés à l'encre et ces nuages imposants figurés à la hâte et dont la couleur rouge semble se diffuser et teinter l'ensemble de la composition. Aux coups de brosses et pinceaux visant à étaler le rouge l'artiste y adjoint des coulures, bavures et estompages de l'encre noire.

Enfin dernier type d'œuvres intégrées au sein de l'exposition les critiques à l'égard du monde international contemporain. Au moyen des œuvres de Michel Tuffery, l'exposition présente ainsi une vision critique des politiques économiques internationales ainsi qu'une vision de l'art contemporain « hors les murs ». Intitulée *Povi Tau Vaga (le défi*), l'œuvre principale présentée par Tuffery est en réalité une évolution de son œuvre *Pisupo lua afe (Corned Beed 2000)* [Cat.114 ; 116]. Réalisée en 1996, ce nouveau modèle s'avère mécanisé. Critique directe envers la société de consommation, il s'agit d'une remise en cause artistique de la société de consommation notamment magnifiée par Andy Warhol. Cette œuvre représente la reconnaissance définitive du *Pacific Art* car Michel Tuffery la réalise en 1996 alors que celui-ci est lauréat du prix *Rita Angus Residency*, décerné la *Creative NZ* et qui permet à un artiste de séjourner dans la demeure de la défunte artiste Rita Angus afin de produire des œuvres en rapport avec les interactions entre la culture et les technologies[763]. Toutefois ce qui est le plus important dans la démarche de l'artiste est son désir de faire venir l'art au public et aux habitants de Nouvelle-Zélande en créant une performance dans les rues de Wellington :

> *Povi Tau Vaga – Le défi* a été créée pendant mon séjour en 1996 comme lauréat de la bourse d'étude *Rita Angus* et a été présentée hors de la *City Gallery Wellington (CWF)* au sein du Civic Square et dans d'autres points de la ville. Une influence majeure derrière cette performance artistique critique était le simple constat qu'à cette époque de nombreuses personnes, y compris la population du Pacifique, n'entraient pas visiter les

[763] http://www.creativenz.govt.nz/news/applications-now-open-for-the-rita-angus-residency

galeries publiques ou autres – ainsi j'ai extrait mon art de la galerie pour le mettre à l'extérieur au sein des espaces publics.[764]

De façon concrète, la performance consiste en une parade de deux bœufs réalisés par l'artiste et accompagnés de danseurs des Samoa et des îles Cook. Les sculptures faites par l'artiste sont alors déplacées par des personnes qui donnent vie aux animaux et amorcent un combat de taureaux. Ces derniers sont remplis de feux d'artifices et des fumigènes qui sortent par la bouche, les narines et les yeux. Pour l'artiste le choix des îles Cook et des Samoa n'est pas anodin car il s'agit de deux principaux producteurs et fournisseurs de corned-beef du Pacifique. Ainsi aux confrontations culturelles font place les confrontations économiques liées aux importations et exportations de denrées apportées par l'ouverture à l'international. En proposant des extraits de cette performance, *Paradise Now ?* questionne ainsi le spectateur américain à l'égard de cette dérive contemporaine.

À compter de cet événement international, l'art du Pacifique, où plutôt le *Pacific Art* dans sa conception néo-zélandaise dispose d'une identité forte et inscrite dans le monde artistique local. Aux artistes tels que Michael Parekowhai, Greg Semu ou encore Michel Tuffery, largement reconnus (en 2008 Tuffery est fait Membre de l'Ordre du Mérite de Nouvelle-Zélande pour service rendu aux arts) s'adjoint une nouvelle génération d'artistes qui va profiter des avancées et connexions internationales effectuées par les premières générations afin d'exporter et de diffuser leurs messages de façon plus aisée. Un artiste tel que Jeremy Leatinu'u va pouvoir ainsi réaliser des performances en France métropolitaine dans le cadre d'expositions en rapport à l'art du Pacifique grâce à la reconnaissance déjà acquise par certains artistes[765]. Il invite le public à effectuer avec lui une série d'exercices réalisés par les premiers *māori* au sein de l'armée nationale de Nouvelle-Zélande[766]. L'art contemporain de Nouvelle-Zélande se présente ainsi selon deux grands axes avec d'une part la scène artistique *pākehā,* avec des œuvres aux référents occidentaux et de l'autre une scène issue de la réunion de

[764] Chaine officielle youtube de l'artiste : https://www.youtube.com/watch?v=6i7J1u0-NCU : "*Povi Tau Vaga* – The Challenge was created during my time as the 1996 Rita Angus Fellowship and was presented outside City Gallery Wellington (CWF) in Civic Square and surrounding city points. A key influence behind this critical performance artwork was simply that many people including pacific peoples at that time did not enter or visit galleries public or otherwise – so I took my art out and off the gallery walls and out into public spaces."
[765] http://esadhar.fr/fr/actualitees/pacifique-s-contemporain-performance-jeremy-leatinuu
[766] https://vimeo.com/135856581 performance réalise en Nouvelle-Zélande.

deux foyers artistiques régis selon des critères raciaux et ethniques, la scène *māori* et celle des *Pacific Artists.*

Ces deux dernières catégories ont basé leurs discours et leurs productions afin de dépasser les clichés et tenter de déconstruire ces préconceptions exotiques portées à l'art du Pacifique. Cela s'est fait au moyen d'une démarche artistique menée de façon conjointe avec une recherche scientifique et culturelle raisonnée. En effet alors que la Polynésie française éprouve des difficultés à sensibiliser et former le regard de la population locale à l'égard de l'art contemporain, la Nouvelle-Zélande semble avoir trouvé le moyen de le faire. Si les artistes sont les premiers acteurs et agents de ce changement de regard il n'en reste pas moins que l'élément crucial à cela a été la construction d'une scène scientifique structurée afin d'en accompagner le développement. Aux universitaires et critiques s'adjoignent des structures publiques importantes disposant de lignes directrices clairement établies. Là, où le *Te Papa Tongarewa* présente de façon concise ses missions qui tendent d'une part à préserver et diffuser les savoirs autochtones il mène une politique spécifique d'autre part liée à l'art contemporain. Néanmoins étudier et observer l'art contemporain de Nouvelle-Zélande c'est se rendre compte de la posture du monde Anglo-Saxon du Pacifique à l'égard du Pacifique : Un monde centré vers la Nouvelle-Zélande, une terre du milieu, un lieu de transition entre le Pacifique « autre » et excentré avec le monde contemporain international.

La Nouvelle-Zélande semble être parvenue à répondre aux questions auxquelles fait face la Polynésie française. Qu'est-ce qu'un artiste du Pacifique ? Faut-il renier les outils, la formation artistique et la culture globale internationale pour être un artiste *d'ici* ? Si les artistes se sont battus pour dépasser les clichés et s'en jouer, cela s'est fait de paire avec un monde environnant à l'écoute de ses artistes. Le monde artistique de Nouvelle-Zélande est ainsi fait qu'il répond à des critères qui s'avèrent difficilement transposables dans un contexte francophone.

TROISIÈME PARTIE –

Des artistes et des œuvres

Chapitre VIII – L'expression artistique contemporaine de Polynésie française

A. 1961-1991 : Émergence d'une scène artistique contemporaine

- *L'exotisme et les stéréotypes comme muses*

Les premiers artistes et œuvres abordés dès à présent sont ceux qui ont contribué à magnifier l'imaginaire occidental au moyen d'une imagerie exotique et fantasmagorique. Cette section n'est nullement critique mais vise avant tout à figurer la réalité artistique locale. Face à Paul Gauguin et son héritage pictural, de nombreux artistes ont puisé au sein des préconceptions occidentales afin de se créer une notoriété et ainsi parvenir à vendre leurs œuvres. Il s'agit alors exclusivement de peintures de chevalet et les artistes retenus présentement ont éprouvé, avec leur sensibilité propre, une Polynésie magnifiée et sublimée.

Le premier artiste qu'il est possible de mentionner n'est autre qu'Adriaan Herman Gouwe né en 1875. Longuement étudié au sein du *Chapitre V-C*, Gouwe est un peintre dont les toiles vont jouer avec les couleurs de la Polynésie française en les combinant à une touche puissante et visible créant alors des œuvres dynamiques et esthétiques. À l'image de Gauguin, Gouwe s'attarde à figurer des paysages insulaires fortement connotés mais au moyen d'une sensibilité opposée. En effet pour ce dernier, les tempêtes, la houle et les averses ensemencent ses compositions là ou Gauguin fige un monde au soleil étincelant [Cat.47]. Mort en 1965, Adriaan Herman Gouwe prouve aux artistes qu'il est possible de peindre une vision personnelle des îles. Sa technique, issue de sa formation à la *Rijksacademie* d'Amsterdam à la fin du XIXème siècle, reste singulière pour la Polynésie française. C'est au moyen de ce style singulier que le nom de Gouwe est devenu l'exemple même de la possibilité d'une alternative personnelle aux « poncifs de la peinture des dimanches postgauguins »[767]. Successeur chronologique de Gauguin – dans la sélection d'artiste ici faite – Gouwe ouvre le

[767] . PINERI (2012).

champ aux artistes de la première phase et de nos jours encore ses paysages du Pacifique font partie des plus réputés de Polynésie française.

Autre artiste retenu, Serge Grès. Né le 27 avril 1899 en Russie et de son vrai nom Serge Czerefkow, il fait l'école des beaux-arts de Kiev (devient la capitale de l'Ukraine à partir de 1917)[768]. Arrivé à Tahiti en 1932 et décédé en 1970, il est actif au moins jusqu'en 1965 où il figure comme un des membres fondateurs de la Société des Artistes d'Océanie. Au niveau pictural, l'artiste figure une Polynésie française rêvée et fantasmée [Cat.117]. Son œuvre, *Dans les cascades*, laisse paraître l'onirisme de l'artiste à l'égard de ce « paradis terrestre ». Composée de quatre plans, la scène présente des personnes hésitant à aller se baigner nu dans ce qu'il est possible d'assimiler à une cascade. S'opposent alors ceux du premier plan qui semblent observer la scène et le reste de la composition. Au plan médian deux personnages, un homme face au spectateur et une femme de dos et tournée, le regard fixé vers l'arrière-plan. Enfin au troisième plan, des personnes aux corps esquissés semblent errer dans un décor épuré. L'artiste, parvient à dynamiser la composition au moyen d'une répartition stricte du premier plan, alternant entre femmes et hommes mais également entre personnages aux corps tournés vers le spectateur et ceux tournés vers le couple du centre de la composition. Les personnages du premier plan forment un repoussoir qui permet au spectateur d'entrer dans l'œuvre. Toutes les têtes de ce plan sont tournées vers l'élément principal du tableau que constituent l'homme et la femme figurés au plan médian. Une fait cependant exception : celle d'une femme située au centre et dont le regard semble fixer et happer le spectateur.

En ce qui concerne le couple de personnages au centre de la composition, l'homme fait face au spectateur et appuie sa tête sur sa main gauche comme pour marquer son état indécis. La femme, de façon symétrique, fait face aux cascades et ouvre grand ses bras pour marquer sa prise de position. Les corps de ces deux personnages sont en parfaite osmose et se répondent dans leur gestuelle alors que le drapé vient masquer la nudité des corps. Traité en outre d'une façon baroque, flottant dans les airs de façon irréelle, il semble ainsi renforcer cette symbolique d'une nudité cachée. L'homme est en pleine réflexion quant à abandonner sa pudeur et retrouver un état de nature. Comme pour incarner le choix à venir, Grès situe à la droite de ces deux personnages, un

[768] O'REILLY (1975), *op. cit.*, p.229.

homme au pas décidé et écartant de ses bras son paréo marquant son choix de se tourner vers la nature et de délaisser la pudeur liée au pêché originel. Au moyen d'une touche visible et d'un dessin appuyé, Grès figure l'un des thèmes majeurs des peintres du début du XXème siècle en Polynésie française, celui du Paradis perdu. Loin de la quiétude des œuvres de Gauguin, Grès distille cependant toujours cette vision déformée et mystifiée d'un ailleurs autre.

Avec *Une Chute d'eau à Tahiti*, Grès démontre sa maîtrise de la gouache sur papier [Cat.118][769]. Contrairement à l'œuvre précédente, la nature est au centre de l'œuvre. L'artiste représente une étendue d'eau avec dans la portion inférieure droite ce qui s'apparente à une cascatelle. À l'arrière-plan, une petite cascade laisse apercevoir à son sommet quelques silhouettes humaines parées de chapeau. Afin de figurer le sous-bois, Grès rend l'étendue grise, comme si la végétation la cachait du soleil. Le ciel n'est clairement identifiable qu'à travers une légère percée derrière les personnages habillés de chapeaux clairs. Ce même ciel semble se refléter sur l'eau et créer ainsi visuellement une passerelle colorée, appuyé par le beige du reflet d'un cocotier, afin de faciliter le mouvement du regard au sein de la composition. Au niveau technique, Grès exploite les capacités offertes par la gouache. Aux couleurs sombres il y confronte des couleurs lumineuses et claires tantôt en jouant de la dissolution des couleurs pour figurer la végétation verte à droite de la composition parfois en couvrant les couleurs précédentes et en offrant une couleur quasi pure comme pour le tronc des deux cocotiers à la gauche de la scène. L'artiste s'attarde à figurer l'impression de mouvement et de fugacité de l'eau. D'un côté celui-ci figure une vaste étendue relativement paisible où se reflète à la hâte le paysage environnant, de l'autre un rapide où l'eau prend de la vitesse et est blanchie par l'écume, laissant apercevoir les galets comme pour annoncer le dévers. Afin de renforcer cette opposition, Grès positionne un tronc d'arbre en travers du cours de la rivière et marquant davantage la zone de transition. Enfin l'œuvre gagne en dynamisme grâce à une différenciation de la touche selon la zone. En cela, l'arrière plan et la végétation sont traités au moyen d'une touche brouillonne, sans réelle logique alors que l'étendue d'eau au centre de la composition est figurée au moyen d'une touche allusive horizontale évoquant les ondulations à la surface du fait du courant. Accompagnée d'un titre évocateur pour les touristes, *Chute d'eau à Tahiti*, la

[769] L'œuvre est visible et en vente au sein de la galerie parisienne *Vincent Lécuyer* : http://vincentlecuyer.com/gres-2/

composition paraît cibler une clientèle de passage plutôt que des résidents, pour qui le titre ne permet en rien de reconnaître le lieu. Dépeignant un lieu parmi d'autre, comme le souligne le titre généraliste, Grès y figure un fantasme occidental d'une chute d'eau à l'abri des regards au sein d'une île à la végétation dense.

Autre peintre qui, comme Grès, va connaître un réel succès à Tahiti, Jean Masson. Né en France en 1914, Jean Masson entre dans l'atelier du peintre et aquarelliste Jean Simon à Paris de 1932 à 1938. Il effectue un premier séjour à Tahiti de 1938 à 1942 grâce à l'obtention d'une bourse de voyage du Salon de la Nationale avant de s'y installer en 1948. Il habite alors l'île de Tahiti puis effectue un séjour dans les îles entre 1956 et 1957[770]. Masson est un peintre qui reflète l'attachement à la vision « traditionnelle occidentale » de la Polynésie française. Il est l'un des plus grands détracteur de l'art abstrait de Polynésie française et sa pratique artistique s'en veut pour exemple. Dans certaines de ses œuvres, à l'image de son huile sur bois intitulée *relaxation sur plage tahitienne*, Masson figure des scènes de genre idyllique [Cat.119]. Il représente ici une famille polynésienne composée d'une femme et d'un enfant, tout deux sous un parasol fait en feuilles de *pandanus*. La scène se situe en bord de mer. Le premier élément qui interpelle est alors les tonalités employées par l'artiste afin de figurer la puissance du soleil et la luminosité différentes du continent européen. Les couleurs pastelles viennent aider à cette impression de chaleur. Les ombres sont minimes et les touches de couleurs libérées du dessin.

Masson est connu en Polynésie française pour ses scènes de vie et paysages aux couleurs exacerbées. À la façon des peintres de l'exotisme, Masson dépeint la vie quotidienne fantasmée. Sur cette plage idyllique qui laisse apercevoir un océan aux couleurs turquoise, Masson figure le prélassement polynésien. Beaucoup d'artistes de Polynésie française vont réaliser des œuvres sous couvert de cette démarche. Si la technique n'est pas aussi poussée que dans une œuvre de Gouwe, le choix de dépeindre la vie quotidienne par le biais d'une technique épurée permet de toucher un large public car répondant aux attentes de nombreux touristes et collectionneurs de l'époque. Le spectateur y perçoit une vision de la Polynésie qu'il partage ou qu'il a même pu éprouver.

[770] O'REILLY (1975), *op. cit.*, p.377.

À travers ces artistes, aux univers stylistiques et esthétiques différents, l'exotisme occupe une place centrale et l'idée d'un monde différent y persiste. Leurs œuvres sont réparties entre les différentes galeries locales et sont prisées par les collectionneurs de l'art à tendance exotique. Les présenter revient à figurer une période culturelle où l'art se faisait le reflet de la pensée européenne.

- *L'art comme miroir de la réalité*

La Polynésie française et ses habitants ont été les sujets de nombreuses œuvres mais il existe des artistes pour lesquels la réalité et la culture présente, et non plus celle fantasmée, ont constitué une source d'inspiration. Artiste longuement abordé pour son rôle majeur dans l'ouverture de la scène artistique contemporaine, Bobby Holcomb est celui qui a démontré que la culture précoloniale avait une place légitime au sein de la scène artistique contemporaine. Même si celui-ci ne s'est jamais présenté tel un artiste, peintre contemporain, ses productions picturales ont profondément influées sur le développement de la scène artistique.

Dans un souci de cohérence et de concordance avec la culture et la mythologie *Mā'ohi*, Bobby Holcomb va prendre plaisir à produire des œuvres graphiques figurant la vie polynésienne telle qu'elle est narrée dans les histoires orales. Cela est important car Holcomb est celui qui a donné corps aux histoires traditionnelles. Il est quasiment la seule source d'illustrations artistiques pour les légendes Polynésiennes. Il faut comprendre ici que certains artistes – à la suite de l'affirmation de la culture *Mā'ohi* – vont réaliser des planches vouées à illustrer des ouvrages d'histoires traditionnelles tandis que Bobby Holcomb, lui, produisait des œuvres autonomes et intelligibles pour qui avait connaissance des ces mêmes histoires :

> La plupart des artistes qui exposent à Pape'ete nous montrent une Polynésie vue de l'extérieur. Je veux montrer une autre façon de peindre la Polynésie. Une façon polynésienne.[771]

La première œuvre, abordée lors de la première section du présent travail, regroupe de nombreuses conventions de représentations employées par l'artiste. Intitulée, *Māui ti'i ti'i o te Rā o Hinahina Toto io (Māui attrapant le soleil avec les cheveux de*

[771] *La Dépêche de Tahiti*, le 7 juin 1978, p.20 *in* SAURA & LEVY (2013), *op. cit.*, p.135.

Hinahina sa sœur), Holcomb représente une histoire importante pour la population *Mā'ohi*, celle de la soumission du soleil par Māui [Cat.120][772]. Si malheureusement ses œuvres ne sont pas suffisamment documentées afin de connaître précisément le support sur lequel elles sont réalisées, Bruno Saura apporte une précision importante lorsqu'il mentionne que :

> Bobby n'utilisait jamais de toile comme support pour ses compositions. En bon artiste de la contre-culture populaire des années 1960 et 1970, il leur préfère les supports issus de la vie quotidienne : papier kraft, papier blanc, contreplaqué, toile de jute.[773]

Les œuvres graphiques de Bobby _et il signait toutes ses œuvres_ inscrivent généralement les scènes au sein d'un cadre dessiné à tendances géométriques. Évoquant les tatouages et motifs autochtones, ils permettent également d'habiller la composition de façon identique à la façon dont ceux-ci habillaient les corps des *Mā'ohi*. L'artiste emploie une palette de couleur limitée et tendant vers les couleurs disponibles jadis pour la population des îles du Pacifique. Lorsqu'il ne s'agit pas d'une scène de vie quotidienne, Bobby Holcomb figure au centre une représentation généralement anthropomorphique d'une légende dans un style épuré. Avec *Māui ti'i ti'i o te Rā o Hinahina Toto io*, l'œuvre est dynamisée au moyen de cette grande diagonale formée par les cheveux de Hinahina qui attrapent le soleil dans le bord supérieur droit alors que celle-ci assise à même le sol fait face au spectateur dans le bord inférieur gauche. Entre les deux éléments, Māui, figuré de profil, lève la tête pour fixer le soleil alors qu'il accole la tresse de cheveux de sa sœur contre son nombril de sa main droite. En langue tahitienne le nombril se dit *pito* ce qui signifie le cordon ombilical lorsqu'il est employé seul, mais également la parenté entre des frères et sœurs dans l'expression *pito hō'ē*[774]. Ainsi, il est possible de voir ici une évocation du lien de parenté entre les Māui et sa sœur Hinahina tout autant que celui avec le soleil qui permet la vie. Aux ocres plus ou moins sombres Holcomb adjoint des tenues blanches qui interpellent le regard du spectateur. Il en est de même pour les feuilles vertes qu'Hinahina retient sur ses cuisses avec ses mains, et dont certaines semblent tomber. Ces dernières permettent aussi de marquer l'espace et ainsi de symboliser un lieu terrestre.

---

[772] Pour une lecture du mythe voir : Chapitre II-section B.
[773] SAURA & LEVY (2013), *op. cit.*, pp. 134-135.
[774] http://farevanaa.pf/dictionnaire.php

Autre œuvre de l'artiste, *'O Ta'aroa*, figurant celui qu'il est possible de présenter comme le dieu primordial des mythes des îles de la Société, Ta'aroa [Cat.121]. L'artiste condense le cycle de la création en une seule et même composition selon le texte du révérend John Orsmond (1784-1856) et compilé par sa petite-fille Teuira Henry (1847-1915) [Annexe 35][775]. Pour concentrer toute l'attention sur l'histoire, l'artiste évince le cadre stylisé, seul compte Ta'aroa. La coquille à partir de laquelle le démiurge créa le ciel et la terre est ici figurée, l'arc-en-ciel créé à partir de son sang lie la vie avec le ciel. Les cheveux du dieu sont la faune et la flore. Derrière un lézard se trouvent un homme et une femme recroquevillés alors que la bouche de Ta'aroa prend les formes d'une île avec une tortue en son centre pour évoquer la fin du mythe ou l'orateur met en place l'analogie entre la coquille et la carapace qui abrite la vie.

Afin de réaliser cette œuvre, Holcomb emploie une technique qu'il maîtrise parfaitement. Les couleurs sont sombres, l'arrière-plan est uni et indéfinissable, seules quelques nuances des tonalités et traces de brosses, laissant apercevoir la sous-couche dans la zone haute gauche, stimulent le regard. Le dessin est marqué et affirmé, le trait noir est accompagné de nuages de points noirs plus ou moins condensés permettant d'exprimer les reliefs et les jeux d'ombres. Enfin, il est possible de voir là une œuvre hautement symbolique tout en s'agissant d'un autoportrait. Le visage de l'artiste ressemble en de nombreux points à celui du dieu Ta'aroa ici figuré. L'artiste fréquemment paré de couronnes de fleurs et de feuilles se divinise alors mais reste reconnaissable par ses yeux en amandes et son nez évasé.

Les deux scènes présentées sont celles qui donnent vie aux mythes anciens mais les thématiques de l'artiste sont variées, puisant dans la vie ancienne autant que contemporaine. Le point de convergence entre les différentes productions picturales de l'artiste est une mise en avant la culture *Mā'ohi*. Dans un prolongement de cette idée de mise en avant de la culture locale, deux artistes ont été retenus afin de venir illustrer les variances autour de ce thème. Le premier est un peintre largement reconnu à travers les îles de Polynésie française pour ses portraits : il s'agit de Jean-Charles Bouloc. Le second, François Ravello, est parvenu à figer l'essence de la vie quotidienne du *fenua*.

Né en 1930, Jean-Charles Bouloc suit une formation à l'école des Beaux-arts de Paris. Avant de s'installer en Polynésie française, l'artiste part vivre en Afrique, où il

[775] TEUIRA (2015), format Kindle, emplacement 9034.

participe en 1956 à l'expédition ethnologique du français Henri Lhote. À la suite de cela, après un retour à Paris il décide de partir pour le Pacifique. Arrivé à Tahiti en 1962, il est reconnu pour son excellence dans le genre du portrait[776]. Décédé le 7 mars 2014, Bouloc laisse derrière lui une production riche et prisée des collectionneurs locaux. Parmi ses collectionneurs se trouve l'ancien Président de Polynésie française, Gaston Flosse[777].

À la fin de l'année 2009, le philosophe Riccardo Pineri lui consacre un ouvrage afin de diffuser et documenter des productions rapidement sorties du marché de l'art[778]. Les gouaches et pastels sont ses modes d'expression privilégiés afin de mettre en scène une petite fille où la quête rémanente du peintre est de laisser transparaître la sérénité et l'innocence sur le visage d'une Polynésie infantile. Dans son œuvre *Jeune fille à la mangue* [Cat.122], Bouloc représente une enfant de profil, tournée vers la gauche du tableau, les bras le long du corps et positionnée devant ce qui s'apparente à une table. L'environnement, à la fois vaporeux et précis, est composé d'un fond uni sur lequel se détache une table en bois marron où reposent deux coquillages sur la gauche de l'œuvre et un tissu blanc retenu sur la table par le poids d'une mangue verte liée à une branche arrachée. Cette brève description des éléments de l'arrière-plan met en exergue la volonté de l'artiste de structurer ses œuvres autour d'une jeune fille au premier plan et d'une nature morte au second plan. Le second plan emprunte aux natures mortes occidentales sa structure et sa rigueur, à savoir un équilibre des masses et derrière un apparent désordre un agencement mathématique qui permet l'équilibre du plan. Enfin, le tissu blanc permet le renforcement de la perspective dissociant le second du premier plan. Sur ce dernier est figuré l'élément central de l'œuvre de Bouloc, l'enfant. Teint hâlé, cheveux crépus, robe missionnaire, fleur dans les cheveux, autant d'éléments qui renvoient à la réalité de Polynésie française. Dans le travail de Bouloc, le regard joue un rôle crucial. Quête incessante, Bouloc essaye de faire transparaître la sérénité et le prélassement polynésien. Il confirme cela auprès d'un journaliste, en 2009, lorsqu'il dit : « Si, si. Elles sont sereines [les petites filles], mais c'est très difficile à exprimer »[779]. L'artiste donne corps au terme tahitien qui désigne le fait d'être las,

[776] O'REILLY (1975), *op. cit*, p.61.
[777] http://www.tahiti-infos.com/Deces-de-Jean-Charles-BOULOC-Le-President-Gaston-FLOSSE-rend-hommage-au-peintre-et-a-l-ami_a96150.html
[778] PINERI (2009).
[779] BENOUATAF Khadidja, « R. PINERI & J.C BOULOC », *Les Nouvelles*, publié le 04 octobre 2009 : http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/r-pineri-jc-bouloc [consulté le 15/01/2012].

fatigué, endormi par une chaleur parfois pesante : *fiu*. Afin de réaliser ses œuvres, Bouloc emprunte beaucoup à l'art naïf dont, entre autres, une perspective bouleversée et le détail des objets, cela quelle que soit leur distance par rapport au spectateur. Si Bouloc décrit sa production comme teintée de surréalisme[780], il figure une réalité tangible et reconnaissable pour les habitants des îles de Polynésie française.

Enfin, dernier artiste retenu, François Ravello. Né en 1926 à Toulon, François Ravello incorpore l'armée française dès 1942. En 1956, il décide de s'installer en Polynésie française. Tout comme Bobby Holcomb – à la différence que celui-ci était Hawaiien – Ravello n'était pas natif des îles de Polynésie française mais sa démarche et ses œuvres lui ont valu d'être largement plébiscité par la population locale au point de devenir l'un des peintres les plus prisés. Peintre du quotidien, Ravello vit au plus près de ses modèles. Il puise l'inspiration dans le banal, le quotidien, ce qu'il peut observer et que chacun peut vivre en étant en Polynésie française. Peintre sur bois, il affectionne les scènes de vie quotidienne par le biais de l'adaptation de la vision japonisante occidentale. Présenté comme « l'incontesté Maître de la peinture tahitienne contemporaine »[781], il est celui dont la vie et l'art sont les reflets du monde tahitien. Son œuvre *La buveuse de thé*, regroupe de nombreux éléments qui ont fait son succès [Cat.123].

La peinture présente une scène de vie quotidienne : une femme, en l'occurrence sa femme, est assise à une table et boit du thé. Cette dernière est inscrite au sein d'un espace architectural ouvert sur l'extérieur, ce qui permet de supposer qu'il s'agit d'une terrasse ou d'un *fare* – construction ouverte sur les quatre côtés. Sur le côté gauche est visible une palissade ce qui permet de délimiter l'espace intermédiaire comme étant un jardin alors qu'à droite, par-dessus l'épaule gauche de la femme il est possible de voir une pièce accueillant un lit. Sur la table, le pot de thé arbore des symboles qui évoquent la calligraphie chinoise et par la même la population asiatique alors présente en Polynésie française. Au moyen de ce thème simple d'une buveuse de thé, Ravello donne vie à la Polynésie actuelle, celle faite de la mixité culturelle : entre un thé asiatique et un lit européen se trouve une femme polynésienne. Avec Bobby Holcomb,

[780] « "Les fillettes" de Jean-Charles Bouloc aux cimaises de la Galerie Winkler », *Tahiti Presse*, publié le 24 octobre 2007 : http://atp.presidence.pf/2007/10/les-fillettes-de-jean-charles-bouloc-aux-cimaises-de-la-galerie-winkler/ [consulté le 17/01/2012].
[781] PREL Alex du, « Art à Tahiti : Anniversaires illustres », *TAHITI-Pacifique*, n°32, Décembre 1993, p.36.

Ravello évoque ce que nous nous proposons de qualifier de vision artistique *néo*-polynésienne.

Sur un plan technique, Ravello emploie des procédés qui permettent de reconnaître rapidement ses œuvres. Le cerne est marqué et crée des délimitations nettes et tranchantes avec les espaces colorés. Afin de renforcer les traits, Ravello réalise des incisions au sein même de la matière en creusant ainsi la couche picturale et renforçant les contrastes et les jeux des volumes. Ses techniques privilégiées sont l'acrylique et la gouache ce qui lui permet de créer des zones d'empâtements combinées à quelques concrétions aléatoires qui viennent structurer et donner vie aux zones délimitées par les incisions. Ravello efface tout détail, toute fioriture, afin de faciliter la lecture de l'œuvre et sa compréhension ; les éléments sont esquissés et schématiques ce qui permet à l'artiste de porter l'attention de l'observateur sur la scène figurée. Les couleurs sont traitées en aplats tandis que les ombres sont absentes. Cela est parfois combiné à une absence de profondeur ce qui génère un écrasement de l'espace pictural et confère une sensation d'unicité des plans. Ces derniers éléments sont particulièrement aisés à attester au sein des fresques que l'artiste a réalisées en Polynésie.

Celle présentement retenue est celle réalisée en 1986 sur l'île de Moorea pour le marché couvert de Pao Pao [Cat.124]. Sur cette photographie, il est possible de voir l'artiste sur l'échafaudage à gauche en train de finaliser son œuvre. De nos jours encore, la fresque reste observable bien qu'altérée par les aléas du climat insulaire. La fresque figure une scène de marché avec une femme au premier plan apportant des fleurs avec à sa gauche un étal de produits locaux. Pour ces derniers, des papayes, litchis, pastèques, citron verts et des régimes de *fe'i* (des bananes plantain), seuls les régimes posés au sol sont peints, les autres éléments sont laissés blancs, de même que l'habit de la femme figurée derrière l'étal. Au plan suivant, des pêcheurs sont en train d'apporter des poissons frais (là encore non peints), et une forêt stylisée vient habiller le haut de la fresque alors qu'à l'extrême gauche, cachée par l'échafaudage, un homme et une femme, figurés en buste et tous deux de profils semblent observer la scène. Sur la photographie, Ravello est en train d'achever la réalisation de l'homme, les sourcils et les cheveux ne sont pas encore colorés, de même que pour la femme. Si de nos jours le centre de la composition est manquant, il est possible de constater des repentis et ajouts de la part de l'artiste [Cat.125]. Des ananas ont été ajoutés à côté de l'étal du marchand,

les carnations de certains personnages modifiées et enfin la signature intégrée à la droite de la composition.

Très prisé par la population locale et les personnes de passage, ses tableaux se sont raréfiés et ont intégré en grande majorité des collections particulières. Même s'il a signé de sa main de nombreuses peintures et sculptures, il est davantage reconnu pour ses lithographies du fait de leur reproductibilité et de leur coût plus abordable pour la population locale. Lors de la première exposition posthume de l'artiste, en 2003, la revue *Tahiti Presse* a réalisé un article sur cet événement et a relevé une phrase du galeriste Patrice Bredel, de la *galerie API*, qui donne une information importante quant à la notoriété de Ravello : « Du vivant de François Ravello, les tableaux des années 1970-75 frisaient déjà le million Fcfp (environ 8.380 euros) »[782]. Or en 2003, au moment de l'exposition, une œuvre est mise en vente pour trois millions Fcfp (environ 25.140 euros). De ce fait, en un intervalle de trente ans, la côte de l'artiste a triplé.

Preuve, s'il en fallait, de l'intérêt porté par les collectionneurs d'art de Polynésie française, les œuvres de ces trois artistes se sont de nos jours raréfiées. Ainsi, qu'il s'agisse de Bobby Holcomb, de Jean-Charles Bouloc ou encore de François Ravello, ils ont démontré grâce à leur œuvre qu'il était possible d'aborder et de figurer la Polynésie française sous un jour nouveau. Si les scènes de genre existaient avant eux, cela passait fréquemment à travers le filtre de l'exotisme. De ces artistes, découle une tendance en Polynésie française d'œuvres qui mettent en scène une Polynésie réelle ou parfois même rêvée mais selon un imaginaire local et non plus occidental.

- *Une démarche personnelle coupée des tensions culturelles*

Dernier artiste mentionné pour cette première période, Frank Fay. Personnalité méconnue de nos jours en Polynésie française, il s'agit cependant de l'artiste ayant permis l'apparition de la scène artistique contemporaine locale et déjà abordé à de nombreuses reprises au sein du présent travail. Fervent défenseur de l'art abstrait il représente cet éclectisme artistique qui amorce le tournant contemporain en Polynésie française. Peintre et sculpteur, sa technique et sa pratique artistique sont les plus radicalisées en comparaison des artistes jusqu'alors développés.

[782] « Première exposition posthume du peintre Ravello », *Tahiti Presse*, publié le 21 septembre 2003 : http://atp.presidence.pf/2003/09/premire-exposition-posthume-du-peintre-ravello/ [consulté le 17/01/2012].

Avec ses sculptures Fay évoque les fétiches extra-occidentaux en assemblant des objets [Cat.126]. Avec son œuvre *Samouraï*, Fay laisse champ-libre à son imagination sans se restreindre aux influences exercées par son lieu de production. Soucieux de l'harmonie des formes et des masses, Fay reste au fait des grandes avancées artistiques européennes. De nombreuses sculptures réalisées durant sa période en Polynésie française sont faites d'assemblage d'objets soudés mais aussi de bois cloutés. Les clous figurent alors les recherches géométriques et viennent dynamiser l'œuvre avec l'apport des jeux de pleins et de vides. Le bois utilisé sous une forme non-naturelle car travaillé par l'homme traduit une rigueur géométrique adoucie par les arrondies des têtes des clous. Ces derniers embrassent des courbes qui alliées à leur répartition renvoient à un certain naturalisme floral.

Pour ce qui est de la peinture, Fay se joue des limites de l'art abstrait [Cat.127]. L'artiste décore ses compositions abstraites de pictogrammes inspirés par sa vie en Polynésie française sans pour autant être signifiants. Là encore, l'harmonie des masses et des couleurs sont les éléments constitutifs du travail de l'artiste. Même si ses œuvres ne font des emprunts au monde Polynésien qu'a de rares occasions, Frank Fay est l'un des artistes principaux de la première phase contemporaine de Polynésie française car il démontre l'ouverture artistique internationale. Tant sa démarche artistique que son engagement dans la vie et la réception de l'art contemporain au près des populations locale font de lui l'élément déclencheur permettant à la Polynésie française de s'ouvrir à de nouveaux modes de créations.

B. 1991-2016 : Affirmation et croissance de la scène contemporaine

- *L'art contemporain Mā'ohi*

Premier élément majeur pour cette section, il s'agit d'artistes contemporains revendiquant et exprimant leur filiation *Mā'ohi*. Les deux artistes abordés ici reflètent l'amplitude offerte aux artistes *Mā'ohi*. Tihoti Guy, né en 1945 à Tahiti d'un père militaire français et d'une mère originaire des Tuamotu, a été élevé dans un contexte où les légendes polynésiennes étaient omniprésentes. Installé depuis vingt-cinq ans sur l'île de Mo'orea, Tihoti sculpte exclusivement dans la pierre, objet de filiation culturelle, qui lui permet de vivre de son art. L'artiste se décrit en employant le mythe de l'artiste face

à la « révélation ». Autodidacte, il a sculpté pour la première fois vers dix-sept ans : « un jour, j'ai pris une pierre, et avec un couteau, j'ai commencé à gratter. Ça a commencé comme ça»[783].

Son matériau privilégié est la pierre de Mo'orea, roche basaltique, qu'il travaille dans un style *Mā'ohi*. Basées sur le principe de renouvellement des formes, les sculptures figurent des *ti'i* au moyen de motifs épurés issus de la culture locale *Mā'ohi*. L'œuvre *Mero-hotu*, dont la traduction signifie « le fruit d'un membre » est ainsi caractéristique des sculptures de l'artiste [Cat.128]. L'œuvre se présente dans un milieu naturel comme le reste de ses sculptures. L'artiste dispose ses œuvres dans la nature et la végétation laissant au bonheur des randonneurs certaines de ses sculptures[784]. Sur la face la moins large est figuré un visage, transformant par la même cette pierre en corps humain dont les flancs font l'objet de la plus grande attention de la part de l'artiste. L'œuvre est ainsi faite que le corps apparaît de profil au spectateur. Les jeux de pleins et de vides accrochent la lumière et les ombres tout en soulignant les espaces évidés qui offrent une profondeur à l'œuvre et renforcent sont lien avec le milieu dans lequel elle est présentée. Le feuillage verdoyant crée un contraste avec la monochromie de la pierre poreuse où fleurissent des motifs revisités de la statuaire *c*. Aux détours de formes stylisées, Tihoti figure un bras, une main ou encore les attributs de la virilité masculine.

L'élément qui fait de ce sculpteur un artiste contemporain réside dans sa quête pour une nouvelle vision de sa culture. Polynésien, il a mené à la fin des années 1990 une démarche proche de la performance où il a réalisé des *ti'i* qu'il immergea dans le lagon de Mo'orea. Il a ainsi développé un concept de galerie d'art sous-marine. Cela se veut être en réponse aux missionnaires qui jetèrent à l'eau les *ti'i* afin de les remplacer par de plus pieuses idoles. L'artiste réalise des sculptures qu'il place au fond de l'océan où « elles évoluent dans leur élément liquide, elles blanchissent, les coraux les colonisent, les poissons y trouvent refuge »[785]. Avec ces œuvres se découvre une branche artistique locale faite d'artistes portant au cœur de leur démarche le désir de réévaluer et de repenser leur culture de façon distincte de celle occidentale.

[783] NENA (2005) *op.cit.*, p.36.
[784] MONTILLIER (2013). Informations obtenues l'un entretient avec le Service de la Culture et du Patrimoine (SCP) en la personne de Natea Montillier, le 17 juillet 2013.
[785] NENA (2005) *op.cit.*, p.40.

Second artiste dont les œuvres traduisent une quête d'affirmation de la culture *Mā'ohi*, née en 1976 à Auckland en Nouvelle-Zélande, Laïza Pautehea est marquisienne par son père et maorie des îles Cook par sa mère. Après une licence en arts plastiques à l'université d'Aix-en-Provence, elle obtient en 2003 le niveau Capes en arts plastiques afin de pouvoir l'enseigner aux élèves du collège de l'île de Raiatea où elle réside depuis. Laïza Pautehea s'exprime au travers de la photographie, des performances et des vidéos issues de ces dernières. Basée sur l'hommage et le détournement, sa démarche amorce une réflexion à l'égard de la culture *Mā'ohi* au moyen d'une formation artistique menée en France métropolitaine. Avec *Hommage à Man Ray*, Laïza Pautehea reprend la photographie de Man Ray réalisée en 1924 *Le violon d'Ingres* [Cat.129 ; 130]. Elle l'adapte en remplaçant les ouïes du violon par des colliers de coquillages et d'une nacre. Dans son œuvre *Reflet Culturel*, l'artiste réalise sur une plaque de plexiglas des motifs de tatouages *Mā'ohi* qu'elle projette sur son corps au moyen de la lumière du soleil [Cat.131]. L'œuvre interroge directement la culture autochtone des îles de Polynésie française ainsi que sur la fragilité de ses conditions de survivance. Cela met en tension les modifications rapides portées à la culture locale et elle démontre également le désir artistique de certains *Mā'ohi* quant à mener une démarche personnelle en tête à tête avec leur culture.

- *Une expression artistique néo-polynésienne*

Si la première grande trace artistique de cette seconde phase est celle de la présence d'artiste *Mā'ohi*, la seconde est celle d'artistes locaux (*Mā'ohi* et résidants) libres de créer selon leurs désirs quitte à puiser dans un monde de substitution où les cultures du monde se rencontrent. Le terme de *néo*-polynésien est un terme déjà longuement développé et précisé. Même si l'ensemble des artistes à la suite de Bobby Holcomb et Ravello peuvent être décrits comme *néo*-polynésien, il reste possible de percevoir et de décrire une mouvance artistique de Polynésie française constituée d'artistes dont les œuvres ont pour vocation de préciser la vie actuelle, le monde contemporain. De ce fait, il est présentement question de développer des artistes dont les démarches, les pratiques, toutes inscrites au sein des îles du *fenua*, visent à éclairer la vie quotidienne polynésienne. Parmi les artistes actifs en Polynésie française, les six retenus pour nourrir le présent propos démontrent la diversité des techniques et des

démarches autant qu'ils figurent les artistes majeurs du monde de l'art local. Abordés selon un agencement alphabétique, le premier n'est autre que Jean-Luc Bousquet.

Actif sur la scène artistique locale, tant comme artiste que représentant des artistes à travers l'association *Te Anuanua Art*, Jean-Luc Bousquet dispense comme d'autres artistes, des formations en peinture à l'huile. De plus, il partage une autre particularité avec Gotz, qu'il est intéressant de relever présentement, à savoir leur absence de l'ouvrage *L'Art en mouvement* de Tauhiti Nena[786]. Cela peut paraître anecdotique mais mérite d'être souligné car avec ces deux artistes s'esquissent deux personnalités incontournables pour le monde de l'art contemporain de Polynésie française. Leurs œuvres et leurs actions leurs ont assuré une reconnaissance tant à l'égard des collectionneurs que des habitants. Ainsi, né en 1961 dans la banlieue de Paris, il grandit au Havre avant d'entamer des études en Histoire de l'Art à Nice et de venir s'installer en Polynésie française en 1994. Installé à Mo'orea, il ouvre en 2000 sa propre école d'art où il forme à la maîtrise de la peinture à l'huile[787]. S'il reconnaît l'importance du mouvement surréaliste dans son travail, il admet l'influence de la bande-dessinée à laquelle il empreinte la plastique lisse[788]. Dans son tableau *Motoro,* une femme, dans un mouvement ascendant, repousse de ses mains un oiseau venu du haut [Cat.132]. Cette scène peut-être perçue comme l'adaptation de la légende de Léda et du Cygne, car le terme tahitien *motoro* désigne une visite galante nocturne chez une femme. Sur le plan technique, l'artiste parvient à allier des tons chauds et froids au moyen de dégradés maitrisés. À cela s'adjoint un arrière-plan qui vient se confondre avec les éléments du premier plan ce qui génère un effet visuel amenant à compliquer la lecture de l'œuvre. Afin de dynamiser sa composition, l'artiste a parsemé la composition de ce qui s'apparente à des « gouttelettes » informes. Certaines sont caractérisées par un cerne prononcé, alors que d'autres en sont dépourvues ce qui produit un effet de flou similaire aux particules de lumières observables sur des photographies. De cela née une impression de profondeur relative où la scène centrale particulièrement nette se détache d'un arrière-plan informe. Les œuvres particulièrement graphiques et basées dans un univers surréaliste valent à Jean-Luc

[786] *Ibidem.*
[787] MONTILLIER (2013).
[788] http://atp.presidence.pf/2008/10/jean-luc-bousquet-expose-en-blues-la-galerie-des-tropiques/ [consulté le 17 janvier 2012].

Bousquet de voir sa production artistique se démarquer singulièrement du reste de la scène locale.

Second artiste mentionné, Andreas Dettloff. Longuement abordé et étudié plus en amont, il ne sera présenté qu'une œuvre de l'artiste afin de montrer, paradoxalement, l'éclectisme et la diversité d'action qui caractérise l'artiste. Par l'intermédiaire de l'œuvre, *Les traces de la culture*, il interroge les spectateurs sur les marqueurs d'une culture en passe d'être effacée sous le poids de l'industrialisation du monde contemporain [Cat.87]. L'artiste présente un amas de pneus fleuris de motifs empruntés au tatouage *Mā'ohi*. Pour ce faire, les rainures d'évacuation d'eaux des pneus sont ici modifiées et travaillées afin de se muer en tatouages. Lors de l'utilisation de ces derniers, ils fonctionnent comme des négatifs et laissent une trace éphémère après leur contact avec le sol. La culture malmenée par l'industrialisation et l'ouverture au monde retourne à la terre dont elle provient mais ne laisse alors qu'une trace éphémère. Au moyen de cette œuvre, combinée à la série des *Crânes*, la pratique d'Andreas Dettloff est représentative de la pensée *néo*-polynésienne où l'art contemporain devient un moyen pour amener le spectateur à penser les cultures.

Autre artiste majeur de la scène contemporaine locale, Jean-Paul Forest. Né en 1956 au Creusot en France, il s'installe en Polynésie française en 1981 et débute ses premières expositions au début des années 1990[789]. Artiste performeur, Jean-Paul Forest possède une pratique et une démarche singulière pour le monde de l'art de Polynésie française. Pour présenter son art, il est nécessaire de présenter son rapport à la Polynésie. Lorsqu'il arrive, Forest découvre la culture locale et s'attache à la décrypter et à faire sienne une cosmogonie alors effacée. La roche, matériau le plus ancien de la planète, est un élément essentiel de la culture polynésienne. C'est sur celle-ci que Jean-Paul Forest décide de baser toute sa démarche et ses créations artistiques. Si une partie de ses œuvres s'apparente à la sculpture, le reste est fait d'installations *in situ* qui traduisent le :

[789] CUZIN (2005), p.75. et http://www.jeanpaulforest.com/biographie.php [consulté le 17 avril 2011].

> désir de passer de longs moments dans des sites provisoirement préservés, de réaliser physiquement un lien avec l'éphémère, la beauté et le mythe : un adieu précédent une agonie, la volonté ironique d'aller à contre courant d'une énorme vague industrielle.[790]

Les œuvres de l'artiste sont créées au terme d'un certain nombre d'étapes prenant part au processus créatif. Pour prendre mesure du travail de l'artiste, il sera présentement rapporté le déroulé d'une journée de travail de l'artiste[791]. Afin de réaliser ses œuvres, Forest se rend dans la vallée de la Papeno'o, commune au Nord de l'île de Tahiti. Là, après plus de 40 minutes de trajet en remontant le long de la plus grosse rivière de Tahiti, la Maroto, tout en s'engouffrant dans le cœur de la vallée, l'artiste s'arrête en bord de sentier se pare de sacs étanches contenant sont matériel et traverse alors la rivière à pieds, l'eau jusqu'à la taille. De l'autre côté de la rive, tel un repère pour savoir où s'engouffrer apparaît un rocher imposant sur lequel une première œuvre de l'artiste se trouve [Cat.133]. Celle-ci, réalisée en 2011, évoque une légende propre à cette vallée sacrée de la Papeno'o, celle *Mo'o-tua-Raha,* (le *Lézard au large dos*) [Annexe 36]. Ainsi, comme pour remémorer l'histoire du lieu, Forest a réalisé ce qu'il désigne comme un « pétroglyphe poli et cousu en câble d'acier », une représentation anthropomorphe du lézard femelle.

Continuant sa marche à travers la forêt dense de la vallée, l'artiste arrive aux abords d'une rivière où une œuvre est en cours de réalisation. Forest peut alors travailler et s'adonner à la réalisation de son œuvre aussi longtemps que peuvent durer les batteries rechargeables de sa perceuse [Cat.134]. Au fil d'une session de travail de deux heures, l'artiste est ainsi parvenu à faire évoluer l'œuvre. Néanmoins pour achever cette nouvelle représentation de *Mo'o-tua-Raha*, il faudra à l'artiste des dizaines d'allers-retours avec autant de conditions de travail différentes. Parmi cette forêt sauvage et intacte, résonnent les percussions de la perceuse en alternance avec celles des coups de marteaux afin d'enfoncer des pitons pour fixer le câble d'acier. Pour l'artiste, c'est cela l'œuvre, la performance qu'il entame afin de mener à bien ces « coutures » et les photographies exposées lors des expositions, les traces de l'acte créateur, les reflets d'autant d'œuvres éphémères que de coutures achevées : « les

[790] FOREST (2005), p.49.
[791] Les informations suivantes proviennent d'une journée d'étude menée auprès de l'artiste le 26 juillet 2013.

efforts en temps et en difficulté pour rejoindre le lieu de l'œuvre agissent comme un préparateur, un épurateur. Ils m'extirpent mentalement du monde domestique »[792].

Dans la majorité des cas cependant, Jean-Paul Forest réalise des coutures afin de panser les blessures causées à la culture et la nature par l'industrie grandissante [Cat.135]. Cela est un symbole fort pour cette vallée à l'histoire lourde et qui a été un refuge pour les réfractaires aux missionnaires lors de la colonisation. En 1986, le gouvernement entreprend de mettre en place un aménagement hydroélectrique qui a eu pour conséquence la construction d'une route et la destruction de ce milieu jusqu'alors préservé. En cela l'action menée par l'artiste est un retour au lieu de contestation de l'action occidentale menée en Polynésie française. Autre élément important, le fait que les lieux où sont réalisées les œuvres ne sont jamais divulgués car pour Forest, la relation avec le public engendre une perte de valeur de la symbolique de l'œuvre au profit d'une valeur mercantile. Ainsi au détour d'un sentier mal tracé, un randonneur peut être amené à trouver ces coutures d'acier : « Ce sont des œuvres qui refusent les circuits traditionnels de l'art que sont les galeries et les musées. Ce sont des installations qui ne se marchandent pas »[793].

Adepte du *land art,* Forest réalise ainsi des photographies de ses œuvres afin de les présenter au public, tout en s'attardant à mettre en valeur la nature environnante. Les œuvres *in situ*, malgré l'intervention minime de l'artiste, gagnent une dynamique visuelle octroyée par les contrastes entre les matières et les effets lumineux générés par l'impact de la lumière naturelle sur la pierre. Cette dernière oscille entre un mat dû à sa composition basaltique et un scintillement occasionné par l'humidification de la pierre sous l'effet des cours d'eau. Dans certains cas, la pierre prend des tons verdâtres dus à la colonisation de cette dernière par le lichen. À ces variations naturelles, l'artiste appose des coutures qui en fonction du matériau utilisé (câble d'acier, de cuivre ou bien fibre de cocotier tressée) apporte un élément qui joue le rôle de source lumineuse secondaire dans certains cas, et dans d'autres propose une nouvelle nuance plus sombre exaltant la pierre et l'environnement.

En marge de ses réalisations *in situ,* Forest produit des « sculptures mobilières de petit ou moyen format » comme les présente le conservateur du musée en plein air

[792] FOREST (2005), *op. cit.*, p.52.
[793] DETTLOFF (2011).

du Sart-Tielman en Belgique[794]. Ramassés sur l'emplacement d'une future route ou bien au sein d'une carrière de pierre, Forest amasse des galets et roches qu'il brise avant de les reconstruire [Cat.136]. Une fois arrivé à son atelier, Forest s'efforce de reconstituer la forme d'origine au moyen de câbles reliant les différents fragments dans l'ordre originel. La démarche ne consiste pas à faire disparaître l'action de morcellement mais, au contraire, de montrer le traumatisme subit par l'élément [Cat.137]. L'artiste entend préserver la « vie » historique de la pierre. Il n'est pas question de réparer une injustice causée par l'homme ou le temps mais de briser l'immuable pour lui permettre de véhiculer un message, sans nécessiter de contexte ou de rapport au lieu de prélèvement. Enfin, Jean-Paul Forest mène plusieurs démarches visant à ramasser dans le lit des rivières des galets brisés ou non, et à les coudre, les percer, les travailler. Il peut ainsi amasser des quantités importantes de galets qu'il travaille de façon identique [Cat.138]. Sur la série *Multitude 0*, réalisée en 2005, les galets sont divers et variés alors que dix ans plus tard, la série *Multitude 8* présente un ensemble de formes homogènes ainsi que l'évolution de la démarche de l'artiste [Cat.139].

Pour achever la présentation du travail de l'artiste, il est intéressant de citer Jean-François Staszak qui relève dans son ouvrage consacré à Paul Gauguin :

> Son travail sur l'espace terrestre, qui tient du *land art*, entre en résonance avec le projet de Gauguin […]. Les broches laissées par Forest sur les pierres et les paysages ne tente-elles pas de soigner les fractures consécutives au déplacement de Gauguin et de ceux qui, colons et touristes, avant et après lui, délibérément ou malgré eux, ont participé à l'occidentalisation de l'île ? »[795]

Artiste discret, il expose principalement à l'international exportant aux détours de ses photographies et de ses compositions de galets des parcelles restaurées de la culture contemporaine de Polynésie française.

Autre artiste pratiquant son art à l'écart des vicissitudes des villes, Philippe Donaghy dit Gotz. Déjà étudié pour ces sculptures réalisées dans le cadre du symposium de sculpture de Changchun, Gotz Donaghy Philippe, né en France métropolitaine en 1964, débute sa pratique artistique sur le continent français, réalisant

[794] HENRION (2001), p.8.
[795] STASZAK (2003), *op.cit.*, p.231.

des sculptures et autres assemblages avant de partir pour la Polynésie française[796]. Installé sur l'île de Mo'orea depuis 1991, cela contribue dans l'équilibre artistique de Gotz :

> Cela me coupe déjà de Tahiti, seul lieu en Polynésie où il y a un peu d'activités artistiques, et encore plus du reste du monde, mais la qualité de vie et la nature m'inspirent chaque jours et je suis à l'abri de la folie du monde (et des opportunités artistiques aussi, hélas).[797]

Artiste autodidacte, il réalise sa première exposition personnelle en Polynésie en 1994. Reconnu pour sa maîtrise de la peinture, Gotz œuvre en faveur de la formation et de la sensibilisation de la population locale aux arts plastiques. Pour ce faire, il dispense des cours de peintures ouverts à tous et reste disponible pour qui souhaite se confronter à l'art en Polynésie française.

Son registre de prédilection est la peinture de figuration, et l'un de ses thèmes principaux, le corps humain. Qu'il soit masculin ou féminin le corps est éthéré, léger et dénote la quiétude de l'artiste. Son travail basé sur le corps, entame une réflexion de l'équilibre des forces, des genres et des cultures. L'œuvre réalisée en 2002, *Les pluies chaudes,* peut résumer une part de la production de l'artiste [Cat.140]. Au travers d'une palette de couleurs réduite, un corps aux détours estompés se démarque de l'informe. Le personnage n'est pas identifiable mais les hanches laissent suggérer la représentation d'une femme. Au moyen de ses corps parfois androgynes, Gotz combine force et douceur comme dans cette œuvre où les ombres mettent en saillie les muscles de l'épaule alors que la lumière exacerbe la douceur et la délicatesse du petit bassin. À cette démarche vient s'apposer le désir d'harmonie des masses et des formes. Les jeux d'ombres et de lumières dynamisent l'œuvre et délimitent ces silhouettes mises en scène sur des fonds pré-travaillés, faits de formes géométriques aléatoires. Au niveau de la technique, l'artiste documente sa pratique ce qui permet d'établir et de comprendre sa démarche artistique et sa relation avec la matière :

> Le travail de la matière est présent dès le début :

[796] www.gotz.pf [consulté le 17 janvier 2012]
[797] GTOZ (2016), échange avec l'artiste le 18 février 2016.

> J'enduis la toile avec des pâtes acryliques auxquelles je mélange parfois du sable, de la sciure, des fibres ou autres matériaux. Je trace des symboles, écritures, formes géométriques dans cette matière blanche. Quand c'est sec, je commence la peinture je ne m'occupe plus du fond. L'image représentée est indépendante du fond. Puis, je peins, j'enlève, je gratte, je rajoute, j'essuie, j'utilise quantité de techniques différentes qui font que la matière sort au fur et à mesure, elle réapparaît dans l'image.[798]

L'œuvre achevée, le corps porte les stigmates du travail de la matière à la façon d'un corps meurtri et tatoué. Les peintures de l'artiste font l'objet de nombreuses expositions en Polynésie française et à l'international – il est représenté à Tahiti par la *Galerie des Tropiques* et à tenu de 22 juillet au 15 août 2016 une exposition à la galerie *Charlotte Art* de Menton en métropole. Si l'artiste parvient à captiver le public c'est notamment par l'intermédiaire de références délicates envers la Polynésie française. Le travail de la matière peut évidemment évoquer le tatouage, mais nombre des femmes peintes arbore des éléments reconnaissables par la population locale mais également par les étrangers. Cela se manifeste au niveau plastique, Gotz intègre parfois des couronnes végétales ou des habits *Mā'ohi* et d'autres fois dépeint des paysages locaux ou encore attribue des titres aux résonnances polynésiennes.

De la sorte, de façon comparable à Jean-Luc Bousquet, Gotz est parvenu à développer et à forger un univers artistique cohérent et indépendant. Ses œuvres, reconnaissables par cette matière picturale travaillée et sculptée ont fait de Gotz l'un des artistes les plus prisés de Polynésie française. Sans comparaison avec d'autres techniques artistiques internationales, ce qui compte pour Gotz réside dans sa capacité à produire des œuvres contemporaines au gré des ses émotions.

Nouvel artiste abordé, André Marere. Arrivé en Polynésie française à l'âge de quatorze ans, André Marere est né à Paris en 1948 d'un père Tahitien militaire en poste dans la capitale Française. « Peintre autodidacte, il commence par reproduire des dessins, des tableaux de maîtres, découvrir les techniques par lui-même, travaille beaucoup »[799]. André Marere est un artiste peintre comparable à François Ravello, non pas dans la technique mais dans les thématiques figurées. Au fil de sa carrière, l'artiste a oscillé entre des œuvres figurant des scènes de vie quotidienne allant de la pêche aux scènes de marché et arrêts de bus mais également des œuvres avec pour sujet le tiki :

[798] *Ibidem.*
[799] NENA (2005) *op.cit.*, p.108.

> […] le thème du tiki, c'est récurrent chez moi, ont peut dire que le sujet me passionne, pas tant ce qu'il représente mais la façon de le travailler. […] Je suis plus libre avec les contours, je peux être moins précis mais aussi jouer, froisser la toile.[800]

Profondément enraciné dans la culture locale contemporaine, André Marere, qui réside sur la presqu'île de Tahiti, dans le village de Vairao, expose de façon récurrente depuis 1968, à l'époque au sein de la *Galerie Winkler* et de nos jours à la *Galerie des Tropiques*. En 2004, il réalise une série de peintures qu'il dénomme *Commercial* [Cat.141]. Une femme, assise de profil sur une caisse à bière en plastique retournée, surveille son officine où un client au second plan s'apprête à franchir le seuil. Parmi les divers produits les caisses de bières accumulées dialoguent avec des vêtements suspendus aux couleurs distinctives. La composition est maîtrisée et renforcée au moyen de la perspective soulignée par le sol en damiers, alternant rouge et blanc. Cette scène se veut typique de la vie quotidienne, et il est possible de voir là l'archétype de ce qu'en Polynésie française se dénomme une « boutique chinoise ». Cette expression familière est issue de l'afflux d'asiatiques en Polynésie et qui ouvrirent de nombreuses boutiques à travers l'île de Tahiti. Cela désigne présentement une officine tenue par une femme d'un certain âge qu'il est possible de penser chinoise ou demi-chinoise du fait des yeux effilés, et dont l'échoppe propose à la vente un large panel de biens. Le dos recourbé, les bras las, la femme figure le *fiu* polynésien, ce prélassement si répandue par les temps de chaleur et d'humidité des jours d'été. Au niveau de la palette, Marere emploie des tons cassés couplés à une touche visible qui fixe le regard du spectateur au sein de la composition. Les couleurs sont ainsi « salies » afin de rendre le plus fidèlement possible « cette ambiance des vieux magasins »[801].L'artiste justifie sa production en expliquant que « la réalité est très intéressante à peindre, ça change des éternels sujets tahitiens »[802].

Avant dernier artiste pour la Polynésie française, Jonathan Mencarelli. Déjà abordé en ce qui concerne ses participations au sein des symposia et expositions à l'international, Mencarelli est un sculpteur de plus en plus actif et reconnu en Polynésie française. Né en 1978 à Toulon, Mencarelli arrive en Polynésie française à l'âge de dix

[800] COZETTE (2015), (a).
[801] . *Ibidem*, p.110.
[802] NENA (2005) *op.cit.*, p.108.

ans, en 1988[803]. À la suite d'une formation aux arts plastiques à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, il retourne aussitôt en Polynésie et s'installe sur l'île de Mo'orea où il réside toujours.

Dans une vision prolongeant celle de Bobby Holcomb, il a entamé un travail visant à confronter le traditionnel avec le contemporain. Sculpteur, il emploie des pierres et des essences de bois locales afin de produire des objets ayant une continuité tant culturelle qu'esthétique avec la culture polynésienne. Il bénéficie en Polynésie française d'une notoriété croissante et figure parmi les rares sculpteurs contemporains à pratiquer en Polynésie française. De son passage en métropole, il possède une conception artistique occidentalisée mais dont la pratique est dévolue à la mise en scène de la culture contemporaine locale. Il est un acteur important de la scène locale car en parallèle à ses recherches artistiques, il n'hésite pas à intervenir au sein de structures telles le C.M.A (Centre des Métiers d'Art) qui vise à proposer aux jeunes populations une formation artistique et culturelle en vue de préserver et propager les conceptions Polynésiennes[804].

Pourquoi présenter ce sculpteur ? Les thèmes qu'il figure visent à réévaluer la culture *Mā'ohi* à travers l'œil du contemporain. Représenté par la *Galerie Winkler*, Mencarelli réalise des expositions thématiques. Ainsi à travers ses diverses expositions, certaines sont dévolues à revisiter des éléments issus de la culture *Mā'ohi*, parmi lesquelles : *Umete* (récipient en bois à usage domestique) en 2007 ; *Puna* (pierre pour attirer les poissons lors de la pêche) en 2009 ; *Penu* (pilon en pierre) en 2010 ; *Tiki* en 2011 ; *Toki* (herminette) en 2012 ; *Tatau* (tatouage) en 2016. Pour chaque exposition, l'artiste s'attarde à produire des œuvres revisitant le thème au moyen d'un regard contemporain.

Selon cette logique, pour l'exposition *Toki*, l'artiste a revisité l'herminette et extrait la pierre taillée, qui sert de plan tranchant, afin de la repenser [Cat.142]. Avec cette œuvre *Toki Wave*, Mencarelli laisse libre court à son imagination tout en repensant un objet à forte valeur culturelle. Sans dénaturer l'objet des ses critères principaux, le sculpteur amène les spectateurs à repenser la culture et les objets du quotidien. Avec sa sculpture du *Pūtoru*, Mencarelli interroge directement la culture et la vie

[803] *Ibidem*, p.231.
[804] MONTILLIER (2013).

contemporaines [Cat.143]. Le mot en tahitien renvoie à un autre élément de la vie quotidienne à savoir un harpon à trois pointes. L'artiste combine ainsi les références et propose une vision nouvelle d'un objet connu de tous. Au niveau esthétique, *Pūtoru* présente une patine lisse et brillante qui coupe avec le rendu granuleux et non poli de l'objet initial.

Plus récemment, en 2016 et en résonnance à l'exposition *Mata Hoata* présentée au musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Mencarelli a tenu une exposition intitulée *Tatau* du 12 au 24 mai 2016 à la *Galerie Winkler*[805]. Avec cette exposition, il questionne le tatouage et plus particulièrement un élément précis, le motif dit du *ètua* (dieu, divinité ou ancêtre valeureux)[806]. Basé sur les interprétations et transcriptions réalisées au sein du texte de Von den Steinen, le motif du *ètua* est multiple et au cœur même du tatouage Polynésien [Cat.144 ; 145][807]. Avec cela, Mencarelli joue avec les spectateurs et démontre ainsi la façon dont l'art contemporain peut amener à penser des motifs banalisés dans la vie locale de Polynésie française. L'artiste transpose l'art du tatouage en trois dimensions et se joue alors de l'esthétique du tatouage polynésien.

En parallèle à cette démarche, Jonathan Mencarelli a réalisé une exposition intitulée *Tribute to Bobby* en 2015. Le choix du thème n'est en rien anodin. Il entame avec cette exposition une démarche très intéressante. Alors que Bobby a tenté de conférer à une culture en pleine redéfinition des référents visuels, Mencarelli s'attache quant à lui à retranscrire cette imagerie par le passage en volume et à la sculpture sur des pierres employées traditionnellement pour les *Ti'i.* Il faut relever que Mencarelli accorde de l'importance à employer des pierres ayant un sens dans la culture locale. Pour réaliser des sculptures en lien avec la tradition, il oscille entre la pierre de Moorea qui donne cette couleur mâte et la phonolite qui, en plus de dégager des sonorités particulières lors de sa taille, offre des nuances plus claires. Avec l'œuvre *E Otuu Mo'a (L'oiseau échassier sacré)* Mencarelli revisite Holcomb [Cat.146 ; 147]. L'œuvre figure l'histoire d'*Ariipaea vahine* (1790-1858), Reine de Huahine, dont Teuira Henry rapporte l'histoire au sein de son livre *Tahiti aux Temps Anciens*, et qui sera adapté en pièce de théâtre avec la participation de Bobby Holcomb par Henri Hiro[808]. L'histoire du texte relatée par Teuira sert ainsi de source directe pour la réalisation du travail de

[805] SCHMITT (2016) (b).
[806] Définition extraite de IVORY (2016), p.302.
[807] STEINEN (2005).
[808] SAURA & LEVY (2013), *op. cit.*, p.126-127.

Bobby Holcomb [Annexe 37][809]. Dans un respect de l'œuvre d'origine, Mencarelli assure alors la transposition de l'œuvre en trois dimensions. Cela manifeste une affirmation de la sculpture, pratique ancestrale polynésienne, au moyen de l'évocation d'une légende à très haute valeur symbolique pour la population locale car comme le relève Bruno Saura :

> Sans conteste, l'histoire légendaire de la reine Ariipaea *vahine* remplit pour ses protagonistes, ses contemporains du XXe siècle, ainsi que ceux qui en conservèrent la mémoire, une fonction essentielle : celle de faire accepter la nécessaire renonciation au monde des esprits et des divinités polynésiennes ancestrales. Cet épisode historique condense, résume l'opposition du paganisme et du christianisme, deux religions qui s'excluent de manière radicale ; et puisque la synthèse n'est pas possible […], une religion remplace l'autre. La « transe » d'Ariipaea *vahine* exprime donc de manière poétique le drame (car elle se clôt avec la mort d'un univers) que constitue le passage d'une religion à l'autre.[810]

Par le biais de cette réalisation, Mencarelli démontre la place de l'histoire *Mā'ohi* dans la culture populaire et contemporaine de Polynésie française. Cela marque également la façon dont un artiste *farāni* (français métropolitain) ancré dans le monde polynésien peut œuvrer en faveur de l'essor culturel local. Avec Mencarelli se trouve un des rares artistes actifs en Polynésie française, métropolitains, à avoir adopté et développé une pratique de la sculpture en rapport étroit avec la culture *Mā'ohi*. Artiste contemporain inscrit dans un monde rural de Mo'orea, Jonathan Mencarelli démontre la capacité d'intégration d'une pensée artistique occidentale afin de repenser une culture *Mā'ohi* revivifiée.

Le dernier artiste ici présenté pourrait, en une certaine mesure, figurer le pendant de Mencarelli. Demi-chinois, demi-tahitien, cet artiste est parvenu à démontrer la façon dont un regard polynésien peut parvenir, au moyen d'une formation Occidentale, à produire des œuvres singulières et prisées du public local. Tehina, voici le pseudonyme avec lequel James Tching, paraphe ses œuvres. Né le 11 septembre 1969 à Papeete, James Tching est l'enfant d'une famille demi-tahitienne et demi-chinoise. Il fait des études d'arts plastiques à Paris avant de retourner dans les îles pour vivre de son art. Il est un des rares peintres à travailler de nuit en Polynésie française. Adepte des scènes de

[809] TEUIRA (2015), *op. cit.*, format Kindle, emplacement 5790.
[810] SAURA & LEVY (2013), *op. cit.*, pp.129-130.

la vie quotidienne, pour lui l'enjeu n'est pas de peindre « sa » culture, mais de peindre pour répondre à un besoin personnel indépendant des considérations culturelles. « Tehina insiste beaucoup sur la connaissance de l'histoire de l'art, la nécessité d'avoir des repères, de savoir ce que l'on fat, avec quelles influences, pour se trouver soi-même »[811]. Influencé par Marc Chagall, ses toiles se construisent au travers de couleurs rythmées par un dessin appuyé, d'une perspective bouleversée et d'un monde onirique marqué. Proche du fauvisme, l'œuvre interpelle par le fourmillement de couleurs, de détails et de références puisées de son histoire personnelle. Des années passées à Paris provient son tableau *l'île Saint-Louis* [Cat.148]. L'œuvre très colorée figure Paris et l'Île Saint-Louis. La perspective est empirique et combinée à une profusion de couleurs et d'un chromatisme exacerbé. Les couleurs irréelles plongent le spectateur en un Paris alternatif et bigarré. Au premier plan un couple de personnes allongées au clair de lune dans une rue parisienne recouvert d'un *Tīfaifai*, couverture faite de morceaux de tissus rapiécés, sur lequel sont visible des feuilles de *'uru*, l'arbre à pain polynésien. Derrière ce couple, dont la femme fixe le spectateur, des personnes sont au bord de la Seine. Alors que deux personnages sont face au spectateur et jouent de la musique, deux autres sont de dos et semblent pêcher. Cette scène de nuit montre un Paris romantique et paisible comme illuminée par ce lampadaire au centre de la composition. À droite de celui-ci, des boutiques et restaurants où semblent se promener des badauds. À gauche, quelques silhouettes s'extirpent de la pénombre et sont surplombées par des bâtiments anthropomorphes. Les demeures et immeubles se muent en têtes humaines. Or, ce qui interpelle ici lorsque l'on connaît le travail de l'artiste, c'est l'homme assis à côté du lampadaire et qui porte un chapeau. Il est possible de voir là une représentation de l'artiste avec ses cheveux longs et son chapeau noir. Pour Tehina, le chapeau est le symbole de l'artiste[812]. C'est un élément qu'il est possible de retrouver dans de très nombreuses peintures de l'artiste.

Autre symbole récurrent dans l'œuvre de l'artiste, la figure du saltimbanque, du sans-abri, qu'il combine parfois avec celui de l'artiste comme dans son œuvre *Luna Bar* [Cat.149]. Avec ce portrait en buste, Tehina fige les stéréotypes portés aux sans-abri. L'homme fait face au spectateur et le fixe de son regard puissant. Qu'il s'agisse des cicatrices comme trace du passé, d'un chien hargneux ou alors aux multiples

[811] NENA (2005) *op.cit.*, p.160.
[812] Interview de l'artiste au sein de l'émission *Les Grandes Signatures : avec Tehina*, diffusé le 22 juin 2016 : http://www.tntvreplay.pf/Les-Grandes-Signatures-avec-Tehina_v6593.html

autocollants de la bière locale *Hinano* qui parsèment la toile, l'artiste réalise un portrait sombre et profond du monde de la rue. Néanmoins un second niveau de sens émerge à la lecture des deux mots inscrits sur le chapeau du personnage figuré : *Wanted Hombo*. Expression issue du langage familier américain, *Hombo* est la contraction des termes *homo* et *hobo*, le premier désignant une personne homosexuelle alors que le deuxième un vagabond, un sans-abri. Aussitôt les rires symbolisés par les interjections *Ha* inscrites à droite de la composition peuvent exprimer le regard porté à l'égard de cet homme qui fixe le spectateur. La palette colorée est limitée et les tonalités laissent suggérer un portrait de nuit. Dès lors l'œuvre peut évoquer l'histoire de nombreux hommes sans-abri qui sont contraints à la prostitution sur l'île de Tahiti et arpentent les rues de Pape'ete la nuit venue. Enfin, la larme de sang qui perle sur la joue gauche de l'homme évoque tant les souffrances de ce sans-abri qu'elle est la marque de l'artiste Tehina dont ce dernier arbore dans la vie quotidienne un tatouage quelque peu similaire sous l'œil gauche.

En exposant fréquemment au sein de la galerie *Au Chevalet*, cet artiste demi-tahitien et demi-chinois traite de la réalité du quotidien à travers un univers personnel et distant du reste de la scène artistique local. Par ailleurs il est l'un des rares artistes contemporains présents en Polynésie française à avoir produit des œuvres à l'étranger (en l'occurrence en France métropolitaine). Il est parvenu à forger une mythologie personnelle où les traces de son histoire personnelle s'entrechoquent tout en parvenant à interpeller le public local.

Au moyen de ces sept artistes se détoure ainsi la diversité de l'art contemporain de Polynésie française. Toutefois, même si ces artistes se connaissent et se croisent au sein d'un marché restreint ils sont depuis peu rejoints par une nouvelle génération qui jouit des avancées et ouvertures obtenues par les générations antérieures.

- *Une nouvelle génération forte d'une reconnaissance gagnée ?*

Du 1er au 3 octobre 2015, deux artistes contemporains de Polynésie française exposent à la *Street Art Fair International* de Los Angeles : il s'agit de Tahe et Knky[813]. Par l'intermédiaire de ces deux artistes précédemment mentionnés (voir Chapitre VI section B.) se détoure la nouvelle génération de l'art contemporain de Polynésie

[813] http://streetartfairs.com/artists/

française. Par nouvelle génération, il faut comprendre l'arrivée de nouveaux artistes mais pas nécessairement de « jeunes » artistes. En effet, l'artiste très discret, Knky dont le pseudonyme lui provient de la Nouvelle Calédonie où il est né en 1972, tient sa première exposition personnelle en Polynésie française à l'âge de 43 ans, soit en 2015.

Ainsi, Knky, dérivé du terme « kanak » réalise sa première exposition au sein de la galerie Winkler du 29 octobre au 10 novembre 2015. De son vrai nom Philippe Lallut, il vit en Polynésie française où il est imprimeur, l'artiste puise dans le registre technique du street *art* afin de réaliser des œuvres aux tonalités polynésiennes.[814] Influencé par son métier d'imprimeur ses œuvres combinent, reprographies, graffitis et collages. Que ce soit sur une toile où sur un mur, l'artiste compose des œuvres où les supers-héros américains dialoguent avec des *ti'i* stylisés et des réinterprétations des œuvres d'artistes tels que Paul Gauguin ou Andy Warhol. Il réalise par exemple l'œuvre *Vahine no te ~~Vi~~ tatau*, où s'entremêlent références à Andy Warhol et Paul Gauguin [Cat.150]. Le titre de l'œuvre est un emprunt direct à celle de Gauguin *Vahine no te Vi (La femme à la mangue*) du *Baltimore Museum of Art* (inv. 1950.213)[815]. En barrant le mot *vi* qui désigne la mangue et en y ajoutant celui de *tatau*, Knky change le sens du titre. Or il faut relever que le terme *tatau* varie de sens selon son orthographe, en l'occurrence écrit de la sorte, *tatau*, il peut signifier « réciter, répéter continuellement la même chose, radoter » et ne doit pas être confondu avec celui désignant le tatouage qui s'écrit *tātau*[816]. L'œuvre de Knky présente alors *La femme qui radote*, ce qui peut se lire telle une critique à l'égard de l'emploi perpétuel de l'image de Paul Gauguin. La duplication du modèle, référence directe à Andy Warhol vient renforcer cette lecture de critique de la répétition à outrance. La femme voit ses couleurs modifiées sur chacune des quatre représentations auxquelles l'artiste rajoute deux mots *Koke* et *Tahiti* qui sur chaque figuration s'alternent.

Néanmoins, à cette première lecture de l'œuvre, il est possible d'en effectuer une seconde basée sur le terme *tatau*, (mal orthographié) en le sens de tatouage. En effet, sur les quatre figurations, sous la mange et les coulures de sa coloration dues l'usage d'une bombe de peinture rapprochée volontairement du support, est figuré un cœur transpercé d'une flèche et sur lequel y est inscrit *Paul*. Ainsi l'œuvre peut

[814] COZETTE (2015), (b).
[815] http://collection.artbma.org/emuseum/view/objects/asitem/search@/5/title-asc?t:state:flow=fb5f960b-f26e-43f0-8663-f8928aefad48
[816] http://farevanaa.pf/dictionnaire.php

également prendre le sens de *La femme au tatouage*, où sur trois reproductions celui-ci est positionné sur le poigné interne droit, et dans le cas du portrait inférieur gauche, sur le dos de la main gauche. Entre déclaration d'amour et critique d'un usage à outrance, Knky figure parfaitement la position ambigüe dans laquelle se trouve la Polynésie française (tant au niveau artistique que global).

Comme Knky, il existe quelques artistes dont les œuvres ont intégré les galeries et lieux de cultures. C'est notamment le cas des artistes Cronos, Tahe et Hell Ton John, dont les œuvres gagnent en reconnaissance et les expositions à la *Galerie Winkler* se multiplient de même qu'à l'international. Le second artiste, et dernier pour figurer l'art contemporain de Polynésie française, est ainsi l'artiste Hell Ton John, ou *HTJ*. Né en 1984 en France métropolitaine, HTJ, de son vrai nom John Poileux, arrive en Polynésie française dès ses trois ans. En parallèle d'une carrière dans le design graphique, l'artiste réalise des fresques, toiles et sculptures où la culture populaire dialogue avec l'imaginaire d'un artiste influencé par la vie polynésienne[817]. C'est ainsi que l'artiste réalise des sculptures réalisées au moyen de planches de surf. Qu'elles soient cassées ou entières, l'artiste dépouille la planche de la couche stratifiée et modifie ainsi le *shape*, le corps de la planche. Très colorées, ses œuvres reflètent la polychromie exacerbée des graphs avec lesquels l'artiste s'est forgé une renommée en Polynésie française. Avec l'œuvre *Orangz*, de 2015, l'artiste emploie un fragment d'une planche afin de créer ce qui s'apparente à un portrait [Cat.151]. L'œil, élément récurrent dans le travail de l'artiste y est ici démultiplié, alors que le nez et la bouche évoque le style des *tiki* hawaiiens. Sur ce qui peut être considéré comme la joue gauche, Hell Ton John figure des motifs issus du tatouage polynésiens renforçant la symbolique polynésienne sur cet objet qui a été inventé à Hawai'i. En peinture, l'artiste poursuit sa démarche visant à porter l'art sur les objets utilisés par les jeunes. De la sorte, HTJ réalise tant des peintures sur toiles que sur des planches de skates. Depuis 2016, il a amorcé une série intitulée *Create your own god* (*Créez votre propre dieu*) où les totems et masques des différentes cultures du monde s'entremêlent pour créer de nouvelles effigies [Cat.152]. L'œuvre présente un masque représentant un monstre irréel. Les cornes peuvent faire référence aux animaux de la savane, alors qu'en arrière-plan deux îles similaires évoquent les reliefs polynésiens. Les couleurs fortes et le dessin appuyé renvoient

[817] http://www.htjartworks.com/

directement au *street art* par la réalisation d'un arrière-plan sous formes de projections de matières.

Au moyen de cette œuvre s'achève la section de présentation des pratiques et postures artistiques contemporaines de Polynésie française. Il est possible de venir gonfler cette liste d'artistes d'autres noms mais ceux présentement étudiés nous apparaissent comme ceux d'acteurs actifs et influents sur la scène artistique contemporaine et sur le marché de l'art local mais aussi reflets des grandes variances – autant qu'il soit possible de « classifier » – artistiques du *fenua*. Il ressort des artistes étudiés une cohésion relative au niveau des thèmes. En effet, qu'un artiste soit d'origine *Mā'ohi*, métropolitaine, demi ou autre, s'il a vécu suffisamment longtemps pour s'imprégner de la culture locale, il n'est pas de thèmes restreints. En comparaison à ses voisins du Pacifique, l'art contemporain de Polynésie française possède ainsi comme force, des artistes aux œuvres majoritairement tournées vers la population locale, ainsi qu'une histoire de l'art agencée selon deux phases.

Chapitre IX – L'expression artistique contemporaine d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande

A. La scène *pākehā*

• *Tendances internationales*

Au moyen de l'expression « tendances internationales », il faut percevoir des artistes et des œuvres ciblant en premier lieu, la communauté artistique internationale et par extension, de fait, celle occidentale. Les artistes développés sont ceux déjà mentionnés préalablement. De la sorte le premier artiste évoqué, et toujours selon une logique alphabétique, n'est autre que Bill Culbert.

Sans doute le plus francophile des artistes néo-zélandais présentés, Bill Culbert est né en 1935 en Nouvelle-Zélande et obtient une bourse d'étude qui lui permet d'intégrer le *Royal College of Art* de Londres. Dès lors l'artiste partage son temps entre Londres et le Vaucluse en France[818]. À travers ses œuvres, tant ses installations que les photographies, Bill Culbert place la lumière au centre de sa démarche. Son travail vise à mettre en évidence les incohérences et déformations que l'œil et le cerveau humain « corrigent » afin de porter sens aux éléments perçus[819]. L'œuvre *Bulb shadow I* présente les recherches menées par l'artiste en photographie [Cat.153]. La photographie en noir et blanc présente une ampoule visée sur une applique murale, posée à-même la terre. « Une ampoule brille pathétiquement dans la lumière du jour, submergée par une source de lumière plus puissante »[820]. La lumière artificielle est éclairée par celle-là même à laquelle elle est censée se substituer, la lumière du soleil. Bill Culbert met en scène l'incohérence d'une source lumineuse qui est également source d'ombre. La photographie minimaliste représente le travail conceptuel de l'artiste visant à déconstruire la lumière.

[818] https://christchurchartgallery.org.nz/collection/2014-035
[819] McALOON (2009), p.350.
[820] *Ibidem :* "A light bulb glows pathetically in the daylight, overwhelmed by a stronger light source."

C'est selon cette démarche qu'en 1989, Culbert intègre les collections du Centre National des Arts Plastique de Paris[821]. L'œuvre intitulée *Small glass pouring light* propose de figurer la source de lumière à travers le jeu des ombres [Cat.154]. Sur une table de plus de 366 centimètres sont disposés vingt-cinq verres à pieds remplis de vin rouge et éclairés par trois suspensions. Par l'intermédiaire de l'effet de diffraction lumineuse produit par le verre et le vin, chaque verre produit une ombre portée figurant une ampoule. De la sorte, l'artiste montre la façon dont un objet peut, laisser passer la lumière et en l'occurrence ici, la figurer. Œuvre-clé et élément majeur pour l'art contemporain de Nouvelle-Zélande, en 2013 Bill Culbert représente son pays au sein de la 55ème Biennale de Venise. L'artiste réalise un pavillon qu'il intitule *Front Door Out Back*. Les œuvres de l'artiste se répandent à travers l'ensemble de l'*Instituto Santa Maria della Pieta*, que ce soit au sol, sur les murs, dans l'espace et sur au plafond[822].

L'une d'entre-elles qui s'intitule *Daylight flotsam Venice* figure la recherche qui anime Bill Culbert dans la réalisation de ses installations [Cat.155]. L'installation est constituée d'un ensemble de bidons de produits ménagers de couleurs, collectés par l'artiste et sa famille en France, agencés et entrelacés avec des néons allumés et le tout positionné à même le sol. De cet agencement maîtrisé, l'artiste met au centre de l'attention des spectateurs ces éléments du quotidien qui ne sont que trop peu observés et qui bien souvent viennent polluer l'environnement[823]. L'artiste donne ainsi une valeur esthétique aux objets du quotidien et les combinent à des sources lumineuses puissantes qui, en éclairant le sol, génèrent une sensation de reflet, comme si ces objets, élevés au rang d'objets d'art, flottaient sur l'eau comme autant d'autres déchets qui pullulent. Comme une réponse à cette œuvre posée à même le sol se trouve l'oeuvre *Bebop*, où l'artiste met au plafond du mobilier d'intérieur, qu'il transperce de néons. Ainsi les objets censés être éclairés deviennent sources de lumière [Cat.156]. Cette œuvre va être acquise par la *Christchurch Art Gallery* en 2014. Or, l'édifice ayant subi des dégâts à la suite du tremblement de terre de 2011, il ferme et ne rouvre ses portes que le 19 décembre 2015. Pour l'occasion, l'œuvre de Bill Culbert est alors installée au

[821] http://www.cnap.fr/collection-en-ligne/?#/artwork/140000000064141?layout=grid&page=0&filters=query:Bill+Culbert
[822] http://www.teara.govt.nz/en/art-galleries-and-collections/page-1
[823] Propos obtenus lors d'une interview de l'artiste réalisée par le musée *Te Papa Tongarewa* : http://channel.tepapa.govt.nz/video/bill-culbert-installing-daylight-flotsam-venice-and-drop/

plafond qui surplombe l'entrée et l'escalier d'honneur[824]. Comme un arrêt sur image du tremblement de terre, les objets viennent perturber les sens du spectateur tout en les guidant vers le premier étage et les salles d'exposition. Au détour de Bill Culbert apparaît alors une pratique artistique personnelle et relevant d'une culture internationale. Comme lui d'autres artistes, telle Francis Upritchard (née en 1979 à New Plymouth) vivent et produisent loin de la Nouvelle-Zélande. Si cela peut paraître anodin il constitue cependant un élément important car il est le marqueur d'une part d'artistes expatriés par choix et non par défaut comme cela peut-être le cas dans d'autres localités (voir par exemple certains *Pacific Artists*).

Le second artiste travaille quant à lui en Nouvelle-Zélande : il s'agit de John Reynolds. Présenter cet artiste permet de mettre en avant une démarche artistique tournée vers la culture contemporaine de Nouvelle-Zélande. En cela il faut comprendre que l'artiste ne s'inscrit pas dans une lignée strictement *pākehā* ou *maōri* mais dans celle quotidienne qui constitue la Nouvelle-Zélande actuelle. Né en 1956 en Nouvelle-Zélande, il est un artiste qui aime surprendre et qui ne se limite pas à une seule technique. John Reynolds est pour certains un artiste indécis, pour preuve la description faite par Michael qui précise :

> Comme beaucoup de peintres postmodernes, Reynolds ne possède pas d'identité propre car il se déplace sans relâche d'une technique à une autre, sans donner l'hégémonie à aucunes d'elles.[825]

Or, afin de détourer l'artiste nous allons nous attarder sur un type de production qui a notamment fait connaître l'artiste, à savoir les œuvres où l'écriture prend la place de la peinture et du dessin. La première œuvre, il est possible de la décrire comme un hommage à l'égard du monde de l'art de Nouvelle-Zélande. À la fin de l'année 2010, Olivia McLeavey, rejoint son père, Peter, pour travailler au sein de sa galerie d'art et remplacer son père âgé de 78 ans, dès 2011. Là, la première exposition et celle de John Reynolds, lui qui contacté, par Peter, alors qu'il n'avait que 26 ans, à débuté ses expositions au 127 Cuba Street dès 1984[826]. L'exposition alors en 2011s'intitule sobrement *McLeavey Sat Here* [Cat.157]. Au moyen des œuvres qu'il expose, John

[824] vidéo de la mise en place de l'œuvre réalisée par la *Christchruch Art Gallery* : https://christchurchartgallery.org.nz/multimedia/collection/bill-culbert-bebop
[825] DUNN (2007), *op.cit.,* p.179 : "Like many postmodern painters, Reynolds lacks a clear identity because he restlessly moves from one option to another, without giving hegemony to any of them."
[826] TREVELYAN (2013), *op. cit.,* p.306.

Reynolds réalise un hommage au rôle majeur joué par Peter McLeavey dans la promotion des artistes contemporains de Nouvelle-Zélande.

> J'ai pensé que si quelqu'un possédait l'une des ces œuvres chez lui, n'importe où, cela signifierait pleinement « Peter McLeavey était assis ici », comme l'une des petites plaques bleues qu'ils ont mis à Londres. C'était une tentative afin de montrer un peu de gratitude.[827]

Or le concept des œuvres intitulées *McLeavey Sat Here* est double. D'une part se trouvent un ensemble de toiles carrées de dix centimètres de côté avec écrit au moyen d'un marqueur à l'huile de couleur argent : *McLeavey Sat Here* [Cat.157].De l'autre des pastels à l'huile et acryliques sur papier [Cat.158]. Ces œuvres sont des références directes à celle réalisée en 1975 par Colin McCahon [Cat.159]. Sur l'œuvre d'origine, conçue par McCahon, en haut se trouve ce qui peut être un soleil à côté duquel est inscrit « Perles du Pacifique/ Rosaire ». Une ligne d'horizon est tracée à main levée, comme l'est d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre. Sous cela, un demi-cercle accompagné des inscriptions suivantes : « Moby Dick/ vraiment / Oaia / rocher blanc ». Cela permet d'inscrire la scène dans un paysage Néo-zélandais. En effet, Oaia désigne un îlot rocheux visible depuis Muriwai Beach à l'ouest d'Auckland. Au bas du dessin, deux grands rectangles avec écrit : « Petits / oiseaux / Nécessaire /Protection / McLeavey était assis ici / Falaises/ de / la chute –ou bien l'automne / serein et / profond ». McCahon réalise ici un dessin liant sa vision religieuse au rôle joué par Peter McLeavey, galeriste et mécène. Il est ainsi possible de percevoir l'œuvre comme cela : McLeavey est la figuration des pointillés ralliant les deux falaises. Il est cette « nécessaire protection » permettant aux artistes de s'épanouir et de vivre de leur art. L'évocation de Moby Dick peut être perçue comme une référence au Livre de Jonas.

Partant de cette œuvre, Reynolds conserve l'idée des deux falaises et de l'inscription « McLeavey sat here » tout en modifiant le reste de l'œuvre. Sur certains papiers, l'artiste dessine une bouteille entre les deux falaises ainsi qu'un verre à vin à la droite de l'œuvre (œuvre en haut à droite au Cat.158). En ce qui concerne l'œuvre numérotée 1, l'artiste reprend le côté brouillon et quasi-mystique de l'œuvre de McCahon en réalisant un plan de la galerie avec l'adresse et le numéro de téléphone

[827] Interview avec l'artiste le 9-08-2012, *in* TREVELYAN (2013), *op. cit.*, p.404 : « I felt if someone had one of those works in their home, wherever, it would absolutely declare "Peter McLeavey sat here", like one of the little blue plaques they put up in London. It was an attempt to show some thanks. »

[Cat.160]. Au moyen de ces œuvres, John Reynolds démontre de façon symbolique comme l'art contemporain actuel a été permis en partie grâce à la démarche novatrice – pour la Nouvelle-Zélande – de Colin McCahon ainsi que par le soutien du galeriste Peter McLeavey. À travers les quarante-cinq œuvres réalisées, Reynolds livre autant de marques de l'importance actuelle de la relation artiste-galeriste dans le système contemporain de l'art.

Il existe une seconde œuvre qui peut, sans doute, être la source d'inspiration pour l'usage des petites toiles portant des inscriptions. En 2006, alors qu'il participe à la Biennale de Sydney, John Reynolds réalise l'œuvre Cloud [Cat.161 ; 162].L'œuvre est d'autant plus importante qu'elle est réalisée l'année de ses cinquante ans, et la même où son père décède[828]. Pour ce travail, Reynolds réalise exactement 7081 toiles de 10 centimètres par 10 centimètres avec chacune un mot différent tiré du dictionnaire d'Harry Orsman, le *Dictionary of New Zealand English*. Le titre peut évidemment référer au terme *Aotearoa*, qui peut se traduire par « la terre du long nuage blanc », mais également du principe de mouvement perpétuel. En effet un nuage évolue sans cesse, comme la langue et ainsi l'artiste figure *Aotearoa* au moyen de références au dictionnaire et chaque regard porté sur l'œuvre amène un nouveau mot. L'artiste met à la disposition des spectateurs une œuvre évolutive qui se modifie selon le regard de chacun. De plus, ce dictionnaire intègre les mots *māori* les plus employés dans le langage courant anglais ainsi que certaines néosémies néozélandaises[829]. De la sorte une toile comporte l'expression « murder house » qui en Nouvelle-Zélande désigne avec humour un cabinet dentaire ou encore « Whaikikamukau » qui est se prononce « why kick a moo-cow » et parodie les villes du pays qui commencent par fréquemment par *wai* (eau en *māori*) et est employé pour qualifier n'importe quelle localité jugée rurale. Cela peut avoir comme équivalent en français « pétaouchnok ».

John Reynolds traduit une vision artistique de l'évolution de la Nouvelle-Zélande actuelle alors que le dernier artiste de cette section est l'un de ceux ayant assuré le passage entre la modernité artistique et le contemporain en Nouvelle-Zélande. Mountford Tosswill Woollaston est né en 1910 et décède en 1998 en Nouvelle-Zélande[830]. Cet artiste, qui a été fait chevalier en 1979, pour services rendus aux arts,

[828] HORROCKS (2007).
[829] McALOON (2009), *op. cit.*, p.391.
[830] http://www.teara.govt.nz/en/biographies/5w49/woollaston-mountford-tosswill

peut figurer la fougue et les recherches entreprises par les artistes de *The Group*[831]. Son œuvre de jeunesse, *Figures from life* peut évoquer les recherches picturales menées en Europe et le primitivisme [Cat.163]. La composition est dépouillée est présente le portrait de deux personnes dans un intérieur avec à l'arrière-plan un portrait peint. Dans les faits, Woollaston peint sa femme Edith à droite de la composition accompagnée par leur ami, Rodney Kennedy[832]. En adoptant la démarche du primitivisme, le peintre simplifie sa composition en effaçant les fioritures et détails des sujets. Woollaston combine des couleurs sombres à des contrastes marqués tout en laissant la toile visible en certaines zones. En laissant des zones vierges de toute peinture, Woollaston applique ce que Robert N. Field lui a enseigné à Dunedin, à savoir l'évocation de la nature bidimensionnelle du support (la toile) alliée aux illusions d'optiques créées par l'artiste pour créer les volumes et un espace cohérent[833]. Evoquant Matisse et Picasso ce travail démontre les recherches plastiques de l'artiste.

En 1986, Woollaston réalise *Above Wellington*, où il fige le paysage de Nouvelle-Zélande au moyen d'une technique qu'il maîtrise pleinement [Cat.164]. Cette œuvre, qui est la plus célèbre de l'artiste est aussi la plus grande réalisée : 176 cm de hauteur par 274 cm de largeur. Encouragée par Peter McLeavey dans sa réalisation, l'œuvre présente la baie de Wellington où les traces de la ville sont signifiées par le blanc apposé à la brosse. La trace de l'homme dans le paysage est un élément crucial du travail de l'artiste. Ce dernier précise à ce propos :

> Je n'ai jamais peint un paysage qui ne contienne pas un minimum de couleur et de formes qui soient, d'une certaine façon, le résultat de « l'altération » du paysage par l'homme.[834]

Woollaston réalise un paysage démontrant comment il est possible de créer les masses et les volumes au moyen de la couleur. L'œuvre s'inscrit dans un contexte particulier, celui des années 1980 en Nouvelle-Zélande à savoir celui de la résurgence culturelle *māori*. Vendu dès 1987 par Peter McLeavey en faveur de la *National Art Gallery* (futur *Te Papa Tongarewa*), le tableau peut symboliser également l'élargissement à venir du

---

[831] DUNN (2007), *op. cit.*, p.110.
[832] http://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/2356/figures-from-life
[833] DUNN (2007), *op. cit.*, p.110.
[834] *Ibidem*, p.361 : "I have never painted a landscape that did not contain at least some colour and shapes that were the result of man's « spoiling » the landscape in some way."

monde de l'art *Aotearoa*[835]. Néanmoins, avant de les œuvres issues du fait de cette ouverture, il reste à voir un type de productions réalisées par les *pākehā*. Celles qui sur le plan artistique ont démontré une prise de conscience à l'égard de la population *māori*.

- *Les préoccupations locales et* māori.

L'artiste qu'il est possible de nommer en premier lieu est celle dont certaines de ses peintures ont questionné directement la place et le devenir de la population *māori*, à savoir Rita Angus. S'il ne fait pas sens de redévelopper les œuvres déjà aborder préalablement, il est néanmoins nécessaire de remémorer son nom car l'œuvre *Rutu* [Cat.106] est l'un des exemples les plus probants. Les deux artistes suivants, sont ceux ayant exposé également au sein de *The Group*, il s'agit de Colin McCahon et Gordon Walters.

En ce qui concerne le premier, Colin McCahon, sa vie et certaines de ses œuvres déjà abordées il est possible de se concentrer sur les œuvres en lien avec la culture *māori*. Durant l'été 1969, de juillet à aout, Peter McLeavey va présenter une exposition de l'artiste avec pour thème central, la culture *māori*. Avant d'observer certaines œuvres, il faut expliciter le choix du thème. En effet, comme Trevelyan l'explique :

> Sa fille Victoria avait récemment épousé Ken Carr, un membre d'une famille māori importante, et leur fils Matiu – premier petit-fils de McCahon – était une source de grande joie pour l'artiste. Au même moment, sa fille cadette, Catherine, lui avait donné un livre de Matire Kereama, un ancien de la tribu Te Aupōuri, intitulé *The tail of the fish : Māori memories of the Far North*.[836]

Ainsi, le désir de créer des œuvres traitant de la culture *māori* provient de l'entrée même de cette culture au sein de son cercle familiale. Parmi les œuvres alors exposées, une dont le nom a déjà été mentionné, *The Canoe Tainui* [Cat.165]. L'artiste expose alors la généalogie de son petit-fils et de son gendre, Ken Carr, descendant des hommes venus à bord de la pirogue Tainui. L'œuvre est constituée de huit panneaux carrés, de 60,3 par 60,3 centimètres, selon deux lignes de quatre. Réalisées à l'acrylique, chaque toile figure une liste généalogique écrite en lettres blanches et ocres sur un fond noir. Le

[835] TREVELYAN (2013), *op. cit.*, p.315.
[836] *Ibidem*, pp.109-110 : "His daughter Victoria had recently married Ken Carr, a member of a prominent Maori family, and their son Matiu – McCahon's first grandchild – was a source of great joy to the artist. At the same time, his younger daughter Catherine had given him a book by Matire Kereama, an elder of Te Aupōuri, entitled *The tail of the fish: Māori memories of the Far North*."

texte est quant à lui tiré de la préface livre de Kereama[837]. Les autres œuvres s'inscrivent dans la même logique, comme par exemple l'œuvre *The canoe Mamari* qui présente ici la généalogie des tribus issues de la pirogue Mamari, ou encore des poèmes en langue *māori* extraits du même ouvrage. Les deux œuvres dressant la généalogie de certaines tribus sont vendues le soir même du vernissage, ce qui démontre l'intérêt envers la mise en récit des tribus *māori*[838]. Cela reste néanmoins une phase dans la pratique de Colin McCahon. Le reste de ses œuvres allant davantage vers la religion chrétienne.

Il est un artiste cependant qui va développer une pratique tournée vers l'utilisation de motifs ou termes *māori* au sein de ses œuvres. Il s'agit de Gordon Walters. Né la même année que Colin McCahon, soit en 1919, Gordon Walters va ainsi choisir une toute autre orientation artistique. Le premier rapport qu'il entretient avec les nouvelles pratiques de l'art s'effectuent dans les années 1940 par l'intermédiaire des camps de refugiés localisés à Wellington où il parvient à obtenir des numéros du magazine *Minotaure* avec des reproductions des œuvres de Salvador Dali et Yves Tanguy[839]. Toutefois la première influence importante dans la carrière de l'artiste arrive en 1947 :

> Cette année, il a rendu visite à Theo Schoon, puis par la suite il s'est rendu dans le sud de Canterbury où il faisait des copies des dessins rupestres pour le Département des Affaires Internes. Comme Schoon, Walters a été impressionné par l'économie des moyens des artistes rupestres.[840]

L'influence de Theo Schoon est importante sur la compréhension du travail de Walters. En effet Theodorus Johannes Schoon (1915-1985) est né dans les Indes Néerlandaises avant de retourner au Pays-Bas et d'intégrer la *Rotterdam Academy of Fine Arts* en 1931[841]. Arrivé en Nouvelle-Zélande en 1939, Theo Schoon va ainsi entrer en contact avec la scène artistique locale. C'est ainsi qu'il nouera des liens avec Rita Angus et Gordon Walters, deux artistes qu'il va influencer, sensibilisant la première à la culture

---

[837] KEREAMA (1968).
[838] TREVELYAN (2013), *op. cit.*, p.110.
[839] DUNN (2007), *op. cit.*, p.119.
[840] DUNN (1978) [en ligne: http://www.art-newzealand.com/Issues1to40/walters.htm]: "That year he visited Theo Schoon, then in South Canterbury where he was making copies of rock drawings for the Department of Internal Affairs. Like Schoon, Walters was impressed by the rock artists' economy of means."
[841] http://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artist/2115/theo-schoon

bouddhiste et le second au surréalisme et l'importance de l'art rupestre de Nouvelle-Zélande. Keith Hamish décrira cet artiste comme étant :

> […] le premier européen a formulé ce qu'étaient réellement ces dessins rupestres : des œuvres d'art. Selon-lui, ce n'était pas des griffonnages ou autres décorations, mais les images mythopoïétiques de l'esprit polynésien.[842]

Walters va alors conjuguer les influences afin de créer des œuvres singulières. Dès 1947, à la suite de ce séjour entrepris avec Schoon, Gordon Walters réalise une série de dessins réinterprétant l'art rupestre de Nouvelle-Zélande. L'œuvre *The Poet* contracte en cela la pensée postimpressionniste européenne avec sa vision de l'art rupestre afin de créer une image nouvelle [Cat.166]. Sur un fond évoquant la teinte d'une roche, Walters figure ce qui s'apparente à un homme assis sur le sol. Il a le bras gauche ballant, et posé sur la jambe gauche, et celui de droite posé sur le genou mais touchant de la main la tête. Au dessus du bras droit une forme indistincte qui focalise le regard sur cette zone. Le corps du personnage est sommaire, la tête est un ovale avec en son centre un plus petit ovale qui symbolise le visage car deux points argentés (du fait de la mine du crayon) sont séparés par un trait vertical, soit l'évocation des yeux et du nez. Les membres du corps sont figurés de façon liminaire au moyen de lignes parallèles et continues. Certaines partent d'une extrémité de ce qui peut être un pied et s'achèvent sur le même côté au niveau de la main. D'autres débutent à une main d'un côté pour s'arrêter au pied de l'autre côté.

Walters figure alors un personnage anthropomorphe assis et se tenant la tête. Toutefois, le titre, *le poète*, laisse entrevoir une symbolique dans ce trait continu et flottant situé au-dessus du bras droit. Il peut symboliser l'acte de la pensée poétique. Le personnage pense et imagine et cette forme et là comme marqueur cet instant fugace où la pensée émerge de l'esprit. Il est possible de voir un lien avec la bande dessiné où la forme joue le rôle d'un signal conditionné par la culture occidental, ici la métaphore visuelle de l'action de penser. Stylisé et épuré l'élément qui traduit alors la présence du spectateur face à une œuvre d'art, en sens occidental, est la présence en bas à droite de la signature de l'artiste et de l'année, de même que le support employé.

[842] KEITH (2007), *op.cit.*, p15: "First European to put on record what these rock-shelter drawings really were : works of art. Not doodles or decorations, he said, but the mythopoetical images of Polynesian spirit."

À la suite de cela, l'artiste par à l'étranger, les critiques négatives à l'égard de sa technique ne l'y encourage que davantage. Il part alors pour l'Australie en 1949 avant de rallier l'Europe où il admire les œuvres de Klee et Mondrian tout autant qu'il assiste aux expositions tenues à la *Galerie Denise René* à Paris et notamment celles d'Auguste Herbin[843]. De retour en Nouvelle-Zélande en 1956, Walters s'intéresse alors aux cultures du Pacifique desquelles il extrait des motifs afin de créer des œuvres abstraites. À partir de cette période, l'artiste va notamment employer un motif emprunté *māori* du *kōwhaiwhai*. Ce terme désigne des motifs ornementaux et patterns signifiants pour la culture *māori*. Walters extrait une forme basique du *kōwhaiwhai*, celle du *koru*, une représentation stylisée de la fronde de fougère, symbole d'une vie nouvelle, de patience, de renaissance, croissance et sérénité chez les *māori*. Ainsi, ce motif est hautement symbolique et Walters va l'employer au sein d'une pratique radicalisée.

En effet à partir de 1964, Walters début la série d'œuvre qui fait de lui l'un des artistes les plus célèbres de Nouvelle-Zélande, la série dite des *koru*. L'œuvre, *sans titre*, de 1965, représente parfaitement la démarche de l'artiste [Cat.167]. La composition est faite de l'alternance de lignes noires et blanches avec en son centre des motifs de *koru*, motif répandue à travers l'ensemble de la Nouvelle-Zélande. Or, alors que Walters produit des œuvres qui répondent aux tendances de l'art optique et abstrait occidental, il va faire l'objet de très nombreuses critiques et déclencher une querelle à l'égard de « l'appropriation » des motifs *māori* par un artiste *pākehā*. Alors qu'il est l'un des pionniers de l'art abstrait de Nouvelle-Zélande, se positionnant en marge de la scène artistique locale, il va peu à peu devenir un symbole d'une pratique artistique à l'interface de cultures. De ce fait, aborder la série des *koru* revient à aborder le phénomène de créolisation de l'art de Nouvelle-Zélande et les difficultés de percevoir la valeur réelle d'une œuvre à travers le temps.

Comme le relève Nicholas Thomas, les discours apposés aux œuvres de Walters ont effacé la valeur initiale attribuée par l'artiste et lors de leurs premières expositions et de leur mise en circulation[844]. D'œuvres abstraites, basées sur un motif qu'il a croisé sa vie durant dans le paysage local, de même que les titres *māori* d'autres œuvres sont pour lui le moyen d'exprimer son attachement à la culture *māori*[845]. L'œuvre *Makaro*,

[843] DUNN (1978), *op.cit.*
[844] THOMAS (1995), b, *op.cit., p.98.*
[845] *Ibidem*, p.113.

par exemple, dont le titre signifie, *estompé*, *brouillé*, évoque, ce bleu pastel qui vient perturber la vision du blanc en l'altérant [Cat.168]. L'œuvre respecte les mêmes conventions établies par l'artiste ; seules les couleurs et les tons varient ainsi que le nombre et la disposition des *koru*. L'artiste évoque à ce propos son travail de la sorte :

> Mon travail est une recherche sur les interactions en positif / négatif dans une gamme de formes volontairement limitées ; ces formes que j'utilise n'ont aucune valeur descriptive en elles-mêmes mais sont uniquement employées afin de mettre en valeur ces interactions. Je crois que les relations dynamiques sont plus clairement formulées au moyen de la répétition de quelques éléments dépouillés.[846]

Ainsi Gordon Walters est le reflet d'une population restreinte d'artistes dont les œuvres ont été réévaluées avec le temps et qui font l'objet de critiques du fait de leurs intérêts avec la culture *māori*[847]. Il est le marqueur des débats portant sur les interactions artistiques des années 1980 entre *māori* et *pākehā*. D'un côté l'artiste porte l'art abstrait en Nouvelle-Zélande au moyen de formes qu'il observe dans son environnement direct ; de l'autre il préfigure cette période de transition et prise d'assurance de la population *māori*.

Par l'intermédiaire de Gordon Walters se dégage un tournant majeur de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande à savoir l'éclatement d'une scène artistique selon des critiques ethniques. Ainsi en parlant de cet artiste, mais également Colin McCahon et Theo Schoon, Jonathan Mané-Wheoki dira :

> [Ils] ont joué leur rôle dans la mise à mal de la résistance en faveur de la contextualisation des motifs et du contenu māori au sein des institutions d'art de Nouvelle-Zélande. Dans le même temps, ils ont encouragé et, à des niveaux divers, fournis des modèles, aussi bien qu'enseignés à des artistes en herbe māori.[848]

Se développe alors, comme nous l'avons vu, une scène artistique *māori* dont les artistes vont se réapproprier les thèmes et motifs de leur culture avant d'entamer le voyage

---

[846] DUNN (1978), *op.cit.*: "My work is an investigation of positive/negative relationships within a deliberately limited range of forms; the forms I use have no descriptive value in themselves and are used solely to demonstrate relations. I believe that dynamic relations are most clearly expressed by the repetition of a few simple elements."

[847] EASTMOND, PITTS (1986).

[848] MANE-WHEOKI (1995), *op. cit.*, p.11: "Schoon, Walters, and McCahon played their part in wearing down resistance to the contextualization of Maori motifs and content in New Zealand's art institutions. At the same time, they encouraged and, in varying degrees, provided role models for, and occasionally taught, aspiring Maori artists."

inverse réalisé par des artistes tels Walters et McCahon à savoir une créolisation de leurs œuvres et démarches.

B. La scène *māori*

Le premier élément frappant lorsqu'il s'agit d'étudier l'art contemporain *māori* réside dans la capacité, et le désir, des artistes de transposer les motifs et thèmes au moyen de techniques autres que la sculpture sur pierre ou sur bois. Ainsi, contrairement aux sections précédentes, il est difficile de compartimenter ou d'instituer des sous-sections tant leurs pratiques sont diverses. En effet, s'il existe toujours des artistes qui s'adonnent à ces techniques, il y en d'autres pour qui, l'installation, la photographie, la performance ou encore la peinture vont devenir des médiums privilégiés. Néanmoins qu'il nous soit permis de délaisser le temps de la section l'approche alphabétique. Nous proposons d'aborder les artistes par importance au fil des époques sur la scène artistique *māori*.

Ainsi, dans une optique similaire à celle adoptée par Robyn Kahukiwa, artiste déjà abordée précédemment, il est possible de présenter l'œuvre *Nga mōrehu, (les survivants)* réalisée en 1988 par l'artiste Shona Rapira Davies [Cat.169]. Née en 1951, sur l'île de la Grande Barrière, elle descend de la tribu *Ngāti Wai* et *Ngā Puhi* toutes deux localisées à l'extrême Nord de l'île Nord de la Nouvelle-Zélande[849]. L'œuvre, réalisée en 1988, est une installation qui présente un groupe de dix femmes reproduites à taille réelle et tournées vers petite fille qui leur fait face. Afin de délimiter l'espace, la scène se déroule sur une petite estrade recouverte de plusieurs *whāriki*, de tapis tressés en fibres végétales. Les femmes adoptent toutes la même position, à savoir la main droite positionnée à proximité de la bouche et l'avant-bras gauche en protection devant le ventre. Toutes vêtues d'une même robe bleue, il s'agit de *tīpuna* (d'ancêtres) qui le *karanga*, l'appel de bienvenue réalisé lors de certaines cérémonies :

> Certains personnages au sein de *Nga mōrehu* ont des mots gravés dessus. La *kaikaranga* (la femme qui effectue le *karanga*) est ornée d'un *waiata* [un chant] qui raconte les liens et les imbrications généalogiques entre *Ngāti Hine* et *Te Arawa* intégrés au sein du *karanga*. Le corps de l'enfant est recouvert des mots d'un poème

[849] http://arts.tepapa.govt.nz/off-the-wall/8738/personal-and-political

contemporain de l'écrivain māori du Nord Christina Lyndon. Les autres personnages arborent des insultes racistes telles des cicatrices, le texte devient le symbole des plaies créées par le racisme et de la douleur supportée et dissimulée par les femmes māori.[850]

En réalisant cette installation, Rapira Davies porte un message politique et culturel fort. Les femmes malgré les maux et souffrances restent droites et suivent la *kaikaranga* qui porte sur elle l'histoire de sa culture. Face à elles, une enfant dont le poème contemporain évoque l'avenir. L'œuvre confronte ainsi le spectateur aux affres du racisme et des difficultés d'intégration de la population *māori* au sein de leur propre pays. Rapira Davies fige alors une scène présentant la défaite de la Nouvelle-Zélande à intégrer la population autochtone au sein de la société des années 1980. Enfin l'installation présente également la place importante des femmes au sein de la société *māori*. Ce sont elles qui ici portent les stigmates du racisme et elles qui marchent, fièrement, vers l'enfant qui les observe et les écoute. Alors que Robyn Kahukiwa aime à figurer l'histoire *māori* afin d'en assurer la pérennité, Shona Rapira Davies propose quant à elle, une vue sur la place actuelle de la population qui à l'orée des années 1980 prend conscience des luttes légitimes qu'elle doit entreprendre afin d'obtenir une reconnaissance. L'installation est exposée dès 1988 au sein la *Wellington City Art Gallery* dans une exposition partagée avec Robyn Kahukiwa et intitulée *whakamamae* (*ressentir la douleur*)[851]. Intégrée au sein des collections du musée *Te Papa Tongarewa* en 1992, l'œuvre devient alors le marqueur d'une révolte culturelle menée par les *māori*. Enfin, l'année suivant la réalisation de l'œuvre Shona Rapira Davies est lauréate de la bourse *Frances Hodgkins* reconnaissant ainsi son travail et sa pratique artistique tout autant que la valeur même de l'œuvre *Nga mōrehu*[852].

Au cours de ces mêmes années de prise de conscience, il existe un artiste *māori* qui au moyen de sa pratique artistique va transcender la frontière alors en place, entre *māori* et *pākehā*. Ralph Hotere, de son vrai nom Hone Papita Raukura (Ralph) Hotere, est né en 1931 à Taikarawa sur l'île du Nord et est issu des tribus *Te Aupōuri* et *Te*

---

[850] McALOON(2009), *op.cit.*, p.355 : "Some of the figures in *Nga morehu* are inscribed with words. The kaikarange (woman delivering the karanga) is adorned with a waiata which tells of the links between Ngāti Hine and Te Arawa, expressing the interweaving ofgenealogy and history embodied in the karanga. The child's body is covered with the words of a contemporary poem by northern Māori writer Christina Lyndon. Other figures wear racist insults like scars, the text emblematic of wounds created by racism and the pain carried and concealed by Māori women."
[851] *Ibidem.*
[852] http://www.otago.ac.nz/otagofellows/allprevious_hodgkins.html

Rarawa[853]. Hotere n'est autre que « le premier artiste de descendance *māori* à avoir été, et cela dès 1968, le sujet d'écrits de la part de *pākehā* au sein de l'Histoire de l'Art de Nouvelle-Zélande »[854]. L'ouvrage mentionné par Mane-Wheoki est celui de Mark Young, *New Zealand Art : Painting 1950-1967*, paru en 1968[855]. Sa première exposition, il la réalise en 1952 à la *Dunedin Public Library*, mais rapidement il obtient une bourse en 1961 lui permettant d'aller poursuivre sa formation à Londres en intégrant la *Central School of Art*. En 1962, il est lauréat de la bourse de la Fondation Karolyi, créée en 1959 par Michael Károlyi à Vence dans le Sud de la France[856]. Hotere en profite et voyage et expose à travers l'Europe. C'est ainsi qu'il visite les lieux de commémoration de la bataille de Sangro en Italie, où la seconde division d'infanterie de Nouvelle-Zélande a combattu durant la Seconde Guerre Mondiale et où son frère Jack est décédé en 1943[857]. De la visite de tels lieux, il va puiser l'inspiration pour de nombreuses œuvres. Attentif aux troubles sociaux et culturels, Ralph Hotere réalise des œuvres dont les thèmes dépassent la seule culture *māori*. Tout au long de sa carrière il a démontré qu'il était possible d'être un artiste contemporain de façon dissociée au fait d'être *māori*. :

> Le seul artiste māori à avoir obtenu une reconnaissance de la part de la majorité des critiques et des historiens de l'art n'est autre que Ralph Hotere, et cela malgré l'ambivalence de sa position comme étant l'un de ces artistes qui n'étaient « pas encore classés de façon aisée… ce sont des *māori* qui ne veulent pas être considérés en tant qu'artistes *māori* mais simplement comme des artistes »[858].

C'est selon cette logique qu'en 1964, il réalise *Cruciform II* qui s'intègre au sein de la série dénommée *Human Rights* [Cat.170]. L'œuvre, également intitulée *Black Cruciform*, est réalisée alors qu'il est à Londres et s'inscrit dans une démarche de contestation à l'égard de la brutalité et l'oppression subies par la population noire. Hotere figure sur un fond noir six carrés positionnés dans la hauteur selon deux rangées

---

[853] TE PAPA PRESS, DUNEDIN PUBLIC ART GALERY (2000), p.109.
[854] MANE-WHEOKI (2001), [en ligne] : "Ralph Hotere is the first artist of Maori descent to have been written, by pākehā, as early as 1968, into a history of New Zealand art."
[855] YOUNG (1968).
[856] TE PAPA PRESS, DUNEDIN PUBLIC ART GALERY (2000), *op. cit.*, p.110-111.
[857] *Ibidem*
[858] MANE-WHEOKI (1995), p.11 : "The only Maori artist to be accorded recognition by mainstream critics and art historians was Ralph Hotere, despite the ambivalence of his position as one of those artists who were « not yet categorised for easy reference… who are Maoris and who do not want to be considered as Maori artists but simply as artists »". L'auteur cite ici : NICHOLAS, KAA (1986), pp.18-19.

et le tout à intervalle régulier. Ces six carrés sont, de haut en bas, bleus, rouges et noirs et tous réalisés tels des caissons ce qui confère une profondeur à la composition. À cela, Hotere appose une croix latine, peinte en noir comme le fond de l'œuvre, et dont la branche horizontale est située entre les carrés bleus et rouges. Au croisement des branches, Hotere positionne un losange noir avec en son centre, à l'arrière-plan, un caisson carré rouge. L'enjeu de l'œuvre réside dans les nuances apportées par l'artiste. Ainsi la croix latine, évoque celle du Christ et de ce fait, le martyr autant de la vie nouvelle à venir. De l'autre, Hotere amène le spectateur à s'attarder sur la couleur noir car en observant attentivement la section supérieure de la composition, les cadres noirs autour des caissons bleus deviennent, vert-noir pour celui de gauche et pourpre sombre pour celui de droite. Il est certes possible de mettre en relation la condition de la population noire en Amérique du Nord et en Europe avec celle des *māori* dans les années 1960, mais Hotere réalise une œuvre dépassant sa propre culture.

Fort de cette capacité à créer selon ses désirs, Hotere noue des liens avec des artistes internationaux et notamment avec Bill Culbert, tous deux néo-zélandais et partageant un amour pour le Sud de la France[859]. C'est ainsi qu'ensemble ils vont créer *Bklackwater*, une rencontre créative entre une démarche basée sur la lumière et la clarté pour Culbert alors qu'Hotere a fait du noir et de ses symboliques sa marque de reconnaissance [Cat.171]. L'œuvre est présentée dans un lieu hautement symbolique pour l'art contemporain à savoir le musée *Fridericianum*, bâtiment qui accueille depuis 1955 et tous les cinq ans la *documenta* de Kassel en Allemagne. Présentée à la suite de *document X* qui s'achève en 1997, l'œuvre intègre l'exposition *Toi toi toi : Three generations of art from New Zealand,* qui vise à présenter l'art contemporain de Nouvelle-Zélande à la population Allemande et plus symboliquement européenne[860]. Alors que les deux artistes proposent des œuvres de façon distinctes, ils acceptent la demande de Block visant à produire une œuvre commune et originale pour l'événement[861]. *Blackwater* consiste en en agencement de plaques d'aluminium ondulées peintes d'un noir profond sur lesquelles sont positionnés de façon verticales des néons blancs. Alors que Culbert s'occupe du placement et des néons, Hotere réalise la peinture des tôles. Afin d'obtenir un noir suffisamment puissant il demanda au musée de charge la compagnie Mercedes Benz de venir recouvrir les plaques d'aluminium

[859] MANE-WHEOKI (2001), *op. cit.*
[860] BLOCK (sous la dir.) (1999).
[861] McALOON, (2009), *op. cit.*, p.390.

d'une teinte spécifique d'un noir brillant, ce qui sera accepté. À ce propos, l'artiste John Reynolds dira, amusé :

> De tout le chemin parcouru depuis Dunedin, Ralph n'a qu'une seule préoccupation, le noir, il voyage à l'autre bout du monde au sein de l'un des plus anciens creusets de la culture européenne et fait une demande comme ça.[862]

Par l'intermédiaire d'une telle demande, Hotere marque son statut d'artiste contemporain au même niveau que n'importe quel autre ayant exposé au *Fridericianum*. Au niveau artistique, les jeux de lumière de Culbert entrent en résonnance avec la recherche du noir d'Hotere. La lumière est accrochée par les tôles et les ondulations confèrent des formes nouvelles à la lumière. McAloon précise que l'œuvre a été conçue au sein de l'atelier de Bill Culbert dans le sud de la France, mais que pour Hotere la production globale évoque la vision du port d'Otago qu'il pouvait voir depuis son studio à Port Chalmers[863]. L'œuvre abstraite prend alors les formes de vagues qui reflètent la nuit venue les lumières des lampadaires.

Ralph Hotere a produit de nombreuses œuvres, certaines portant haut la culture *māori* (cf. *Black Phoenix,* 1984-88) mais l'élément le plus probant, reste l'intégration de cet artiste au sein des manuels et ouvrages d'art de Nouvelle-Zélande sous la dénomination : « artiste contemporain ».

Abordé au préalable, l'artiste Michael Parekowhai (1968-…) n'est autre que le premier *māori* à représenter la Nouvelle-Zélande lors de l'édition de la Biennale de Venise de 2011. Événement majeur de la scène artistique internationale, cela traduit l'ascension de cet artiste qui dès 1992 et l'exposition *Headlands : Thinking Through New Zealand Art,* voit ses œuvres dialoguer avec celles de McCahon, Hotere, Angus et l'ensemble de l'histoire d'*Aotearoa*[864]. Rapidement, Parekowhai est devenu un artiste majeur de la scène artistique, décrit par Nicholas Thomas comme « l'un des artistes māori les plus accompli et innovant de Nouvelle-Zélande »[865]. À l'occasion de la Biennale de Venise, Parekowhai réalise un projet sur lequel nous allons nous attarder.

---

[862] TE PAPA PRESS, DUNEDIN PUBLIC ART GALERY (2000), *op. cit.*, p.8: "Ralph, all the way from Dunedin, with a lifetime of preoccupation with black, travels right across the world to one of the old European crucibles of culture and makes a request like that."
[863] McALOON, (2009), *op. cit.*, p.390.
[864] LEONARD (1992), *op. cit.*
[865] THOMAS (1995), *op. cit.*, p.120: "One of New Zealand's most accomplished and innovative Maori artists."

Le projet est constitué d'une performance donnant vie à trois œuvres distinctes [Cat.172 ; 173 ; 174]. Inspirées du poète anglais John Keats (1795-1821), deux œuvres font référence à un poème précis : *On first looking into Champan's Homer* (1884) [Annexe 38][866]. Au moyen de ce poème Keats, évoque la découverte de nouveaux mondes par la traduction anglaise faite par George Chapman des textes attribués à Homère. Ainsi, parmi les œuvres réalisées par Parekowhai, deux évoquent chacune de façon différente ce poème de Keats.

L'ensemble des œuvres s'avèrent être des pianos à queues dont deux sont fermés et sur lesquels sont positionnés des taureaux à taille réelle. Le troisième, est un piano sculpté rouge évoquant les gravures *māori*. Le premier ici présenté est intitulé *Chapman's Homer* [Cat.172]. Le taureau de bronze est dressé, prêt à charger et lance un défi à quiconque voudrait jouer du piano. Cela évoque la valeur des textes d'Homère sur l'imaginaire et le lointain. Il est possible de voir là une référence aux vers cinq à huit du poème qui disent :

> Oft of one wide expanse had I been told
>
> That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
>
> Yet did I never breathe its pure serene
>
> Till I heard Chapman speak out lout and bold[867]

Il serait possible de traduire ce vers de la façon suivante : « Maintes foi, m'avait-on parlé, d'une vaste étendue / Sur laquelle Homère aux sourcils froncés régnait tel en son domaine/ Je n'avais jusqu'alors jamais respiré sa profonde sérénité / Jusqu'à ce que j'entendis Chapman en parler à haute voix et de façon audacieuse : ». Le taureau renvoie alors à la domination occidentale sur l'ailleurs. De même que les textes d'Homère ont formaté l'imaginaire occidental à l'égard du passé, le regard est à l'égard du Pacifique régi par une quasi-obédience envers le monde occidental. Située dans le jardin d'un palais vénitien, l'œuvre entre en parfaite résonnance avec son milieu. Le piano évoque la culture européenne, de même que le taureau renvoie à la statuaire de bronze et ainsi à l'histoire de l'art européen. Toutefois, à l'intérieur du palais, le spectateur fait face à une deuxième œuvre similaire [Cat.173]. Le piano est identique,

[866] KEATS (1884), n.p., [en ligne : http://www.bartleby.com/126/24.html].
[867] *Ibidem*.

mais le taureau est couché sur la longueur de l'instrument de musique. La tête est dirigée vers la place du musicien, dans une position détendue mais attentive à l'égard de ce dernier. Intitulée *A Peak in Darien*, Parekowhai fait écho à la fin du poème qui s'achève sur les mots suivants : « Silent, upon a peak in Darien ». Parekowhai évoque alors – et à partir du vers onze – le regard occidental porté sur le Pacifique :

> Or like stout Cortez when with eagle eyes
>
> He star'd at the Pacific – and all his men
>
> Look'd at each other with surmise –
>
> Silent, upon a peak in Darien.[868]

Silencieux sur une cime à Darien, région au Sud du Panama, Cortez (Hernán Cortés) porte alors un regard formaté par l'histoire sur le Pacifique. Renvoyant à la colonisation et aux conquistadors, l'image générée par Keats renforce cette idée de désir exotique, porté à l'autre et l'ailleurs, amorcée avec Homère. À l'image de Cortez, qui observait le Pacifique de ses « yeux d'aigle », le taureau fixe en direction d'un hypothétique musicien. En cela, par l'intermédiaire de ces deux œuvres, Michael Parekowhai expose une mise en scène de l'exotisme dans un contexte purement occidental. Faisant le pendant à l'œuvre située dans le jardin, *A Peak in Darien* est située dans le hall d'entrée. Le spectateur entre au sein du palais et fait face à ce taureau, serein et puissant alors que dans la perspective au lointain se découvre *Champan's Homer*, où l'animal est prêt à charger quiconque s'approche. Entre les deux œuvres, se trouve la pièce centrale du pavillon de Parekowhai : *He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu : story of a New Zealand River* [Cat.174]. Dans un long couloir, l'artiste place un piano rouge. En s'approchant, le spectateur peut admirer cette œuvre pour laquelle l'artiste a mis plus de dix ans avant de l'achever[869]. Il s'agit de l'hybridation des cultures et des éléments. Le piano arbore les éléments présents sur les maisons gravées, les *whare whakairo*. Reproduisant les patterns *māori* du *kōwhaiwhai*, Parekowhai y adjoint l'usage de la couleur rouge, couleur hautement symbolique en Nouvelle-Zélande. L'instrument est pleinement opérationnel et les musiciens se relaient afin de jouer des séquences musicales issues de l'histoire occidentale. Au son des notes de piano viennent parfois

[868] *Ibid.*
[869] http://collections.tepapa.govt.nz/Object/1236595

s'adjoindre d'autres instruments, voire même des voix, souvent de personnes *māori*, qui puisent dans le registre des chants d'opéra occidentaux[870]. Pour Michael Parekowhai, la performance musicale est au centre de l'œuvre car il dira alors : « il n'existe aucune œuvre que je ne puisse réalisée … qui soit capable de remplir une pièce comme le peut le son »[871]. L'artiste figure au moyen de cette œuvre, l'appropriation de la culture occidentale par la Nouvelle-Zélande. L'artiste place le spectateur face à la réalité insulaire d'*Aotearoa*, un lieu où l'Occident a été une source afin de réinventer le quotidien.

Au moyen de ces œuvres poétiques et plus particulièrement de l'allégorie du piano *māori,* Michael Parekowhai démontre l'appropriation du champ de la culture artistique par la Nouvelle-Zélande. Le piano à queue Steinway & Sons est alors un moyen permettant à l'artiste d'exprimer et de produire quelque chose de nouveau. Les travaux de Michael Parekowhai s'avèrent rencontrer un vif succès à l'international. Ainsi, à la suite de la Biennale de Venise, et en marge de l'exposition *MAORI, leurs trésors ont une âme*, le musée du quai Branly – Jacques Chirac a accueilli des les jardins les œuvres : *Chapman's Homer* et *A Peak in Darien* du 4 octobre 2011 au 22 janvier 2012[872]. À la suite de cela, du 13 février au 1er avril 2012, le hall du musée expose la troisième œuvre du projet, celle intitulée *He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu : story of a New Zealand River*. Le musée organise alors une série de seize concerts gratuits qui selon la plaquette de présentation de l'événement :

> Prolonge le propos de Michael Parekowhai en invitant à une réflexion sur les frontières musicales, les répertoires savants et populaires, les inspirations et évolutions de l'histoire musicale. […] Michael Parekowhai interroge, à travers un jeu d'échelle entre beauté et terreur, entre courbes saillantes des taureaux et reprise de motifs maori, la notion de territoire, les mouvements migratoires qui le font évoluer et les racines de la culture maori.[873]

Ainsi, en intégrant une dimension internationale, en cela que les œuvres répondent à de nombreux critères visuels occidentaux, Michael Parekowhai est parvenu à intégrer le système international de l'art contemporain tout en conservant une

[870] https://vimeo.com/24700910
[871] http://collections.tepapa.govt.nz/Object/1236595 : "There is no object I could make… that could fill a room like sound can."
[872] https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/on-first-looking-into-chapmans-homer-michael-parek
[873] MUSÉE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC (2012), pp. 1-2.

dimension culturelle *māori*. Aidé notamment par *Creative New Zealand*, organisme qui a permis la tenue du pavillon lors de la Biennale de Venise, le travail de Parekowhai est devenu l'image de la capacité des artistes à produire des œuvres contemporaines en combinant international et local. Des artistes tels que George Nuku s'inscrivent ainsi dans cette continuité où la technique *māori* dialogue avec des matériaux occidentaux et une démarche commune, celle de la sensibilisation à l'égard du réchauffement climatique par exemple. L'art contemporain *māori* est en cela devenu international à partir du moment où les artistes (Ralph Hotere, George Nuku, Tracey Tawhiao, …) ont intégré la composante culturelle comme étant un outil créatif au service de leurs créations. Néanmoins, l'une des caractéristiques de cette scène *māori* réside dans son désir de s'inscrire dans une optique commune à celle des *Pacific Artists*. Ainsi l'art contemporain de Nouvelle-Zélande voit sa population artistique *māori* s'écarter de celle des *pākehā* au profit des artistes issus des îles du Pacifique.

C. **La scène des *Pacific Artists***

Au moyen de cette expression anglo-saxonne se retrouvent alors les artistes du Pacifique vivants, ou bien insérés au sein du monde de l'art de Nouvelle-Zélande. Afin de résumer de façon concise cette scène, il faut se tourner vers Karen Stevenson qui précise, qu'« en Nouvelle-Zélande, les *Pacific Artists* utilisent leurs traditions enfin d'en créer de nouvelles en demandant aux spectateurs de réévaluer leurs perceptions du Pacifique »[874]. Artistes entre deux cultures, ils produisent des œuvres qui assurent la mise en scène de leur culture de rattachement autant qu'elles assurent la démonstration de la pluralité contemporaine d'*Aotearoa*. Alors que certains artistes *pākehā* démontrent, à juste titre, que les pratiques contemporaines de Nouvelle-Zélande correspondent au regard occidental décrit comme « international » ; la scène des *Pacific Artists* est un lien essentiel qui permet au pays de conserver sa position de milieu insulaire. Autrement précisé, les *Pacific Artists* permettent à la Nouvelle-Zélande de conserver ce positionnement double à l'égard du monde artistique contemporain. Aux artistes comme Bill Culbert qui démontrent la puissance évocatrice internationale d'autres comme Fatu Feu'u figurent l'ancrent dans le Pacifique. Ce phénomène

[874] STEVENSON *et al.* (2002), p.405 : "In New Zealand, Pacific Artists are drawing upon their traditions, creating new ones, and asking that the viewer re-evaluate their perceptions of the Pacific."

contribue activement à faire de la Nouvelle-Zélande le lieu de transition entre échelle locale (Pacifique) et celle mondiale.

Ainsi, le premier artiste a déjà été abordé à plusieurs reprises, il s'agit de Fatu Feu'u dont les actions ont favorisé l'incursion des artistes extra-néozélandais au sein de la Nouvelle-Zélande. Tout comme lui, les artistes John Pule et Michel Tuffery ont contribué à faire éclore une scène propre aux personnes du Pacifique. Qu'il s'agisse de *Pisupo Lua Afe* de Tuffery ou bien *Tofua* de Pule, ses œuvres visent à positionner le spectateur occidentale et *pākehā* dans la position de « l'autre » [Cat.116 ; 175]. Ces trois artistes, préalablement étudiés s'avèrent centraux dans l'existence et la pérennité de cette scène artistique spécifique.

Avec Fatu Feu'u se trouve la figure de proue de la scène artistique des *Pacific Artists*. Parfois critiqué d'avoir accommodé sa démarche des attentes commerciales par l'intégration des motifs lapita, cet artiste n'a de cesse de produire des œuvres personnelles mais également des vecteurs de la culture samoane. Son travail s'inscrit dans une quête du modèle samoan. En effet alors que beaucoup d'artistes s'inspirent des avancées artistiques de la modernité européenne, Fatu Feu'u, et de façon plus globale la scène des *Pacific Artists*, s'inscrivent dans un désir de continuité esthétique. Comme lui, l'artiste John Pule (né 1962 à Niue) emploi l'art contemporain afin de figurer son appartenance culturelle. Qu'il s'agisse de *Salamasina* de Feu'u et de *Episode AA 94 0035 ; Tukulagi Haaku* de John Pule ses œuvres figurent cette mouvance qui vise à combiner les lieux et les histoires. Avec son œuvre *Episode AA 94 0035 ; Tukulagi Haaku,* Pule emploi le style figuratif de la culture Niue, le *hiapo* [Cat.176]. Fait d'adjonction de bandes stylisées alternées sur tapa, l'artiste y adjoint des motifs divers allant des représentations des routes à des personnages et animaux esquissés. Le titre évoque la perte de sa fille Zaya des suites d'une maladie. Ainsi la première partie du titre *AA 94 0035* renvoie au numéro d'un scanner réalisé alors que la seconde partie signifie en samoan « à moi pour toujours ».

De nombreux éléments évoquent une idée de direction et de cheminement. Aux marqueurs directionnels, aux compas et îles figurées John Pule représente des motifs traditionnels comme pour guider l'artiste sur ce chemin de l'acceptation. Pour achever son œuvre, l'artiste figure dans le bandeau du bas, les chiffres 24.8.92, ce qui correspond à la date de naissance de l'enfant perdu et laisse alors deviner le désarroi de

l'artiste face à la perte d'un enfant âgé de deux ans. Pule développe ainsi une iconographie personnelle qui devient autonome à l'égard de ceux employés dans la réalisation des *hiapo*. Néanmoins cette œuvre traduit le désir de beaucoup des *Pacific Artists*, à savoir celui de découvrir leur culture d'origine ainsi que de la mettre en scène. Ainsi, selon K. Stevenson il s'agit de l'un des éléments qui font de l'artiste John Pule l'un des plus importants :

> John Pule est un exemple de ce désir d'apprendre. Il continue de développer sa connaissance du Niuéen ainsi que sa compréhension de son histoire culturelle. En tant qu'écrivain, ses outils sont la langue et le savoir. En tant que peintre, il crée sa propre langue – une langue faite de métaphores, qui puise dans l'histoire et la mythologie traditionnelle et ce qu'il reste de sa culture – une culture dévastée des mains même de l'Occident.[875]

Néanmoins ce qui est représentatif du travail des ces artistes est la capacité et le désir de John Pule de produire une œuvre personnelle mais tangible pour les personnes connaissant les motifs employés à Niue. Ainsi en exposant en Nouvelle-Zélande, ces artistes démontrent au public local qu'ils ne sont pas dépositaire de l'ensemble du savoir du Pacifique. Cela est important car étant donné la place prépondérante d'*Aotearoa* à l'égard du monde artistique contemporain, les *Pacifics Artists* démontrent la multiplicité de l'art Océanien. Qu'il s'agisse de Feu'u et de Pule, leurs œuvres intercèdent en faveur du pluralisme artistique. Le spectateur est alors parfois incapable de ne percevoir le message transmis s'il ne connaît pas la culture de référence de l'artiste.

Dans d'autres cas, se trouvent des artistes qui comme Michel Tuffery (né en 1966 à Wellington) effectuent des œuvres qui démontrent l'unité du Pacifique. L'une des œuvres les plus importantes de Tuffery est une œuvre vidéo diffusée en 2011 lors du Sydney Arts Festival puis en 2012 à l'occasion du *New Zealand International Arts Festival* de Wellington (24 février – 18 mars). Intitulée *First Contact*, l'œuvre présente l'histoire du navigateur Polynésien Tupai'a. Originaire de Raiatea, île de Polynésie française accompagna James Cook lors de son voyage en 1769 à destination de la

[875] STEVENSON (2008), *op. cit,* pp.146-148: "John Pule is an example of this desire to learn. He continues to develop his knowledge of the Niuean language and his understanding of his cultural past. As a writer, his tools are language and knowledge. As a painter, he creates his own language – a language of metaphor, which draws from traditional mythology, history and what remains of his culture – a culture ravaged at the hands of the West."

Nouvelle-Zélande[876]. Il est celui qui a permis au capitaine Cook d'établir le contact avec la population *māori*. En effet le *reo mā'ohi* et le *māori* partagent de nombreuses similitudes ce qui a ainsi faciliter le dialogue. L'œuvre vidéo est alors projetée sur les structures muséales [Cat.177]. Ainsi en 2012, le musée *Te Papa Tongarewa* de Wellington s'est transformé, la nuit venue, en support de projection à l'œuvre de Tuffery. Pour accompagner cette œuvre historique de l'histoire de Tupai'a et de Cook, est monté sur la place du musée une estrade qui accueil musicien et chanteurs afin d'immerger les spectateurs dans la composition artistique[877]. L'œuvre vidéo, d'une dizaine de minute est constituée d'une succession de productions graphiques réalisées à la main par l'artiste et agencée de telle sorte à générer une histoire, celle du premier contact entre Cook, Tupai'a et la population *māori*.

La figuration de cette histoire est un moyen pour Tuffery de réactiver la culture artistique contemporaine car *First Contact* est le fruit de vingt-années de travaux indépendants qui combinés ont donné vie à cette œuvre monumentale :

> Je veux étendre les histoires qui entourent ces objets qui étaient autrefois contemporain en eux-mêmes, en donnant une nouvelle vie aux images et textes au moyen du mouvement et d'une musique d'éveille.[878]

Selon cette démarche, Tuffery intègre des œuvres connu du public car déjà intégrées au sein des collections publiques. Afin d'exemplifier cela, nous retiendrons une œuvre spécifique qui démontre également la place spécifique de cet artiste dans l'histoire de l'art de Nouvelle-Zélande et de l'ensemble du Pacifique. Intitulée *Cookie in the Cook Islands*, il s'agit d'une peinture qui représente le capitaine James Cook au premier plan, en buste à droite de la composition avec sur chaque oreille une fleur d'hibiscus posée [Cat.178]. À l'arrière-plan, un bateau est ancré au milieu d'une baie de l'Île Cook et le tout sous un ciel couvert et un océan agité. En observant en détail la composition, il est possible d'observer qu'il s'agit d'une scène de nuit – çà et là se laissent apercevoir quelques étoiles signifiées par des points blancs – ce qui peut justifier la carnation du capitaine Cook qui s'apparente davantage à celle d'un habitant du Pacifique que d'un européen. Or, pour renforcer ce sentiment de flou culturel, Tuffery habille son

[876] http://www.teara.govt.nz/en/artwork/46777/tupaia
[877] Chaine youtube de l'artiste : https://www.youtube.com/watch?v=R8FfiJWHBo4&feature=youtu.be
[878] http://2012.festival.co.nz/family-events/first-contact-2012/ : "I want to extend the surrounding stories of these objects which were once contemporary in themselves, by reawakening sound, giving new life to historical images and text again through motion."

personnage de deux fleurs d'hibiscus au-dessus de chaque oreille. Il s'agit là d'une pratique courante et répandue à l'ensemble des populations du Pacifique d'arborer des fleurs en guise de parure. Au col de la chemise se laisse découvrir deux *hei tiki*, des tiki pendants, accrochés col. Ornements de valeur, ils étaient réalisés en néphrite (pierre verte) et figurait un visage d'homme-oiseau. Les yeux rouges étaient réalisés au moyen de cire échangée avec les colons[879]. Le titre de l'œuvre précise ainsi qu'il s'agit de James Cook, explorateur européen, alors que les référents visuels renvoient à l'idée d'un autochtone européanisé.

Or cette composition est majeure dans le travail de Tuffery car il s'agit en réalité de la première œuvre d'un artiste du Pacifique à avoir intégré les collections du *British Museum* de Londres. Acquise en 2009, l'œuvre intègre les collections afin de venir nourrir la section « expédition / exploration » du muséum. Ainsi une structure européenne intègre une œuvre contemporaine issue du Pacifique. Au moyen de cette œuvre, l'artiste intègre le regard insulaire porté aux Îles Cook et leur histoire. En effet, le diminutif *Cookie* est un surnom employé afin de qualifier James Cook tout autant qu'en réalité il est employé par les habitants de Nouvelle-Zélande pour désigner ceux des Îles Cook. Dès lors, le titre devient polysémique car il désigne tant l'explorateur devant l'île qui portera son nom qu'un habitant apprêté devant l'île de Cook. Comme un prolongement à ce travail, en 2015 Michel Tuffery contribuera à l'accomplissement d'un documentaire réalisé par Lala Rolls sur la vie de Tupai'a. Produit par *Polynésie 1ère* l'antenne du groupe *France Télévision* en Polynésie française, l'artiste travail alors avec le sculpteur tahitien Eriki Marchand réalisant des œuvres qui servent de décors et d'accessoires au cours de la réalisation du film. En 2016, le film est récompensé lors du treizième *Festival International du Film Documentaire Océanien* (FIFO), tenu à Pape'ete et reçoit le troisième prix spécial du jury[880]. Ainsi pour conclure sur cet artiste engagé dans la mise en scène du récit historique polynésien il est sera rapporté la parole de Tuffery qui lors de la présentation du film au festival dira à propos du film quelque chose qu'il est possible d'étendre à l'ensemble de son œuvre : « Moi, j'étais fatigué de

[879] Il est possible d'observer des *hei tiki* au sein des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac. Voir objet conservé sous le numéro d'inventaire : 71.1939.55.1 : http://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/517968-pendentif/page/1/).

[880] http://la1ere.francetvinfo.fr/polynesie/tahiti/le-palmares-complet-du-fifo-2016-329119.html

cela [l'hégémonie de l'histoire occidentale], j'avais besoin de changer de point de vue. On doit voir l'autre côté de l'histoire »[881].

Le dernier artiste abordé se positionne dans une démarche similaire à celle de Michel Tuffery à l'exception que les œuvres produites tendent à réinterpréter l'histoire et l'histoire de l'art occidentale au moyen d'un regard venu du Pacifique. Né en 1971 à *Aotearoa*, Greg Semu est un artiste photographe d'origine samoane. Intégré dès 1994 au sein de l'exposition *Bottled Ocean* par Jim Vivieaere, la carrière de l'artiste prend une nouvelle tournure à partir de 2007[882]. Au début des années 2000, Semu s'installe à Paris et devient en 2007 le premier artiste en résidence au sein du *musée du quai Branly – Jacques Chirac*. Du 15 juillet au 15 octobre 2007, le musée parisien organise une exposition d'œuvres originales de l'artiste qui sont exposées au sein du hall du musée[883]. Doté d'une forte culture de l'histoire de l'art, Semu réalise la série d'œuvres *Battle of the Noble Savages* [Cat.179]. Le travail final s'apparente à ce qu'il est possible de qualifier comme étant un tableau photographique : Au premier plan six hommes armés sont répartis selon deux groupes de trois et se font face. Au centre, et plus en recul, un cavalier sur un cheval cabré clos ce premier plan derrière lequel l'espace visuel est perturbé par une forêt dense qui ne laisse filtrer la lumière qu'en de rares endroits. La composition générale répond aux normes de la peinture, une structure triangulaire est formée par la disposition des personnages dont le sommet se trouve à la tête du cheval. La source de lumière est hors champ et produit de nombreux effets de clairs-obscurs qui confèrent une sensation de douceur à l'œuvre.

Cependant, bien plus que l'emploi des conventions de représentation de la peinture occidentale, Greg Semu détourne ici une peinture bien connue de l'Histoire de l'Art française, le portrait équestre de *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-bernard*, peint en 1801 par Jacques-Louis David [Cat.180]. Si de nombreux éléments différents, l'artiste revendique cette référence[884]. Les deux personnages fixent le spectateur comme pour le prendre en témoin de la scène et alors que la bataille fait rage, leurs visages restent paisibles et indifférents au monde environnant. Le cheval de cheval de Napoléon est pie (dominante blanche, ponctuée de tâches foncées) là où celle de la monture du

[881] http://www.fifo-tahiti.com/2016/02/nous-avons-commence-une-conversation/
[882] VIVIEAERE (1994), *op. cit.*
[883] http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/residence-dartiste-greg-semu-36610/
[884] *Ibidem*.

māori est noir. Au niveau vestimentaire, la composition de Semu mixe les éléments issus de la culture *māori* avec ceux de l'armée britannique. Néanmoins, l'élément marquant ici est l'absence de personnage occidental. Au moyen de cette œuvre qui représente la « bataille des nobles sauvages », Greg Semu figure la capacité des colons à avoir divisé la population *māori*. L'artiste représente alors une guerre fratricide où les tatouages traditionnels mettent en valeur les liens culturels qui existent entre l'ensemble des personnages.

Le tatouage occupe une place importante dans le travail de cet artiste Samoan. En 1994, il réalise un rite de passage durant lequel il se fait tatoué des genoux à la taille afin de mettre en valeur sa généalogie ainsi que la tradition des Samoa[885]. Ainsi cette pratique insulaire est employée dans le travail de l'artiste comme lien culturel entre les divers personnages et cela même s'il s'agit de tatouages *māori* au lieu de ceux des Samoa dans l'œuvre *Battle of the Noble Savages*. À partir de ce travail, Greg Semu s'attache alors à réaliser des séries d'œuvres qui visent à revisiter l'histoire de l'art et l'histoire au moyen d'une approche insulaire. Récemment son travail a fait l'objet d'une exposition au sein de la *National Gallery of Victoria* en Australie[886]. L'exposition intitulée *The Raft of the Tagata Pasifika (Le radeau du peuple du Pacifique)* est faite basée sur une réinterprétation du romantisme de Théodore Géricault combiné à une critique du regard occidental porté au Pacifique. La première œuvre, *The Raft*, renvoie directement à l'œuvre *Le Radeau de la Méduse* réalisée par Théodore Géricault entre 1818 et 1819 [Cat.181 ; 182]. Semu emprunte la structure pyramidale de la composition allant d'une mise en scène de la mort à sa base jusqu'au symbole de la vie et de la survie avec cet homme au bras tendu au sommet. Ce qui diffère principalement se retrouve dans la voilure qui, dans l'œuvre de Semu, correspond aux voila traditionnelles du Pacifique ainsi que les habits et tatouages arborés. Les corps sont mis en valeur par l'intermédiaire d'une source lumineuse qui vient éclairer de façon horizontale la composition.

Néanmoins, à cette réinterprétation de l'histoire, Greg Semu y adjoint une critique acerbe de la société occidentale. En effet, la photographie figure également le mythe du polynésien navigateur mis à mal par la colonisation. Face au spectateur se trouve le

[885] KNIGHT (2014), p. VIII.
[886] http://www.ngv.vic.gov.au/essay/greg-semu-the-raft-of-the-tagata-pasifika-people-of-the-pacific-2014-16/

corps sans vie d'un polynésien vêtu uniquement de ses tatouages et retenu sur l'embarcation de fortune par un homme dont les habits peuvent laisser suggérer qu'il s'agirait d'un chaman, guérisseur, *māori.* Ce dernier tourne le dos au reste de la composition et contemple la mort. À sa droite, un homme se tient la tête entre ses mains comme pris de folie à la vue de ce spectacle alors que le reste des personnages encore en vie semblent tous se tourner vers l'homme qui brandit un tissu comme pour attirer l'attention. Cependant, observer ce groupe de personnages permet de constater qu'il s'agit de femmes et d'hommes ayant caché leur nudité au moyen de tissus occidentaux. À gauche de la composition se trouve quatre personnages debout dont l'un d'entre eux joint ses mains dans un signe de dévotion chrétienne. De la sorte il est possible de percevoir à travers cette œuvre la mort des religions du Pacifique en faveur de l'adoption de la foi chrétienne. L'effet dramatique de ce basculement culturel et renforcé par l'emploi du clair-obscur et la maîtrise d'une mise en scène typiquement occidentale.

Greg Semu représente ainsi l'idée d'appropriation des principes artistiques occidentaux en faveur de la mise en scène d'une vision insulaire. La dernière œuvre représentée figure cette prise de pouvoir symbolique au moyen de la référence à un artiste symbolique de l'Histoire de l'Art occidentale, Léonard de Vinci. Titrée, *the Last Cannibal Supper… Cause Tomorrow We Become Christians,* la série de photographies renvoie à *La Cène* de Léonard de Vinci [Cat.183]. Sur l'œuvre *Autoportrait With Twelve Disciples,* Greg Semu préside ce dernier repas cannibale en étant à la place du Christ. Sur la table, un cochon rôti ainsi que des parties de corps humains rôtis. À droite et à gauche de l'animal se trouvent deux mains et un crâne humain. Réalisé alors qu'il est en résidence au sein du Centre Culturel Tjibaou de Nouvelle Calédonie en 2010, Greg Semu s'entoure de calédoniens pour jouer le rôle des disciples[887]. Ainsi l'artiste se joue de la notion de foi alors que les chrétiens communient avec le corps du Christ symbolisé par l'hostie, Greg Semu représente la pratique de la consommation de chaire humaine, très spécifique, dans les sociétés du Pacifique. Par ailleurs, il démontre également sa connaissance de l'histoire de l'art lorsqu'il s'amuse à figurer deux mains sur la table en référence aux théories d'une main en trop dans la composition de Léonard de Vinci. Greg Semu se joue des cultures et de l'Histoire de l'Art et démontre

[887] Information obtenue par l'intermédiaire de la galerie qui représente l'artiste en Australie : http://alcastongallery.com.au/artist/read/1213-greg-semu

qu'il est possible au moyen d'une parfaite connaissance de cette discipline de produire un discours nouveau venant aider à la compréhension du Pacifique.

De l'ensemble des artistes développé se dégage un désir commun de produire des œuvres contemporaines, reflets de pensées personnelles. L'art contemporain du Triangle Polynésien se présente ainsi multiple et varié avec comme élément de cohésion la prise de conscience de la dissociation des regards. En effet que soit un artiste inscrits dans une scène locale ou internationale, les artistes du Pacifique font face à la nécessitée de prendre position à l'égard de la sphère d'inclusion de leurs œuvres. Il a été démontré qu'il existe des artistes dont les œuvres sont régies selon des critères essentiellement Ocidentaux (Bill Culbert par exemple) ou alors selon un axe plus hybride combinant un usage des médiums importés par les colons avec un discours inscrit dans un milieu insulaire (comme pour Dettloff et Michel Tuffery). De cette présentation d'artistes, il faut retenir le nécessiter de présenter ces artistes selon une histoire de l'art spécifique, à savoir celle du Triangle Polynésien ou de l'Océanie lointaine. En effet, l'histoire de l'art occidental s'insère au sein du monde de l'art insulaire selon une logique autre que celle qu'il possède initialement. Faire référence à Paul Gauguin revêt une valeur différente si cela est réalisé par un artiste de Nouvelle-Zélande ou bien d'Allemagne. Le panel d'artiste abordé reflète ainsi l'amplitude créative qu'il existe en Océanie lointaine au sein de la sphère artistique contemporaine.

CONCLUSION

Par l'intermédiaire du travail mené, il a pu être démontré l'existence des scènes artistiques contemporaines au sein des sociétés insulaires du Triangle Polynésien. Afin de conclure cette thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, menée conjointement au champ de l'Anthropologie, il est important de mettre en perspective son postulat initial : la mise en valeur des structures opérantes dans la création de scènes artistiques contemporaines insulaires. Qu'il s'agisse de la Polynésie française ou bien d'*Aotearoa* / Nouvelle-Zélande, l'art contemporain est la résultante d'un phénomène d'appropriation de concepts occidentaux au sein de sociétés basées sur un modèle colonial. Au moyen d'une approche combinant Histoire de l'Art et Anthropologie, le travail réalisé démontre les capacités d'appropriation de concepts tiers (lesquels ?) au sein de sociétés du Pacifique. En cela, que ce soit à Tahiti et ses îles tout autant qu'en Nouvelle-Zélande, l'art a été initialement introduit afin de répondre à des logiques coloniales avant de ne devenir un élément rhétorique crucial dans l'affirmation des identités postcoloniales. Néanmoins, nous avons pu constater que les résultats divergent en fonction du type de développement culturel adopté. Dans le cas de la Nouvelle-Zélande, la scène artistique contemporaine est le reflet d'une répartition du monde local selon un schéma ethnicisant. Les descendants européens, les *pākehā*, ont développé un pays de façon autonome et sans considérations des attentes et besoins des autochtones. L'art s'est ainsi développé au moyen d'une société bourgeoise *pākehā* qui visait en premier lieu à reproduire le modèle européen. En dupliquant et important cela en Nouvelle-Zélande, les Académies, Musées et Sociétés ont été rejoints par les Écoles et Universités où des formations en Art et en Histoire de l'Art étaient dispensées.

Ainsi, la population d'*Aotearoa* est sensibilisée depuis de nombreuses années aux logiques artistiques et esthétiques, qu'elles soient locales mais également internationales. À cela s'adjoint les interactions avec l'Europe et les états membres du *Commonwealth*, ce qui a favorisé la reconnaissance rapide de la scène artistique locale. Comme nous avons pu le voir, qu'il s'agisse d'artistes comme Frances Hodgkins ou encore Bill Culbert qui ont mené des carrières artistiques à l'internationale, la Nouvelle-Zélande possède une place légitime au sein de l'histoire de l'art anglo-saxonne en tant que lieu de production et réservoir d'artistes. De plus, de nombreuses expositions internationales, qui dans un premier temps ont démontré la diversité de l'Empire Britannique, sont devenues un moyen d'affirmation des spécificités de ce jeune pays.

La Nouvelle-Zélande est ainsi parvenue à se défaire d'une conception eurocentriste de sa culturel au moyen de luttes culturelles où l'art a joué un rôle central. Que ce soit à travers l'affirmation culturelle *māori* mais également celle des *Pacific Islanders*, l'art est devenu un vecteur privilégié afin d'exprimer les nouvelles valeurs nationales. Le pays adopte une posture unique dans le Pacifique car il fait office de lien entre des régions insulaires peu ancrées dans le système international et le monde artistique globalisé.

L'essor de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande réside notamment dans la capacité du pays à avoir développé une culture artistique de façon parallèle, et dissociée, au regard exotique porté sur son passé et sa population autochtone. Or, l'étude menée a permis de démontrer la façon dont l'art contemporain a été fragmenté afin de répondre aux attentes *māori*. En effet, même si des artistes comme Ralph Hotere ont prouvé qu'il est possible d'être artiste au sein d'un monde hâtivement décrit comme *pākehā*, la crise identitaire de Nouvelle-Zélande des années 1960 a conduit, à partir des années 1980, à la création d'une scène similaire, celle des *māori*. En retraçant l'histoire d'un biculturalisme affirmé, la façon dont *Aotearoa* est alors devenu un modèle pour l'ensemble du Triangle Polynésien ainsi que pour l'Océanie lointaine est expliquée. En résulte qu'en Nouvelle-Zélande, l'art contemporain est un moyen d'expression pour une société en pleine redéfinition. Autrement formulé, l'art a été assimilé par la société locale afin de répondre à des besoins et demandes de la part des autochtones tout en dépassant sa sphère de création initiale : l'Occident. Face à ce processus, les autres composantes de la société ont pris le pas et se sont affirmées au sein du paysage local. C'est de la sorte que les artistes provenant des îles environnantes tout autant que les descendants des migrants du Pacifique ont participé à la mise en place de la scène dite des *Pacific Artists*. Chaque scène répond alors à des critères spécifiques et déterminés, en majorité, de façon endogène. Cela s'avère fondamental dans l'étude de l'art contemporain du Pacifique car la Nouvelle-Zélande est devenue un lieu de productions et de discours autonomes. En effet, l'Europe et l'Occident exercent un formatage de la pensée artistique à l'échelle internationale et comme Dipesh Chakrabarty le précise ce « discours [est] produit dans le site institutionnel qu'est l'université »[888]. Or au moyen du développement des universités selon des modèles européens, la Nouvelle-Zélande s'est pourvue, elle aussi, de chercheurs qui assurent la diffusion d'une Histoire de l'Art

[888] CHAKRABARTY (2008), *op. cit.*, p.68.

où le *māori*, les *Pacific Artists* et l'art européen sont autant de variantes équivalentes. Ainsi l'art contemporain d'*Aotearoa*, et l'Histoire de l'Art locale, sont parvenus à provincialiser l'Europe et son marché.

Aux artistes expatriés en Angleterre ou en France s'adjoignent désormais les insulaires expatriés en Nouvelle-Zélande et dont les œuvres sont tournées vers le Pacifique. Le modèle souverain européen n'est aucunement discrédité ou refoulé mais repositionné à son échelle, à savoir celle d'un ailleurs artistique, réservoir d'influence plutôt qu'un modèle à suivre. De la sorte, repositionner l'art contemporain de Nouvelle-Zélande dans une trajectoire internationale, et de fait européenne, n'a que peu d'intérêts à l'inverse d'une mise en parallèle avec ses voisins du Pacifique dont le postulat de départ est le même. Ainsi observer la structuration de la société de Polynésie française tout en s'attardant sur sa scène artistique contemporaine permet de mettre en valeur l'intérêt local porté à cette notion occidentale qu'est l'art contemporain.

La Polynésie française présente comme contre-exemple une population à plus de 78% d'antécédence polynésienne et environ 10% de métropolitains pour 71,2% de *pākehā* et 14,1% de *māori* en Nouvelle-Zélande[889]. De plus, alors qu'*Aotearoa* est devenu une Monarchie Parlementaire, la Polynésie française reste rattachée à la République Française. De cela découle également une mise à l'écart avec le centre politique et culturel que constitue la France métropolitaine. Le facteur décisif dans l'état de l'art actuel en Polynésie française réside dans l'offre culturelle limitée. Alors que la métropole bénéficie de très nombreux lieux d'exposition et de conservation pour l'art contemporain, la Polynésie française elle ne parvient pas à fédérer la population quant à la nécessitée de se pourvoir de structures adéquates. Cela repose notamment sur la non-sensibilisation du regard à l'égard de l'art contemporain. L'absence de critiques d'art mais également de l'implantation de l'Histoire de l'Art en tant que discipline universitaire joue un rôle majeur dans cette difficulté de reconnaissance des pratiques artistiques contemporaines. La survivance de l'exotisme « Gauguinien » en est l'exemple. L'artiste est parvenu à altérer le regard porté à la Polynésie française au moyen d'une production picturale qui de nos jours encore diffuse et valorise cette même vision idéalisée et tronquée.

[889] https://www.cia.gov/library/publications/resources/the-world-factbook/

Or, du fait du manque de formation du regard artistique en Polynésie française, il est beaucoup plus difficile de déconstruire le discours en place. Par ailleurs, le manque de formation pratique (seul existe le *Centre des Métiers d'Art*) et théorique de l'art influe directement sur la vitalité du marché local. Comment mettre en valeur les spécificités des pratiques artistiques locales lorsque l'Histoire elle-même n'en possède pas les traces ? Les avancées du *Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, l'histoire des galeries et des structures publiques, sont autant d'éléments nécessaires à la reconnaissance du désir d'appropriation de l'art par certains acteurs locaux. À défaut de cela, obtenir les clés de compréhension nécessite à la jeunesse polynésienne de devoir quitter le territoire local en faveur de la France métropolitaine ou bien d'un pays anglo-saxon du Pacifique (USA, Nouvelle-Zélande, Australie). Cependant, l'offre ne répond pas directement aux critères de la scène locale polynésienne et les avancées obtenues par des artistes tels que Frank Fay, Bobby Holcomb ou encore Andreas Dettloff restent inconnues et non exploitées. La non réappropriation par la population locale de la sphère artistique contemporaine est le marqueur de la difficulté de positionnement d'une culture troublée et partagée entre un désir d'autonomie au sein de la République française et celui d'indépendance.

En continuité avec cela, figure le dualisme entre pratique Artistique et Artisanale, entre pratique occidentale et *Mā'ohi*. Basé sur la production d'éléments issus du registre culturel *Mā'ohi*, l'artisanat est devenu le vecteur d'expression privilégié et prisé par la population locale. Héritage des *curios*, et souffrant d'une standardisation des formes en faveur d'un marché de l'art pour touristes, l'artisanat d'art connait un nouvel essor depuis la réaffirmation culturelle des années 1990. L'artisanat est ainsi perçu comme le milieu d'expression de prédilection pour l'esthétique *Mā'ohi*. À l'inverse, la pratique artistique ne bénéficiant ni de formation ni de sensibilisation à son égard, elle est majoritairement perçue comme étant un moyen d'expression occidentalisé, en le sens d'extra-polynésien. À l'heure des réaffirmations identitaires, l'art contemporain local se trouve en souffrance face à l'art traditionnel au lieu d'en devenir un prolongement. Or comme cela a pu être mis en lumière, il est existe une scène artistique attestée et structurée depuis les années 1960. La pratique artistique, à l'inverse de celle de Nouvelle-Zélande, se montre davantage ouverte aux échanges culturels et les référents *Mā'ohi* sont non exclusifs aux polynésiens.

En effet, il ressort de cette étude une différence fondamentale avec la Nouvelle-Zélande qui peut puiser dans le registre culturel *Mā'ohi* celui qui en éprouve le désir et en partage les valeurs. Ainsi, un artiste comme Jonathan Mencarelli conçoit des œuvres contemporaines qui mettent en scène la culture locale sans pour autant subir des critiques virulentes sur le fait qu'il soit un métropolitain installé en Polynésie française. Cela renvoie directement aux critiques formulées à l'égard de Gordon Walters et de son usage du *koru* en Nouvelle-Zélande. La Polynésie française présente un ensemble plus restreint d'artistes mais tous fédérés autour d'une liberté d'expression et d'un désir de figurer la Polynésie actuelle et contemporaine. Depuis les années 1990, certains artistes s'attardent à mettre en valeur la culture contemporaine locale. Faite d'une hybridation des cultures présentes, les œuvres contemporaines figurent la culture *néo*-polynésienne. Cet élément est central dans l'étude de la Polynésie française car il constitue le critère qui démontre, selon nous, l'incapacité du modèle Néo-zélandais à être apposé à l'ensemble de l'Océanie lointaine. En effet, comme cela a été démontré, la Nouvelle-Zélande a développé un système de catégorisation des artistes, permettant l'étude des artistes et des œuvres. Toutefois, appliquer une grille d'étude préétablie et ne tenant pas compte des spécificités locales revient à biaiser le regard ainsi que l'étude réalisée. La Polynésie française possède ce particularisme, au sein du Triangle Polynésien, de présenter une scène artistique où les artistes doivent être étudiés selon leurs démarches et leurs œuvres et non des critères ethniques et raciaux. Pourtant, la Polynésie française étant dépourvue d'une Histoire de l'art, elle se voit positionnée sous l'influence de la scène scientifique de Nouvelle-Zélande. Selon cette logique, Andreas Dettloff précisera en 2011 : « lorsqu'il s'agit de publier un livre sur l'art contemporain au sein du Pacifique, la Polynésie française, Wallis et Futuna [et la Nouvelle-Calédonie] appartiennent toujours aux îles oubliées »[890]. Cela, bien entendu excepté lorsqu'il s'agit de traiter de la modernité artistique et de l'apport artistique de Paul Gauguin.

L'art contemporain d'Océanie lointaine est ainsi le résultat de l'agglomération de multiples scènes artistiques aux histoires spécifiques. De même que l'histoire de l'art européen est le fruit de multiples postures didactiques et théoriques, il n'est pas permis de réduire celle d'Océanie lointaine à la seule approche anglo-saxonne tout autant que de la laisser sous l'efficience d'un discours européen inopérant. Par-delà cette remarque persiste la question de réévaluation de l'Histoire de l'Art occidentale. Alors que « l'art

[890] DETTLOFF (2011), *op.cit*, correspondance avec l'artiste.

contemporain international » s'avère fortement ethnocentré, la question est celle de savoir comment intégrer à l'Histoire de l'Art générale des régions extra-européennes comme la Nouvelle-Zélande et la Polynésie lorsqu'au même moment les artistes contemporains de ces zones exposent au sein des musées d'art de civilisations ? Quelle lecture, est-il possible de faire, de l'exposition des œuvres d'Andreas Dettloff, Michael Parekowhai et Greg Semu au sein du musée du quai Branly – Jacques Chirac ? L'art contemporain est présenté comme international mais les artistes eux, catégorisés selon des critères de rattachement à la scène européenne. Un musée des civilisations a-t-il pour rôle d'exposer l'art contemporain extra-occidental ? À la suite d'entretiens avec l'institution la réponse est non alors quels sont les critères officiant derrière l'exposition de Parekowhai au musée quai Branly-Jacques Chirac[891] ? Le fait qu'il soit de Nouvelle-Zélande ne peut être le seul élément car dès lors pourquoi un artiste tel que Zeng Fanzhi a été exposé au musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 2014 ? Derrière cela qu'il nous soit permis de présumer de l'importance du facteur économique. L'artiste chinois est représenté par certaines galeries les plus importantes (comme la galerie Gagosian) et bénéficie de ce fait d'une visibilité majeure. L'étatisme des institutions artistiques européennes, combiné au rôle central des galeriste-découvreurs, fait de l'art contemporain une notion assujettie à des critères préétablis et rarement modifiables.

En laissant pendant de trop nombreuses années le Pacifique à l'Anthropologie et l'Histoire, il semble que l'Histoire de l'Art se soit accommodée de ce phénomène. Certes, il existe des artistes qui parviennent à exposer au sein de structures contemporaines mais ils sont très peu nombreux et souvent pleinement inscrits dans l'*establishment* de l'art contemporain européen (tel Bill Culbert). Il semble alors important non pas de produire un discours internationalisant mais, selon nous, un discours dont l'ethnocentrisme serait connu et défini. Ainsi, en le délimitant, cela permettrait d'accélérer le phénomène de reconnaissance des scènes artistiques contemporaines autres. L'art contemporain est certes, initialement, une notion occidentale mais le présent travail a notamment démontré les mécanismes d'appropriation de celle-ci établie par les sociétés des Nouvelle-Zélande et de Polynésie française. Il ne s'agit pas d'une variation du modèle dominant avec des artistes qui produisent « selon » tel ou tel artiste, ou mouvement établi, mais d'une implantation et d'une évolution parallèle de la notion d'art contemporain.

[891] MÉLANDRI (2011), *op.cit.*, entretien.

L'étude diachronique de l'implantation de l'art contemporain au sein des sociétés de l'Océanie lointaine a permis d'observer la place de l'art dans la quête de définition des sociétés ciblées. Dans les deux cas, l'art a été un vecteur d'émancipation et d'affirmation des cultures autochtones mais l'absence d'éducation du regard en Polynésie française n'a pas encore permis sa pérennisation. Ainsi, penser l'Histoire de l'Art face au Triangle Polynésien c'est admettre et intégrer l'existence d'une pensée dichotomique insulaire du *nous* et du *eux* et de ses variantes. De cela découle l'intérêt de porter un regard interdisciplinaire sur cette région du monde. L'art contemporain possède de multiples temporalités et l'internationaliser revient de fait, à l'uniformiser et le standardiser selon des critères qui relèvent des créateurs du discours et de leur culture d'insertion.

L'étude a permis l'observation combinée de modèle de développement de la notion d'art contemporain au sein de pays fortement occidentalisés distincts, il serait probant de porter l'attention à une étude combinée de zones partageant à l'heure actuelle des liens socio-économiques marqués afin d'en délimiter l'impact sur les scènes artistiques contemporaines. Ainsi, analyser la Nouvelle Calédonie et la Polynésie française en tant que deux extensions de la République française au sein du Pacifique serait un moyen de mettre en valeur le rôle de la société et la politique Française dans le développement artistique ciblé. Autrement formulé, par-delà la différence culturelle qu'il existe entre ces deux régions ultramarines, la composante relative à la culture Française uniformise-t-elle le développement artistique ? Qu'il s'agisse de Jonathan Mencarelli à Mo'orea ou de René Boutin en Nouvelle Calédonie, le regard métropolitain et son influence est-il similaire ? Le présent travail a mis en valeur la capacité des sociétés à puiser dans l'art contemporain afin d'assoir leurs particularismes et leurs similitudes. L'art est un réflecteur culturel sur lequel chaque société est en droit d'apposer un regard spécifique. Autant de regards qu'il nous faut appréhender et analyser afin d'espérer entrevoir la réelle portée internationale de l'art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Sources orales

CUZIN Régine, entretien du 08 février, 2012, Paris. 48 min et 39 sec.

DETTLOFF, entretien du 22 juillet 2013, Pirae, Polynésie française, 120 min.

FOREST Jean-Paul, entretien, vallée de Papeno'o, Polynésie française, 26 juillet 2013, 280 min.

LEATINU'U Jeremy, entretien du 05 novembre 2015, Le havre, 15 min.

MELANDRI Magali, entretien du 28 juin 2011, Paris. 39 min et 33 sec.

MENCARELLI Jonathan, entretien du 25 juillet 2013, Mo'orea, Polynésie française, 180 min.

MONTILLIER Natea, Service de la culture et du patrimoine, entretien du 17 juillet 2013, Punaauia, Tahiti, Polynésie française, 75 min.

NUKU George, entretien du 04 novembre 2015, Rouen, 25 min.

RASPAIL Thierry, entretien téléphonique du 21 mars 2012, 31 min, 48 sec.

TUFFERY Michel, entretien du 05 novembre 2015, Le Havre, France, 30 min.

Sources manuscrites

DETTLOFF Andreas, correspondance principale du 31 mai 2011 (correspondance tierce : avril 2012 ; avril- juillet 2013 ; janvier 2016 ; juin 2016).

DU PREL Alex, correspondance, du 15 janvier 2016.

GOTZ, correspondance, février 2016.

JAILLET Théano, correspondances, décembre 2013 ; juin 2015 ; septembre- octobre 2015 ; mars 2016.

MENCARELLI Jonathan, correspondances, juin-juillet 2013 ; juin 2015 ; septembre – novembre 2015.

PINERI Riccardo, correspondance du 27 janvier 2012.

STEVENSON Karen, correspondance électronique, 18 novembre ; 24 novembre 2014.

TATE Britain Museum, TGA 9019/2/5/1, Collection Gotch, Thomas Cooper and Tuke, Henry Scott. *List of the Honorary Members, Patrons and Members, and Laws of Royal British Colonial Society of Artists*, 1906

- TGA 9019/2/5/3, Collection Gotch, Thomas Cooper and Tuke, Henry Scott. *Booklet about the Royal British Colonial Society of Artists*, 1920. Document daté du 31/08/1909.

- TGA 806/11/16, Collection Manson, James Bolivar. *Exhibition catalogue of the first loan collection of contemporary British Art organised by the Empire Art Loan Exhibitions Society for exhibition in the public galleries of New Zealand and Australia*, 1935.

Sources imprimées

BOUGAINVILLE Louis Antoine de, *Voyage autour du monde par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'Etoile en 1766, 1767, 1768 et 1769*, Saillant et Nyon libraires, Paris, 1772. Seconde édition, augmentée, 2 tomes (1ère éd. 1771).

BROSSES Charles de, *Histoire des navigations aux terres australes, contenant ce que l'on sait des mœurs et des productions des contrées découvertes jusqu'à ce jour*, Durand, Paris, 1756.

GROLLADE André, *brochure des foyers du C.E.P.*, imprimerie Peaucellier, Tahiti, 1968.

MAUPERTUIS Pierre-Louis Moreau de, *Lettre sur le progrès des sciences, par M. de Maupertuis*, S.I, 1752.

MUSÉE DU QUAI BRANLY- JACQUES CHIRAC, *Installation de l'œuvre de Michael Parekowhai*, He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu : story of a New Zealand River, *dans le hall du musée du quai Branly*, 2012. Plaquette d'information en ligne : http://www.quaibranly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/CP_MQB_MICKAEL_PAREKOWHAI.pdf

SWART Jacob, *Journal de voyage de Abel Janszoon Tasman (du 14 août 1642 au 15 juin 1643)*, ed. Swart, 1860.

Textes juridiques

Arrêté n°1067 du 6 mai 1962, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 mai 1962, p.264.

Arrêté n°1048 D du 5 mai 1969, *Journal officiel de la Polynésie française* du 15 mai 1969, p.291.

Arrêté n°1895 AA du 10 juillet 1968, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 juillet 1968, p.453-454.

Arrêté n°294 AA du 16 janvier 1975, *Journal officiel de la Polynésie française* n°2 du 31/01/1975, p.60

Arrêté n°5677 PLAN du 28 novembre 1977, *Journal officiel de la Polynésie française* du 15 décembre 1977, p.1179.

Arrêté n°HC 266-07 DAE/BASID du 28 novembre 2007, *Journal officiel de la Polynésie française* du 27 décembre 2007, p.5031.

Arrêté n°HC 677 DAE/BASID du 28 novembre 2007, *Journal officiel de la Polynésie française* du 27 décembre 2007, p.5029.

Arrêté n° 1910 CM du 23 décembre 2008, portant création de l'académie *Pa'umotu*, *Journal officiel de la Polynésie française*, n°1 du 01 janvier 2009, p.23.

Arrêté n°2037 CM du 12 novembre 2009, *Journal officiel de la Polynésie française* du 19 novembre 2009, p.541-542.

Certificat n°1420, 22 août 2011, *Honors and Commemorates Bobby Holcomb, Jr., "Bobby" for his contribution as a Polynesian legend*, The Senate of State Capitol, Honolulu, Hawaii.

Délibération n°62-31 du 31 mai 1962, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 mai 1962, p.264-265.

Délibération n°67-34 du 11 avril 1967, *Journal officiel de la Polynésie française* du 15 mai 1967, p.301-302.

Décision n°3317 FE du 19 novembre 1970, *Journal officiel de la Polynésie française* du 30 novembre 1970, p.623.

Délibération n°74-27 du 7 mars 1974, *Journal officiel de la Polynésie française* 15 mai 1974, p.321-324.

Délibération n°74-90 du 3 juillet 1974, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 août 1974, p.571-572.

Décision n°3260 PLAN du 16 juillet 1975, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 juillet 1975, p.523-524.

Délibération n°78-162 du 14 septembre 1978, *Journal officiel de la Polynésie française* du 15 octobre 1978, p.1022-1024.

Délibération n°80-16 du 7 février 1980, *Journal officiel de la Polynésie française* du 31 mars 1980, p.337-339.

Délibération n°80-112 du 8 septembre 1980, *Journal officiel de la Polynésie française* du 24 octobre 1980, p.1145-1145.

Délibération n°80-126 du 23 septembre 1980, *Journal officiel de la Polynésie française* du 15 novembre 1980, p.1184-1186.

Délibération n°2000-19 APF du 27 janvier 2000 portant création de l'Académie marquisienne *Journal officiel de la Polynésie française*, n°5 du 03 février 2000, p.301.

Délibération n°2015/1662, portant Acquisition de cinq œuvres d'art, Mairie de Nouméa, Nouvelle-Calédonie, lundi 21 décembre 2015.

DROLLET Jacques-Denis, « protection de la culture artistique locale », procès verbal. Question préalable n°410 enregistrée à l'Assemblée Territoriale de Polynésie française le 17 juin 1963, p. 475-479.

Loi organique n°2004-192 du 27 février 2004 portant statut d'autonomie de la Polynésie française.

Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France : https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2002/1/4/2002-5/jo/texte

Loi n°2010-501 du 18 mai 2018 visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories à la Nouvelle-Zélande et relative à la gestion des collections (1) : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022227321

MESSAGER DE TAHITI, « Proclamation de Pomare V aux Tahitients / Parau faaite a Pomare V i to Tahiti », *Messager de Tahiti – Journal Officeil des Établissements français de l'Océanie*, n°27, 29ème année, vendredi 2 juillet 1880, pp.127-128.

Ordonnance n°45-482 du 24 mars 1945 « Portant accession à la plénitude du droit de cité dans les établissements d'Océanie ».

Rapport N° 69-2008, *Assemblée de la Polynésie française*, Papeete, le 4 septembre 2008, p.3.

Treaty of Waitangy Act1975, public act 1975 n°114

UNESCO, « Annexe 1 : Recommandations aux États Membres : Recommandation relative à la condition de l'artiste », *Actes de la Conférence Générale, Vingt et unième session, Belgrade, 23 septembre – 28 octobre 1980*, vol.1 : « Résolutions », 1980.

Ouvrages généraux

BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Portefeuille*, numéro du 1er juillet 1855-1857, Paris. (réed. Sillage, 2008).

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, 2010 (1ère éd. 1957).

DAGEN Philippe, *L'Australien*, Scala, Paris 2010.

DIDEROT Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, ebook, 2004. (1ère éd. 1772).

FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Chêne, Paris, 2009 (1ère éd. 1988).

GAUGUIN Paul, *Noa Noa ; édition établie, annotée et présentée par Pierre Petit ; gravures réunies et commentées par Bronwen Nicholson*, Jean-Jacques Pauvert et Compagnie, 1988, France.

- *Lettres à sa femme et à ses amis*, Bernard Grasset, Paris, 2003.

HUGO Victor, *Odes et Balades*, Furne et Cie, Paris, 1840.

KEATS John, *The Poetical Works of John Keats*, London: MacMillan, Angleterre, 1884. En ligne: http://www.bartleby.com/126/

LOTI Pierre, *Romans d'ailleurs, Le mariage de Loti*, Omnibus, Paris, 2011. (1ère éd. 1878).

MELVILLE Herman, JAWORSKI Philippe, *Taïpi, Omou, Mardi*, Gallimard, Paris, 1996.

MONTAIGNE Michel de, *Les essais*, Presse Universitaire de France, Paris, 2004.

MORIN Edgard, GONOD Pierre, PASKUA, *Manifeste pour la métamorphose du monde*, 21 mars 2009, s.e..

PASTOUREAU Michel, *La bible et les saints*, Flammarion (coll. Tout l'art), Paris, 2006.

PISSARRO Camille, REWALD John, *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel, Paris, 1950.

SEGALEN Victor, *Les immémoriaux*, Pocket, Paris, 2009 (1ère éd. 1907).

TEUIRA Henry, *Tahiti aux temps anciens*, Société des Océanistes, Paris, 2004, format Kindle généré le 03 décembre 2015.

VAN GOGH Vincent, JANSEN Léo (sous la direction de), *Lettres de Vincent Van Gogh : l'art des mots : 265 lettres et 110 dessins originaux (1872-1890)*, Arles : Actes sud, France, 2015.

Ouvrages spécialisés

AL WARDI Sémir, *Tahiti Nui ou les dérives de l'autonomie,* L'Harmattan, Paris, 2008.

BALDWIN Carl, ANDERSON Caren, *Black Velvet masterpieces: highlights from the collection of the Velveteria Museum*, San Francisco CA: Chronicle Books, USA, 2007.

BESNIER Niko, *Literacy, emotion, and authority: reading and writing on a Polynesian atoll*, Cambridge University Press, Royaume-Uni, 1995.

BOAS Franz, *L'Art primitif,* Adam Biro, Paris, 2013 (1ère éd. 1928).

BOEHMER Elleke, *Empire Writing: An Anthology of Colonial Literature, 1870-1918*, Oxford University Press, Royaume-Uni, 1998.

- *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, seconde edition; Oxford University Press, Grande-Bretagne, 2005 (1ère éd.1995).

BYRNES, Giselle, *The New Oxford History of New Zealand*, Oxford University Press, Royaume-Uni, 2009.

CAZAUMAYOU Sophie, *Objets d'Océanie, regard sur le marché de l'art primitif en France*, L'Harmattan, Paris, 2007.

CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe – Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, USA, 2000, réed. 2008.

CHILDS, Elizabeth C., *Vanishing Paradise – Art and Exoticism in Colonial Tahiti*, University of California Press, USA? 2013.

CLIFFORD James, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, USA, 1988.

CORDONNIER Isabelle, *La France dans le Pacifique Sud : approche géostratégique*, Paris : Publisud, France, 1995.

COWAN James, *Legends of the Maori*, vol.1, Southern Reprints, Nouvelle-Zélande, 1987.

CRIGHTON Anna, *English, Colonial, Modern and Maori: the Changing Faces of the Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand, 1932-2002*, Cambridge Scholars Publishing, Royaume-Uni, 2014.

CROSBY Ron D., *The musket wars: a history of inter-iwi conflict, 1806-45*, Reed, Auckland, 1999.

D'ALLEVA Anne, *Le monde océanien*, Flammarion (coll. Tout l'Art Contexte), Paris, 1998.

DEGLI Marine, *Arts premiers : le temps de la reconnaissance*, Gallimard, RMN, Paris, 2006.

DESCHAMPS Emmanuel (sous la direction de), *Guide des artistes et des galeries de Polynésie française*, le Motu, Papeete, 2001.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

- *Diversité des natures, diversités des cultures*, Bayard, Montrouge, 2010.

- *Anthropologie de la nature ; cours : ontologie des images (suite)*, collège de France, mis en ligne en 2011 : http://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL62016_Descola.pdf [consulté le 22/02/2012].

- *La composition des mondes : entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014.

DETTLOFF Andreas, *Confluence 1*, Haere Po, 2009.

- *Confluence 2*, Haere Po, 2009.

DEVATINE Flora, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale – Te Pahu a Hono'ura*, Au vent des îles, Pape'ete, 1998.

- *De l'écriture au corps*, premier bulletin du L.A.R.S.H., publié Au vent des îles : ISEPP, Pape'ete, 2002.

DOCKING Gil, DUNN Michael, *Two Hundred and Forty Years of New Zealand Painting*, David Bateman, Nouvelle-Zélande, 2012.

DUNN Michael, *Contemporary Painting in New Zealand*, Auckland University Press, Nouvelle-Zélande, 1996.

- *New Zealand Sculpture: A History*, Auckland University Press, Nouvelle-Zélande, 2002.

- *New Zealand Painting: A concise history*, Auckland University Press, Nouvelle-Zélande, 2007 (1ère éd. 2003).

FAESSEL Sonia, *Visions des îles : Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIIIe-XXe siècles)*, L'Harmattan (coll. Portes Océanes), Paris, 2005.

- « Le Père O'Reilly : océaniste et mariste », *Religion et sacré en Océanie*, actes du 12ème colloque Corail, Îles de Lumière, Nouvelle-Calédonie, 2000.

- *Itinéraires Insulaires. Le père Patrick O'Reilly, sm*, coédition Le Rocher-à-la-voile et Haere Po no Tahiti, Nouméa, Pape'ete, 2002.

FAVRE Jean-François, *Légendes polynésiennes, gravures sur bois*, Haere Po, Papeete, 1992.

FAYAUD Viviane, *Le paradis autour de Paul Gauguin*, CNRS éditions, Paris, 2011.

FISHMAN Joshua A., *Advances in the Study of Societal Multilingualism*, The Hague, Mouton, Paris, New York, 1978.

FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Presses Universitaires de France, 2012. (1ère parution en français en 1927)

GELL Alfred, *Wrapping in Images: Tattoing in Polynesia*, Clarendon Press, Oxford, Royaume-Uni, 1993.

GOBINEAU Joseph Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines,* Firmin-Diot, Paris, 1853.

GOLDWATER Robert, *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF, Paris, 1988.

GRABURN Nelson, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley, 1976.

GROSSE Ernst, *les débuts de l'art,* esthétiques du divers, 2009.

GUÉRIN Marcel, *L'œuvre gravée de Gauguin,* Alan Wofsy Fine Arts, vol. 1 et 2, 1980 (première édition 1927 par Paris: H. Floury).

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain – Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014.

KAEPPLER Adrienne, *L'art océanien*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1993.

- *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*, Oxford university Press, Royaume-Uni, 2008.

KASARHÉROU Emmanuel, *Keen Jila, trésor de l'art contemporain océanien,* Centre Culturel Tjibaou, Nouméa, 2009.

KEITH Hamish, *The Big Picture, A History of New Zealand Art from 1642*, Godwit, Nouvelle-Zélande 2007.

KEREAMA Matire, *The Tail of the Fish: Maori Memories of the Far North*, Oswald-Sealy, Nouvelle-Zélande, 1968.

LAUDON Paule, *Tahiti-Gauguin, Mythe et vérités,* Adam Biro, Paris, 2003.

LAVONDÈS Anne, *L'art ancien de Tahiti*, Nouvelles éditions latines, Paris 1968.

LECA Antoine, GILLE Bernard, *Histoire des institutions de l'Océanie française, Polynésie, Nouvelle-Calédonie, Wallis & Futuna*, L'Harmattan, Paris 2009.

LEMAÎTRE Yves, *Dictionnaire du Tahitien contemporain*, édition de l'Orstom, Paris, 1995.

LEVENSON Jacob, *The Letters of Henry Adams*, The Belknap press, Cambridge, vol.3, 1982.

TCHERKÉZOFF Serge, *Polynésie-Mélanésie : l'invention française des races et des régions de l'Océanie (XVIe-XXe siècles)*, Au vent des îles, Pirae, Tahiti, 2008.

TYLOR Edward, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Londres, J. Murray, 1871.

MARIN Louis, *Études sémiologiques. Écritures, Peintures,* Klincksieck, Paris, 1971.

MARTIN Stéphane, *Le musée du quai Branly, la collection*, Flammarion, Paris, 2009.

McALOON William (sous la direction de), *Art* at *Te Papa*, Te Papa Press, Nouvelle-Zélande, 2009.

McCarthyy Conal, *Museums and Māori: heritage professionals, indigenous collections, current practice*, Left Coast Press, Wellington, Nouvelle-Zélande, 2011.

McCLANCY Jeremy, *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg, 1997.

McLEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, Angleterre, 2012 (1ère éd. 2000).

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris 2001.

- *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Hachettes, Paris, 1989 (rééd. 2007).

MILLET Catherine, *L'art contemporain – Histoire et géographie*, Flammarion, Paris, 2006. (1ère éd. 1997).

MOTSCH Andreas, *Lafitau et l'émergence du discours ethnographique,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Québec, 2001.

MOULIN Raymonde (sous la dir.), *Sociologie de l'art*, *[actes du colloque de sociologie de l'art, Marseille, 1985]*, Documentation française, 1986, rééd. L'Harmattan 1999

- (a) *Le marché de l'art – mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2000 ; rééd. Coll. « Champs », 2009.

- (b) *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992 ; rééd. Coll. « Champs », 2009.

MU-LIEPMANN Véronique, *Arts et artisanats de la Polynésie française : Sculpture*, Au vent des îles, Tahiti, 2008.

MURIE Norbert, *Octave Morillot : peintre de la Polynésie (1878-1931)*, ACR éd., France, 2005.

NENA Tauhiti, SELVA Chantal, *L'art en mouvement, émergence d'un art contemporain à Tahiti*, le Motu, Papeete, 2005.

NEWTON Douglas, *Arts Primitifs : les îles du Pacifique, l'Afrique, les Amériques*, Gründ, Paris, 1989.

NICHOLAS Darcy, KAA Keri, *Seven Maori Artists: Inerviews with Darcy Nicholas and Keri Kaa*, Wellington: Government Printer, Nouvelle-Zélande, 1986.

NOURY Arnaud, GALIPAUD Jean-Christophe, *Les Lapita, nomades du Pacifique*, IRD (coll. Focus), Marseille, 2011.

O'REILLY Patrick (avec TEISSIER Raoul), *Tahitiens, répertoire bio-bibliographique de la Polynésie française*, Musée de l'Homme, publication de la Société des Océanistes n°10, Paris, 1962.

- (avec TEISSIER Raoul), *Tahitiens, Supplément. répertoire bio-bibliographique de la Polynésie française*, Musée de l'Homme, publication de la Société des Océanistes n°17, Paris, 1966.

- (avec Edouard Reitman), *Bibliographie de Tahiti et de la Polynésie française*, Musée de l'Homme, publication de la société des Océanistes n°14, Paris, 1967.

- (avec TEISSIER Raoul), *Tahitiens, répertoire biographique de la Polynésie française, seconde édition revue, corrigée et augmentée*, Musée de l'Home, publication de la Société des Océanistes, Paris, 1975.

- *Peintres de Tahiti*, édition latines, dossier 23, Paris, 1978.

- *Tahiti, la vie de chaque jour*, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1982.

OTTINO-GARANGER Pierre et Marie-Noëlle, *Te Patu Tiki. Le tatouage aux îles Marquises*, Ch. Gleizal, 1998.

PINERI Riccardo, *Adriaan Herman Gouwe : Peintre de Polynésie*, éd. Avant et Après, 1998.

- *Dettloff*, Ed. Le Motu, coll. Plasticiens d'Outre-mer, Avignon, 2002.

- *L'île matière de Polynésie,* Balland, 1992 ; rééd. Le motu, Tahiti, 2006.

- *Jean-Charles Bouloc*, 'Ura éditions, Tahiti, 2009.

- *Chronique du temps volé*, 'Api, Tahiti, 2014.

PLATTS Una, *Nineteenth Century New Zealand Artists – A Guide & Handbook*, Avon Fine Prints, Nouvelle-Zélande, 1979.

POUND Francis, *The Invention of New Zealand – Art & National Identity, 1930 – 1970*, Auckland University Press, (1er éd. 2009), 2010.

PRICE Sally, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 2006 (1ère éd. 1989).

SAID Edward, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident,* le grand livre du mois, Paris, 2005 (1ère éd. 1978).

- *Culture et impérialisme*, Fayard : Le Monde diplomatique, Paris, 2008 (1ère éd. 1978).

SAURA Bruno, *Bobby : visions polynésiennes*, Avalon : Pacific bridge, Tahiti Tupuna productions, *Australie, 1992.*

- *Tinito : la communauté chinoise de Tahiti : installation, structuration, intégration*, Au vent des îles, Tahiti, 2002.

- *Tahiti Mā'ohi : culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Au vent des îles, Tahiti, 2008.

- *Des Tahitiens, des Français : Leurs représentations réciproques aujourd'hui*, Au vent des îles, Tahiti, 2011 (1er. édition en 1998, éd. Gleizal).

- *Histoire et mémoire des temps coloniaux en Polynésie française*, Au vent des îles, Tahiti, 2015.

SAURA Bruno, LEVY Dorothy, *Bobby l'enchanteur du Pacifique*, Au vent des îles, Tahiti, 2013.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971.

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme* : unes esthétique du divers Libraire générale française, Paris, 2007.

SIMMONS David R., *Ta Moko. The Art of Maori Tattoo*, Reed Publishing New Zealand Ltd., Auckland, 1986.

SMELSER Neil, BALTES Paul, *International encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Elsevier, Pays-Bas, 2001.

SPITZ Chantal, *L'île des rêves écrasés*, Au vent des îles, Pape'ete, 1991

STASZAK Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Bréal, Paris, 2003.

STEVENSON Karen, *The Frangipani is Dead, Contemporary Pacific Art in New Zealand, 1985 – 2000*, Huia, Wellington Nouvelle-Zélande, 2008.

- HERLE Anita, STANLEY Nick, WELSCH Robert L., *Pacific Art: Persistence, Change and Meaning*, University of Hawai'i Press, Hawai'i, 2002.

- WEBB Virginia-Lee, *Re-presenting Pacific Art: essays from the Pacific Arts Association Sixth International Symposium, Juky 23-28, 2001*, Adelaide: Crawford House, Australie, 2007.

- (sous la direction de), *Pacific Island Artists – Navigating in the Global Art World*, Masalai Press, USA, 2011.

TAFFIN Dominique, *Du musée colonial au musée des cultures du monde : actes du colloque*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2000.

TE AWEKOTUKU Ngahuia, NIKORA Waimarie Linda, *Mau Moko. The world of Maori Tattoo*, University of Hawai'i Press, Etats-Unis d'Amérique, 2007.

THOMAS Nicholas, (a) *L'art de l'Océanie*, Thames & Hudson, Londres, 1995.

- *Possessions : Indigenous Art, Colonial Culture*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

- *Art in Oceania: A New Hisotry*, Thames & Hudson, Londres, 2012

TREVELYAN Jill, *Rita Angus: an Artist's Life*, Te Papa Press, Nouvelle-Zélande, 2009 (1ère éd. 2008).

- *Peter McLeavy: The Life and Times of a New Zealand Art Dealer*, Te Papa Press, Nouvelle-Zélande, 2013.

TURNER John, *Leeteg of Tahiti: paintings from the villa velour*, San Francisco Last gasp, USA, 1999.

Van der GRIJP, Paul, *Passion and Profit: Towards an Anthropology of Collecting*, Berlin: Lit Verlag, 2006

- *Art and Exoticism: an Anthropology of the Yearning for Authenticity*, Berlin, Lit Verlag, 2009.

- *Manifestations of* Mana*: Political and Divine Inspiration in Polynesia*, Berlin: Lit Verlag, 2014.

VIATTE Germain, *Le Palais des Colonies, histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, RMN, Paris, 2002.

- *Tu fais peur tu émerveilles, musée du quai Branly acquisitions 1998-2005*, musée du quai Branly, Paris, 2006.

Von den STEINEN Karl, *Les Marquisiens et leur art*, Reimer, Berlin, 1925-1928, 3 volumes (réédition par Le Motu : Musée de Tahiti et des Îles – Te Fare Manaha, 2005).

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens*, Saillant, Paris, 1766. [En ligne sur gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6423247r]

WOOLLASTON Toss M., *The Far-away Hills. A Meditation on New Zealand Landscape*, Auckland Gallery Associates, Nouvelle-Zélande, 1962.

YOUNG Mark, *New Zealand Art: Painting 1950-1967*, A.H. & A.W.Reed, Nouvelle-Zélande, 1968.

Contribution au sein d'un ouvrage collectif

AL WARDI Sémir, « La nation polynésienne existe-t-elle ? », *in Confluences Océanies 1 – L'idée de Nation*, Les Éditions de Tahiti, 2011. Kindle.

BECKER Howard S., « La distribution de l'art moderne », *in* MOULIN Raymonde (sous la dir.) *Sociologie de l'art*, Documentation française, 1986, rééd. L'Harmattan 1999.

CORDEZ Philippe, « Entre histoire de l'art et anthropologie : objets et musées », *in Histoire de l'art et anthropologie*, coédition INHA/musée du quai Branly (coll. les actes), Paris, 2009. [en ligne] : http://actesbranly.revues.org/199

HUFFER Elise, « Regionalism and Cultural Identity : Putting the Pacific Back into the Plan », *in* FIRTH Stewart (sous la direction de), *Globalisation and Governance in the Pacific Islands*, ANU Press, Australie, 2006.

JARRASSÉ Dominique, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », *in* DUFRÊNE Thierry et TAYLOR Anne-Christine (sous la direction de), *Cannibalismes Disciplinaires, Quand l'Histoire de l'art et anthropologie se rencontrent*, coédition INHA et musée du quai Branly (« Les actes »), Paris, 2009. [En ligne] : http://actesbranly.revues.org/96 [consulté le 24/02/2012].

LEMAÏTRE Yves, « La modernisation de la langue tahitienne », in FODOR *István Language reform : history and future*, Helmut Buske Verlag, Hambourg, 1990.

PINERI Riccardo, (sous la direction de), « L'idée de nation », *Confluences océanes*, n°1, éditions de Tahiti, Tahiti, 2011.

PRICE Sally, « Cultures en dialogue : options pour les musées du XXIe siècle », *in* DUFRÊNE Thierry et TAYLOR Anne-Christine (sous la direction de), *Cannibalismes Disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, coédition INHA et musée du quai Branly (« Les actes »), Paris, 2009. Pp. 269-278. http://actesbranly.revues.org/352 [consulté le 24/02/102].

SPITZ Chantal, « Où en sommes-nous cent ans après la question posée par Gauguin D'où venons-nous ? Où allons-Nous ? », *in* Université de Polynésie française, *Paul Gauguin : héritage et confrontations : actes du colloque des 6,7 et 8 mars 2003 à l'université de Polynésie française*, 2003, Université de Polynésie française, 2003. p.90-99.

SPRIGGS Matthew, « How much of the Lapita Design System Represents the Human Face ? », *in* DARK Philip J.C et ROSE Roger G., *Artistic heritage in a changing Pacific*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993. Pp.7-14.

Articles

« Actes de la société », *Société des Océanistes*, n°25, Paris, 1969, p.293-298.

AKA-EVY Jean-Luc, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines,* vol.39, n°155-156, 1999.

ARTHUR Gilles, « Notice historique du Musée Gauguin de Tahiti suivie de quelques lettres inédites de Paul Gauguin », *Journal de la Société des Océanistes*, n°74, vol.38, 1982. pp. 7-17.

BARTHES Roland, "Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964. Pp.40-51.

BARTON Christina, « Rethinking 'Headlands' », *Afterall – A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol.39, été 2015, The University of Chicago Press, USA, 2015. pp. 101-110.

BELLET Harry, « "Nafea faa ipoipo", de Gauguin, part au Qatar », *Le Monde* du 11 février 2015.

BERGER Anne, « Traversée de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique », *Labyrinthe*, n°24, 2006. [en ligne : http://labyrinthe.revues.org/1245]

BERNAND Carmen, « Le Pacifique vu du Pérou (1567-1606), *e-Spabia* » [en ligne : https://e-spania.revues.org/22060?lang=en#quotation]

BLAIS Hélène, « Comment trouver le « meilleur nom géographique » ? Les voyageurs français et la question de la dénomination des îles océaniennes au XIXe siècle », *L'Espace géographique*, 4/2001 (tome30), p348-357. [En ligne : http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2001-4-page-348.htm]

BOËS Éric, SEARS Stéphanie, « Crânes ancestraux, crânes trophées des Marquises », *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Colmar*, 62e volume, 1993,1994. pp. 97-108.

- « Les crânes trophées marquisiens (XVIIIe et XIXe siècles). Interprétation des interventions anthropiques », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Parise, Nouvelle série*. Tome 8 fascicule 3-4, 1996. pp. 275-288.

BOUNOURE Gilles, « Le paradis autour de Paul gauguin de Viviane Fayaud », *Journal de la Société des Océanistes*, n°134, 2012. Pp. 160-163.

BRAMI CELENTANO Alexandrine, « Frontières ethniques et redéfinition du cadre politique à Tahiti » *Hermès* n°32-33, 2002.

BREDFORD Richard, « Pacific Islanders in New Zealand », *Espace, Populations, Sociétés,* Université des sciences et techniques de Lille, vol. 12, n°2, 1994. Pp.187-200.

BROWN Gordon, « Signor Nerli the Painter », *Auckland City Art Gallery Quaterly*, n)45, 1969. Pp.3-15.

CHARUTY Giordana, « Les métamorphoses d'Omai », *Gradhiva*, n°13, 2011. Pp.182-203.

CLIFFORD James, « les autres – au-delà des paradigmes de « préservation » », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

COLLIGNON Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo*, Numéro 1 juin/août 2007, n.p.

COZETTE Christophe, (a), « Peinture – André Marere à la galerie des Tropiques jusqu'au 10 novembre : la force tranquille », *La Dépêche de Tahiti*, jeudi 29 octobre 2015. En ligne : http://www.ladepeche.pf/peinture-andre-marere-a-la-galerie-des-tropiques-jusquau-10-novembre-la-force-tranquille/

- (b), « Peinture – Knky à la galerie Winkler jusqu'au 10 novembre : Le changement, c'est maintenant », *La Dépêche de Tahiti*, jeudi 29 octobre 2015. En ligne : http://www.ladepeche.pf/peinture-knky-a-la-galerie-winkler-jusquau-10-novembre-le-changement-cest-maintenant/

DECKKER, Paul DE, « Discordia Consularis. L'affaire Pritchard vue de l'intérieur », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 40 n° 78, 1984, pp. 35-44.

DETTLOFF Andreas, « Comment trouver une nouvelle signification à l'objet ancien ? », *Société des Etudes Océaniennes*, n°267, Papeete, Septembre 1995.

- « L'unité dans la contradiction, et essai d'une interprétation formelle du *tiki* », *Société des Etudes Océaniennes*, n°303, Papeete, décembre 2005.

DUMONT d'URVILLE Jules-Sébastien-César, « Notice sur les îles du Grand-Océan et sur l'origine des peuples qui l'habitent », *Bulletin de la Société de Géographie*, n°105 de Janvier 1832, pp.1-22. [disponible sur Gallica].

DUNN Michael, « The Enigma of Gordon Walters' Art » *Art New Zealand*, numéro 9, Février, Mars, Avril, 1978. [En ligne : http://www.art-newzealand.com/Issues1to40/walters.htm]

EASTMOND Elizabeth, PITTS Priscilla, « Ngahuia Te Awekotuku in conversation with Elizabeth Eastmond and Priscilla Pitts », *Antic*, juin 1986, Auckland, Nouvelle-Zélande, 1986, pp.44-55.

EGGLETON David, « Earth and Spirit, Robyn Kahukiwa's *Mauri Ora!* Exhibition », *Art New Zealand*, n°105, été 2002-03. En ligne: http://www.art-newzealand.com/Issue105/robyn.htm

ENTWISLE Peter, «Nerli Girolamo », *Dictionary of New Zealand Biography. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, texte mis à jour le 4 décembre 2013: http://www.teara.govt.nz/en/biographies/2n7/nerli-girolamo *Op. cit.*

FAIRBURN Arthur Rex Dugard, « Art in Canterbury", *Landfall*, vol2, n°1, mars 1948. Pp. 46-50.

FAY Frank, « Le Centre d'Art Abstrait de Tahiti », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°1, 15 mai 1962, n.p.

- « La vie du centre », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°2, 1 août 1962, n.p.
- « De la critique », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°2, 1 août 1962, n.p.
- « Une enquête du Centre d'art abstrait de Tahiti sur la mentalité esthétique », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°5, 15 avril 1963, n.p.
- « Première réaction officielle contre le nomadisme artistique », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°6, 15 juillet 1963, n.p.
- « Les galeries d'exposition T.A.I. ferment leurs portes aux artistes », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°6, 15 juillet 1963, n.p.
- « La Condition de l'artiste peintre en Polynésie », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°6, 15 juillet 1963, n.p.
- « Enquête du centre d'art abstrait (suite) – Points IV à X –», *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°7, 15 octobre 1963, p.6-18.
- « « Les députés et la peinture » d'après une enquête du bimensuel « Le Peintre » », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°9, 15 avril 1964, p.9-15.
- « Lettre au service des Beaux-Arts de Tahiti », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°9, 15 avril 1964, p.16-18.
- « Enquête du Centre d'art abstrait (suite) – Points XI-XII-XIII–», *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°9, 15 avril 1964, p.18-24.
- « la situation artistique à Tahiti en 1964 », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°10, 15 juillet 1964, p.2-9.
- « Etats Généraux de la culture et Union des Arts Plastiques », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°10, 15 juillet 1964, p.28-31.
- « Introduction à notre quatrième année », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965, p.2.
- « La vie du Centre d'art abstrait de Tahiti », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti*, n°12, 15 janvier 1965, p.10-18.
- « Action ou agitation », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°13, 15 avril 1965, p.2-13.

- « Introduction à l'exposition de André BROOKE », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°13, 15 avril 1965, p.15-21.

- « note destinée à situer l'exposition de F.FAY du 11 mai 1965 », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°14, 15 juillet 1965, p.8-15.

- « Journée d'art pictural », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°15, 15 octobre 1965, p.7-10.

- « Création de la Société des Artistes d'Océanie », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°15, 15 octobre 1965, p.11-13.

- « introduction à l'œuvre de Nicolaï Michoutouchkine », *Les Cahiers du centre d'art abstrait de Tahiti,* n°15, 15 octobre 1965, p.14-28.

FAY Frank, « Préambule », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°1, janvier 1968, n.p.

- « L'année artistique 1967 : toutes les expositions de l'année », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°1, janvier 1968, n.p.

- « F.Ravello », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°2, 20 mars 1968, p.2-7.

- « A tous les artistes », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°2, 20 mars 1968, p.8.

- « Au pied du mur », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°3, 10 avril 1968, p.2-5.

- « Cercle des Arts on cherche un critique », *Cahiers d'Arts-Pacifique,* n°3, 10 avril 1968, p.5.

- « Exposition Morel », *Cahiers d'Arts-Pacifique,* n°3, 10 avril 1968, p.6-9.

- « Exposition Michel Monnier », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°4, 30 avril, 1968, p.2-4.

- « Exposition Isabelle Wolf », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°4, 30 avril 1968, p.5-7.

- « Exposition F. Séli », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°5, 20 mai 1968, p.2-4.

- « III° Salon des Amateurs », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°5, 20 mai, 1968, p.5-9.

- « Petit mémoire à propos de l'exposition du C.E.P. », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°5, 20 mai, 1968, 10-11.

- « Exposition J.C. Bouloc », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°6, 10 juin 1968, p.2.

- « Exposition G. Bovy », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°6, 10 juin 1968, p.3-4.

- « Biennale de collage », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°6, 10 juin 1968, p.5

- « En marge des expositions », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°6, 10 juin 1968, p.6.

- « On n'aide pas les jeunes », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°6, 10 juin 1968, p.7-8.

- « Exposition J.F. Favre », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°7, 10 juillet 1968, p.2-4.

- « Exposition Annie Barrier », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°7,10 juillet 1968, p.5-7.

- « Exposition H. Robin », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°8, 15 août 1968, p.2-5.

- « Les expositions : J.F. Favre, C.A.P.P.O., Paes Villaro, », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°9, 15 septembre 1968, p.2-7.

- « Formes 71 », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°11, 13 mai 1971, n.p.

- « Avertissement », *Arts-Pacifique*, n°11, mai 1971, p.1.

- « Anticulture et presse locale », *Cahiers d'Arts-Pacifique, n*°11, 13 mai 1971, n.p.

FRASER Ross, « Gabrielle Hope 1916-1962 », *Art New Zealand*, n°30, automne 1984. En ligne : http://www.art-newzealand.com/Issues21to30/hope.htm

FOREST Jean-Paul, « Art rupestre contemporain : rapport de l'artiste au lieu et à la société, prolongement dans l'art paléolithique », *Société des Etudes Océaniennes*, n°303, Papeete, décembre 2005, p.49.

GAGNÉ Natacha, « Affirmation et décolonisation : la cérémonie de rapatriement par la France des *toi moko* à la Nouvelle-Zélande en perspective », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°134, 1er semestre 2012. pp. 5-24.

- « Brave New Words: The Complexities and Possibilities of an "Indigenous" Identity on French Polynesia and New Caledonia », *The Contemporary Pacific*, vol. 27, n°2, Hawai'i University Press, 2015. Pp. 371-402.

GRABURN Nelson H.H., « Enseignement de l'anthropologie du tourisme », *Revue internationale des sciences sociales*, volume 32, n°1, 1980, p. 59-73.

- "The Evolution of tourist arts", *Les cahiers du tourisme série C*, n°63, Centre des Hautes Etudes Touristiques, Aix-en-Provence, 1986.

GRAILLE Caroline, « Primitifs d'hier, artiste de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité », *Ethnologie comparée, n°6,* printemps 2003. [En ligne] :http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm

GREEN Roger, PAWLEY Andrew, « Dating the dispersal of oceanic languages », *Oceanic Linguistics*, vol.12, n°1/2, Été-Hiver, University of Hawai'i Press, 1974, pp.1-67.

GRIGNON Charles, "The 1940 Group – varied and interesting exhibition", *Press*, n°23137 du 28 septembre 1940, p.14.

GUILHEM Julien, « Art primitif ou patrimoine culturel ? Le Musée du quai Branly en question », *Ethnologie comparée*, n°1, Automne 2000. [En ligne] : http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r1/j.g.htm

HASTINGS D. Harris, *Official Record of the New Zealand and South Seas Exhibition*, 1889-90, G. Didsbury, Wellington, 1891.

HELLER Leonid, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2-3, 2009.

HIGGINS Katherine, « About the Artist : Fatu Feu'u », *The Contemporary Pacific*, vol.27, n°1, Hawai'i University Press, 2015. Pp. VI-318.

- « About the Artists », *The Contemporary Pacific*, vol.27, n°2, Hawai'i University Press, 2015. Pp. IX-XIX.

HONOUR Basil, « Art and The N.Z. Academy », *Art in New Zealand*, vol.13, no.2, décembre 1940.

HORROCKS Roger, « John Reynolds – Painting, Planting and Performance », *Art New Zealand*, n°122, automne 2007. [En ligne : http://www.art-newzealand.com/Issue122/reynolds.htm]

ITHURBIDE Christine, « Le marché de l'art contemporain en Inde », *Géographie et cultures*, 75, 2010. Pp. 207-228.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « « Les bons vents viennent de l'étranger » : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2/2005, n°52-2, pp.113-147.

KEITH Hamish, « Painting in New Zealand », *Salient*, *Victoria University Student's Paper*, vol.28, n°15, lundi 5 octobre 1964, p.3.

KNIGHT Beverly, « About the Artist: Greg Semu", *The Contemporary Pacific*, vol.26, n°2, ed. University of Hawai'i Press, 2014, p. VIII-X ; 280 ; 302.

LE BRONNEC Guillaume, « La vie de Gauguin aux îles Marquises », *Bulletin de la Société des Études océaniennes*, n°106 mars 1954, pp.198-211.

MAHUIKA Apirana, « *Māori* Culture and the New Museum », *Museum Anthropology*, vol.15 n°4, 1991

MANE-WHEOKI Jonathan, « The Resurgence of Maori Art: Conflicts and Continuities in the Eighties », *The Contemporary Pacific*, vol.7 n°1, été 1995, ed. University of Hawai'i Press, 1995. Pp.1-19.

- « The Black Light Paradox, The Sumptuous Austerity of Ralph Hotere's Art », *Art New Zealand*, n°98, automne 2001, np. [En ligne: http://www.art-newzealand.com/Issue98/hotere.htm]

- « Art's Histories in Aotearoa New Zealand », *Journal of Art Historiography*, University of Birmingham, Royaume-Uni, n°4, juin 2011, n.p. [En ligne: https://arthistoriography.wordpress.com/number-4-june-2011/]

MARTIN Jean-Hubert et BUCHLOCH Benjamin, « entretient », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

MELTZ Hortense, "Polynésie, le réveil des Marquises" *in Beaux-Arts magazine*, n°289, Paris, juillet 2008.

MICHAUD Yves, « Docteur explorateur chef curateur », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

- « Editorial », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

MONNERIE Denis, « Quels changements de paradigmes pour les études océanistes ? », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°133, 2011. pp.403-414.

MOORE William, « New Zealand art and Australian art: a comparison of methods », *Art in New Zealand*, vol.1 n°3, Mars 1929, pp. 151-159.

MU SI YAN Léopold, SAURA Bruno, « Decolonization, Language, and Identity: The Francophone Islands of the Pacific », *The Contemporary Pacific*, vol. 27, n°2, Hawai'i University Press, 2015. Pp. 325-335.

NEICH Roger, "A Survey of Visitor Attitudes to a Māori Art Exhibition", *AGMANZ News*, numéro 11:2, mai 1980.

OTAGO Daily Times, "SHIPPING – Arrivals", *Otago Daily Times*, n°8692, édition du 3 janvier 1890. p.1. Disponible sur : http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=ODT18900103&e=-------10--1----0otago+daily+times--

PANOFF Michel, « Introduction. *The Pacific Way:* un rêve évanoui ? », *Journal de la Société des Océanistes*, 92-93, vol. 1 et 2, 1991. Pp.3-6. [en ligne : http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1991_num_92_1_2892]

- « L'Exotisme : une valeur sûre », *L'Homme*, vol.26, n°97, 1986. Pp.287-296. [en ligne. http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_97_368689]

PELTIER Philippe, MÉLANDRI Magali, « Chronologie concernant les têtes tatouées et momifiées *māori* ou *toi moko* (aussi connues sous le terme de *moko mokai*) », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°134, 1er semestre 2012. pp. 28-30.

PERROIS Louis, « Le regard du Blanc, de l'« art nègre » aux arts africains », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

PINERI Riccardo « In memoriam Gilles Artur (1928-2003) », *Société des Etudes océaniennes*, n°119, Papeete, décembre 2004.

PRICE Sally, « Art autre – art nôtre », *Cahiers du MNAM*, Centre Georges Pompidou, n°28, été 1989.

RALLU Jean-Louis, « Démographie des territoires français d'Océanie », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 76, n°284-285, 3e & 4e trimestres 1989, 1989.

RILEY Brett, « The Brooke / Gifford Gallery", *Art New Zealand*, n°28, printemps, 1983. En ligne: http://www.art-newzealand.com/Issues21to30/brooke.htm

SAURA Bruno, « Dire l'autochtonie à Tahiti – Le terme *mā'ohi* : représentations, controverse et données linguistiques », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°119, 2004-4. Pp.119-137.

- « Remembrance of the Colonial Past in the French Islands of the Pacific: Speeches, Representation, and Commemorations », *The Contemporary Pacific*, vol. 27, n°2, Hawai'i University Press, 2015. Pp. 337-368.

STASZAK Jean-François, "Primitivism and the other. History of Art and Cultural geography", *GéoJournal*, n°60, 2004, p.353-364.

- , « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyagistes », *Sociétés & Représentations* 1/2006 (n° 21), p. 79-99. Consultable en ligne sur le site : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-79.htm.

STEVENSON Karen, "Politicization of *La Culture Mā'ohi*: the Creation of a Tahitian Cultural Identity", *Pacific* Studies, n°4, vol. 15, décembre 1992, pp. 117-136.

- "New Markets for Contemporary Pacific Art: Creative New Zealand and the Push 'Offshore'", *Scope (Art & Design)*, n°7, 2012. pp.8-15.

TANO Mervyn L., PALMER Christian, *Mokomokai :Commercialization and Desacralization*, International Institute for Indigenous Resource Management, Part of: The Moko Texts Collection, Denver Août 2004 (version électronique).

TCHERKEZOFF Serge, « L'humain et le divin : Quand les Polynésiens ont découvert les explorateurs européens au XVIIIème siècle… », *Ethnologie comparée*, n°5, automne 2002.

THE LONDON GAZETTE, *The London Gazette, Third supplement to*, n°48469, mardi 30 décembre 1980. p.40.

THOMAS Nicholas, (b) « Kiss the Baby Goodbye: Kowhaiwhai and Aesthetics in New Zealand », *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, USA, vol.22, n°1, 1995. Pp. 90-121.

- (a) « The Dream of Joseph: Practices of Identity in Pacific Art », *The Contemporary Pacific*, University of Hawai'i Press, vol.8, n°2, automne 1996. Pp. 291-317.

- (b) « From Exhibit to Exhibitionism: Recent Polynesian Presentations of "Otherness" », *The Contemporary Pacific*, University of Hawai'i Press, vol.8, n°2, automne 1996. Pp. 319-348.

TOMLINSON Matt, « Perpetual Lament: Kava-Drinking, Christianity and Sensations of Historical Decline in Fiji », *Journal of Royal Anthropological Institute*, vol.10 n°3, septembre 2004. Pp. 653-673.

TROADEC Bertrand, « Demi-Tahitien: Tahitien et Demi à la fois? Une approche psychologique de l'identité polynésienne d'aujourd'hui », *Journal de la Société des Océanistes*, n°2, vol.95, 1992. Pp. 227-236.

SURVEY, « The Group 1927-1977 », *Survey*, n°16, novembre 1977, Robert McDougall Art Gallery, Caxton Press Christchurch, Nouvelle-Zélande, 1977.

Van der GRIJP Paul, « The Sacred Gift: Donations from Private Collectors to Museums", *Museum Anthropology Review*, 8-1, 2014. Pp. 22-44. *Open Access*

Articles de Presse

La dépêche de Tahiti :

La DÉPÊCHE DE TAHITI, « Abstraits en difficulté », *La Dépêche de Tahiti*, n°2, 4 août 1964, n.p.

- « Nos lecteurs nous écrivent », *La Dépêche de Tahiti*, n°3, 5 août 1964, n.p.

- « Voici le musée Gauguin », *La Dépêche de Tahiti*, n°4, 6 août 1964, n.p.

- « Frank Fay décore la rue », *La Dépêche de Tahiti*, n°5, 7 août 1964, n.p.

- « William Alister Mac Donald peintre », *La Dépêche de Tahiti*, n°8, 11 août 1964, n.p.

- « Exposition à la galerie Soncini », *La Dépêche de Tahiti*, n°9, 12 août 1964, n.p.

- « A la cimaise de la galerie de Poche : Jacques Gorlier », *La Dépêche de Tahiti*, n°13, 19 août 1964, n.p.

- « Première exposition Jacques Gorlier », *La Dépêche de Tahiti*, n°15, 20 août 1964, n.p.

- « Tour pyramidale, Menhir breton, Case marquisienne au musée Gauguin de Papeari », *La Dépêche de Tahiti*, n°18, 24 août 1964, n.p.

- « Il était un mur », *La Dépêche de Tahiti*, n°29, 5 septembre 1964, n.p.

- « Il était un mur (suite) », *La Dépêche de Tahiti*, n°32, 9 septembre 1964, n.p.

- « F.Fay : Préliminaires pour une Fresque Abstraite », *La Dépêche de Tahiti*, n°45, 24 septembre 1964, n.p.

- « Le Centre de métiers d'art », *La Dépêche de Tahiti*, n°55, 6 octobre 1964, n.p.

- « Nos lecteurs nous écrivent : Le Centre de métiers d'art par F.Fay », *La Dépêche de Tahiti*, n°56, 7 octobre 1964, n.p.

- « Nos lecteurs nous écrivent : Le Centre de métiers d'art par A. Mourareau », *La Dépêche de Tahiti*, n°57, 8 octobre 1964, n.p.

- « Lumière calculée pour la fresque d'A. Mourareau à l'hôtel des postes », *La Dépêche de Tahiti*, n°61, 13 octobre 1964, n.p.

- « Flash : Le n°10 des « Cahiers du Centre d'Art Abstrait » », *La Dépêche de Tahiti*, n°74, 28 octobre 1964, n.p.

- « Première activité de la F.G.S.A. : Pour une maison des arts », *La Dépêche de Tahiti*, n°98, 26 novembre 1964, n.p.

- « Première activité de la F.G.S.A. : Pour une maison des arts (suite) », *La Dépêche de Tahiti*, n°99, 27 novembre 1964, n.p.

- « Lundi soir, dernière exposition en Polynésie du peintre portraitiste Jean-Charles Bouloc », *La Dépêche de Tahiti*, n°143, 23 janvier 1965, n.p.

- « Vernissage J.C. Bouloc : SUCCES », *La Dépêche de Tahiti*, n°145, 26 janvier 1965, n.p.

- « Une caverne d'Ali Baba consacrée à la Polynésie et la Mélanésie », *La Dépêche de Tahiti*, Samedi 30 janvier 2016. [En ligne : http://www.ladepeche.pf/Une-caverne-d-Ali-Baba-consacree-a-la-Polynesie-et-la-Melanesie_a10400.html]

Tahiti-Infos :

SCHMITT Dominique, (a) « Les artistes Tahe et Kanaky exposent leur talent à Tokyo », *Tahiti Infos*, numéro du 18 mai 2016 : http://www.tahiti-infos.com/Les-artistes-Tahe-et-Kanaky-exposent-leur-talent-a-Tokyo_a148731.html

- (b) « Jonathan Mencarelli, le sculpteur qui « tatoue » les pierres », *Tahiti-Infos*, numéro du 9 mai 2016 : http://www.tahiti-infos.com/Jonathan-Mencarelli-le-sculpteur-qui-tatoue-les-pierres_a148397.html

TAHITI-INFOS, « Portrait : Paul Yeou Chichong, des affaires aux œuvres », *Tahiti-Infos*, lundi 27 octobre 2014 : http://www.tahiti-infos.com/Portrait-Paul-Yeou-Chichong-des-affaires-aux-oeuvres_a112925.html

- « Un musée à Papeete pour la collection Chichong et ses 350 tableaux de maîtres », *Tahiti-Infos*, 15 janvier 2016 : http://www.tahiti-infos.com/Un-musee-a-Papeete-pour-la-collection-Chichong-et-ses-350-tableaux-de-maitres_a143169.html

- « Andréas Dettloff, au-delà du sacré et du profane », *tahiti-infos*, du 26 octobre 2014 *:* http://www.tahiti-infos.com/Andreas-Dettloff-au-dela-du-sacre-et-du-profane_a112771.html

Tahiti-Pacifique :

ARTUR Gilles, « Courrier des lecteurs : Touche pas à mon Gauguin », *Tahiti-Pacifique*, n°20, décembre 1992, n.p.

BRINGOLD Christina, « Art : L'espoir de l'art polynésien », *Tahiti-Pacifique*, n°21, janvier 1993, n.p.

DETTLOFF Andreas, « Courrier des lecteurs : Lettre », *Tahiti-Pacifique*, n°2, juin 1991, n.p.

- « Courrier des lecteurs : Peintres fâchés », *Tahiti-Pacifique*, n°41, septembre 1994, n.p.

DU PREL Alex , « Société : Lettre à Paul Gauguin », *Tahiti-Pacifique*, n°3, juillet 1991, n.p.

- « Bobby, what are you worth? (que pèses-tu?) », *Tahiti-Pacifique*, n°3, juillet 1991, n.p.

- « Art : Un hommage de qualité à Paul Gauguin », *Tahiti-Pacifique*, n°6, octobre 1991, n.p.

- « Art : Shelsher et Deloffre, valeurs sûres de Polynésie », *Tahiti-Pacifique*, n°8, décembre 1991, n.p.

- « Art : Le grand évènement de la peinture à Tahiti », *Tahiti-Pacifique,* n°24, avril 1993, n.p.

- « Art à Tahiti : Anniversaires illustres », *TAHITI-Pacifique,* n°32, Décembre 1993, p.36

- « Dossier du mois : Le monde de la peinture à Tahiti », *Tahiti-Pacifique,* n°40, août 1994, n.p.

- « Art : Le « faussaire » qui dérange », *Tahiti-Pacifique,* n°89, septembre 1998, n.p.

- « Art : Première expo de Alain Joannis à Tahiti », *Tahiti-Pacifique,* n°94, février 1999, n.p.

- « Dossier du mois : Nos peintres du 20ème siècle », *Tahiti-Pacifique,* n°104, décembre 1999, n.p.

- « Art : François Ravello a été rejoindre Paul Gauguin et Pierre Heyman », *Tahiti-Pacifique,* n°122, juin 2001, n.p.

- « Publications : Catalogue des artistes de Tahiti », *Tahiti-Pacifique,* n°127, novembre 2001, n.p.

- « Art : Peintre redécouvert grâce à internet », *Tahiti-Pacifique,* n°131, mars 2002, n.p.

- « Art : Nouveaux talents révélés », *Tahiti-Pacifique,* n°138, octobre 2002, n.p.

- « Art : Un Ravello (bien) vendu aux enchères sur Ebay.com », *Tahiti-Pacifique,* n°183, juillet 2006, n.p.

- « Art : Des anciens peintres redécouverts », *Tahiti-Pacifique,* n°190, février 2007, n.p.

- « Publications : Livre testament de l'artiste peintre Jean-Charles Bouloc », *Tahiti-Pacifique,* n°224, décembre 2009, n.p.

- « Confidences : Crise chez les peintres aussi », *Tahiti-Pacifique,* n°229, mai 2010, n.p.

HEYMAN Pierre, « Dossier : Pour un artiste à Tahiti, les 20 premières années sont les plus dures », *Tahiti-Pacifique,* n°135, juillet 2002, n.p.

JOANNIS Alain, « Art : Exposition de fusains et sanguine d'Alain Joannis », *Tahiti-Pacifique,* n°121, mai 2001, n.p.

MICHOUTOUCHKINE Nicolaï, « Courrier des lecteurs : Laissons Gauguin en paix », *Tahiti-Pacifique,* n°145, mai 2003, n.p.

NOWAK Mana, « Art autochtone et imaginaire occidental: une esthétique de la rupture en Polynésie française », *Créations insulaires, Recherches en esthétiques*, n°20, CEREAP, France, 2015.

POEMA, « Publications : Superbe Ravello », *Tahiti-Pacifique*, n°158, juin 2004, n.p.

- « Art : Exposition d'art contemporain sur le thème du Mana », *Tahiti-Pacifique*, n°207, juillet 2008, n.p.

RUDZINOFF Laurence, « Océanie : Victor Segalen et l'exotisme. Rencontre en Polynésie », *Tahiti-Pacifique*, n°242, juin-juillet 2011, n.p.

Catalogues d'expositions

ASIA PACIFIC TIRENNIAL of CONTEMPORARY ART, *The First Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial*, 17 septembre – 5 décembre 1993, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 1993.

- *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 27 septembre 1996 – 19 janvier 1997, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 1996.
- *Beyond the Future: the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 9 septembre 1999 – 26 janvier 2000, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 1999.
- *APT 2002: Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 12 septembre 2002 – 27 janvier 2003, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 2002.
- *The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 2 décembre 2006 – 27 mai 2007, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 2006.
- *The 6th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 5 décembre 2009 – 5 avril 2010, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 2009.
- *ATP7: the 7th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 8 décembre 2012 – 14 avril 2013, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 2012.
- *The 8th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 21 novembre 2015 – 10 avril 2016, South Brisbane: Queensland Art Gallery, Australie, 2015.

ASIA SOCIETY, *Paradise Now? Contemporary Art from the Pacific*, Asia Society Museum de New York 18 février – 9 mai 2004, Asia Society Museum, USA, 2004.

AUCKLAND CITY ART GALLERY, *Petrus van der Velden, Paintings 1870-1912*, Auckland City Art Gallery, Nouvelle-Zélande, 1959.

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE NOUMÉA, *Nouméa-Pacifique*, Centre Culturel Tjibaou, 25 octobre 2000 – 28 février 2001, Agence de développement de la culture Kanak, Nouméa, 2000.

BIENNALE DE LYON, *Partage d'exotismes, 5e Biennale d'art contemporain de Lyon,* Halle Tony Garnier du 27 juin au 24 septembre 2000, Réunion des musées nationaux, Paris, 2000. 2 volumes.

BIENAL DE SÃO PAULO *7a Bienal de São Paulo1963*, 1963. Version numérique : https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4

- *8a Bienal de São Paulo1965*, 1965. Version numérique : https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084
- *9a Bienal de São Paulo1967*, 1967. Version numérique : https://issuu.com/bienal/docs/namee68384

BLOCK René (sous la direction de), *Toi, Toi, Toi. Drei Künstlegenerationen aus Neuseeland*, Musée Fridericianum, Kassel, co. éd. Musée Fridericianum 23 janvier – 5 avril 1999 ; Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 21 mai – 8 août 1999, catalogue bilingue allaemand-anglais, Kassel Museum Fridericianum, Allemagne 1999.

BLOEM Marja, BROWNE Martin, *Colin McCahon: A question of Faith*, Craig Potton, Stedeljik Museum, Amsterdam, Pays-Bas, du 31 août au 10 novembre 2002. Itinérances : City Gallery Wellington (08 décembre 2002 – 09 mars 2003) ; Auckland Art Gallery (29 mars – 15 juin 2003); National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie (04 juillet – 07 septembre); The Gallery of New South Wales, Sydney, Asutralie (15 novembre 2003 – 16 janvier 2004).

BOULAY Roger (sous la direction de), *Victor Segalen et l'exotisme, rencontres en Polynésie*, Abbaye de Daoulas, 22 avril – 6 novembre 2011, Somogy, Paris, 2011.

BROWNSON Ron, « Symbolism and the Generation of Meaning in Rita Angus's Painting », *in* PAUL Janet *et al. Rita Angus*, National Art Gallery, Wellington, du 9 décembre 1982 au 6 mars 1983, éd, National Ar Gallery, Nouvlle Zélande, 1982.

CARIOU André, *L'aventure de Pont-Aven et Gauguin* : Musée du Luxembourg, Paris, 2 avril - 22 juin 2003 ; Musée des Beaux-Arts de Quimpert, 12 juillet - 30 septembre 2003, Milan : Skira, Italie, 2003.

CROFF David, *Think with the senses, feel with the mind art in present tense*, 10 juin – 21 novembre 2007, Rizzoli, New York, 2007. 3 tomes.

CUZIN Régine, *La route de l'art sur la route de l'escalvage*, Centre culturel de Fond Saint-Jacques, Martinique, 30 octobre – 30 novembre 1998, OCEA, Paris, 1998.

- *Lattitudes 2002*, Hôtel de Ville de Paris, 7 – 27 décembre 2002, OCEA, Paris, 2002.

- *Lattitudes 2003*, Hôtel de Ville de Paris, 9 décembre 2003 – 4 janvier 2004, OCEA, Paris, 2003.

- *Lattitudes 2004*, Hôtel de Ville de Paris, 16 décembre 2004 – 12 janvier 2005, OCEA, Paris, 2004.

- *Latitudes 2005*, Hôtel de Ville de Paris, 16 décembre 2005 – 11 janvier 2006, OCEA, Paris, 2005.

- *Latitudes 2006*, Hôtel de Ville de Paris, 15 décembre 2006 – 27 janvier 2007, OCEA, Paris, 2006.

- *Latitudes 2007*, Hôtel de Ville de Paris, 14 décembre 2007 – 19 janvier 2008, OCEA, Paris, 2007.

- *Latitudes 2009*, Hôtel de Ville de Paris, 16 septembre – 10 octobre 2009, OCEA, Paris, 2009.

DESCOLA Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, musée du quai Branly – Jacques Chirac, 16 février 2010 – 11 juillet 2011, Somogy, Editions d'art, Paris, 2010.

FALK Christine, BANZE Alfred, *Banyan*, plaquette explicative du projet itinérant à travers de nombreux pays du monde. [En ligne : http://www.banyan-project.de/ideas.html].

FOREST Jean-Paul, *rocks and stitches*, cat.expo, XXIe symposium de l'art du Valcamonica, du 8 au 14 septembre 2004, Centro Camuno di Studi Preistorici, Italie, 2004.

FOREST Jean-Paul, OTTE Marcel, *Une futile audace*, Musée National de préhistoire, Les Eyzies-de-Tayac, printemps 2009, Réunion des musées nationaux, Paris, 2009.

HENRION Pierre, *des roches, des coutures*, Galerie Witters, septembre 2001, Université de Liège, 2001.

HOUSTON-BROWN Florence, *L'Ecole française du Pacifique*, galerie Florence Houston-Brown, 4 juin – 6 juillet 1963, galerie Florence Houston-Brown, Paris, 1963.

IVORY Carol (sous la direction de), *Mata Hoata – Arts et Société aux Îles Marquises*, Musée du Quai Branly –Jacques Chirac, 12 avril 24 juillet 2016, co-éd. Musée du Quai Branly, Actes Sud, Paris, 2016.

JAILLET Théano, PINERI Riccardo (sous la dir.), *Après Gauguin : La peinture à Tahiti de 1903 aux années 60*, Musée de Tahiti et des Îles – *Te Fare Manaha*, 4 décembre 2013 – 24 mai 2014, éd. Musée de Tahiti et des Îles – *Te Fare Manaha*, Puna'auia, 2015.

KIRSTEN Sven A., *Tiki Pop: l'Amérique rêve son paradis polynésien* : Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 24 juin 2014 – 28 septembre 2014, Taschen, 2014.

LEONARD Robert, *Headlands: thinking through New Zealand Art*, Musée d'Art Contemporain d'Australie, Sydney, 1er au 28 juin 1992, ed. The Museum, Australie, 1992.

MARTIN Jean-Hubert (sous la direction de), *Magiciens de la Terre*, Centres Georges Pompidou et Grande halle La Villette, 18 mai – 14 août 1989, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989

McALOON William et TREVELYAN Jill, *Rita Angus: Life and Vision*, *Te Papa Tongarewa* du 5 juillet au 5 octobre 2008 ; du 15 novembre 2008 au 15 février 2009, à la *Dunedin Public Art Gallery* ; du 7 mars au 5 juillet 2009 à la *Christchurch Art Gallery Te Puna o Waiwhetu* ; du 1 août au 1 novembre 2009 à l'*Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki*, Te Papa Press, Nouvelle-Zélande, 2008.

MUSÉE DE SENS, *Frank Fay, Peintures-Sculptures 1962-2001*, Musée de Sens, Orangerie Palais des archevêques, Yonne, 24 février – 12 mai 2002, Musée de Sens, 2002.

MUSEE DE TAHITI ET DES ÎLES- TE FARE MANAHA, « Exposition Après Gauguin, La peinture à Tahiti de 1903 aux années 60 », *dossier de presse*, Musée de Tahiti et des Îles- *Te Fare Manaha*, 2013.

- *Face à l'immensité – Jean-Paul Forest au Musée de Tahiti et des îles*, 17 novembre 2015 – 21 février 2016 (prolongée jusqu'au 6 mars), co-éd, Musée de Tahiti et des Îles- *Te Fare Manaha*, Institut ACTE – Sorbonne –CNRS, Tahiti, 2015.

PANOHO Rangihiroa, *Te Moemoea no lotefa, The Dream of Joseph: A Celebration of Pacific Art and Taonga*, Sarjeant Gallery, Whanganui, Nouvelle-Zélande, 1990.

PINERI Riccardo, *Andreas Dettloff, signes & traces du sacré*, Galerie Winkler, 'Ura éditions, Tahiti, 2015.

PRAT Thierry, MARTIN Jean-Hubert, RASPAIL Thierry, *Partage d'exotismes,* Halle Tony Garnier, Lyon, 27 juin – 24 septembre 2000, RMN, Paris, 2000. 2 tomes.

SALON des artistes peintres et sculpteurs français d'outre-mer, *11ème salon des artistes peintres et sculpteurs français d'outre-mer*, Espace Reuilly, Paris, 11 octobre – 1er novembre 1999, ARICOM, Paris, 1999.

TE PAPA PRESS, DUNEDIN PUBLIC ART GALERY, *Ralph Hotere: Black Light. Major Works including Collaborations with Bill Culbert*, Dunedin Public Art Gallery, mars – mai 2000; Auckland Art Gallery *Toi o Tāmaki*, Juin – aout 2000; Museum of New Zealand *Te Papa Tongarewa*, octobre 2000 – février 2001. Co. éd. Te Papa Press, Dunedin Public Art Gallery, Nouvelle-Zélande 2000.

THE GROUP, *Exhibition of Paintings and Drawings by The 1929 Group*, du 10 au 14 septembre 1929, Christchurch Press, Nouvelle-Zélande.

- *Exhibition of Paintings, Sculpture and Drawings by The 1931 Group*, septembre 1931, s.e., Nouvelle-Zélande, 1931.

- *Exhibition of Paintings, Sculpture, Craft and Drawings by The 1932 Group*, septembre 1932, Willis & Aiken, Nouvelle-Zélande, 1932.

- *Exhibition of Paintings and Drawings by The 1935 Group*, du 09 au 19 octobre 1935, Willis & Aiken, Nouvelle-Zélande, 1935.

- *Exhibition of Paintings and Drawings by The 1936 Group*, du 18 au 28 novembre 1936, Willis & Aiken, Nouvelle-Zélande, 1936.

- *Exhibition of Paintings and Drawings by The 1938 Group*, du 23 août au 03 septembre 1938, Willis & Aiken, Nouvelle-Zélande, 1938.

- *The 1940 Group – Exhibition of Drawings, Paintings, etc.*, du 20 au 26 septembre 1940, Christchurch, old art gallery, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1940.

- *The Group - Exhibition of Paintings, Drawings, and Sculpture, at Ballantynes, 1943*, Ballantynes, 4 – 19 novembre 1943, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1943.

- *The Group 1945- Exhibition of Paintings, Drawings, and Sculpture, at Ballantynes*, Ballantynes, 30 octobtre – 10 novembre 1945, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1945.

- *The Group Show – Retrospective exhibition, 1927 -1947*, Art gallery armagh street Christchurch, 3 – 13 novembre, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1947.

- *Group Show 48*, s.l., 18 octobre – 29 octobre, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1948.

- *Group Show 49*, s.l., 26 octobre – 4 novembre, 1949, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1949.

- *Group Show 50*, s.l., s.d., Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1950.

- *Group Show 51*, s.l., 15 – 26 octobre 1951, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1951.

- *Group Show 52*, 25 octobre – 9 novembre 1952, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1952.

- *Group Show 53*, 10 octobre – 25 octobre 1953, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1953.

- *The Group Show 54*, 2 octobre – 17 octobre 1954, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1954.

- *The 1955 Group Show*, 12 novembre – 27 novembre 1955, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1955.

- *The Group Show 56*, 3 novembre – 18 novembre, 1956, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1956.

- *The Group Show 57*, The Art Gallery, Durham Street, 17 – 27 octobre 1957, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1957.

- *The Group Show 1958*, The Art Gallery, Durham Street, 11 – 26 octobre 1958, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1958.

- *Group Show nineteen fifty nine*, The Art Gallery, Durham Street, 14 – 23 octobre 1959, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1959.

- *Group Show 61*, s.l., Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1961.

- *The Group Show 62*, The Art Gallery, Durham Street, 29 septembre – 14 octobre 1962, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1962.

- *The Group Show 1963*, The Art Gallery, Durham Street, 9 – 24 novembre 1963, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1963.

- *The Group Show 64*, The Art Gallery, Durham Street, 31 octobre – 15 novembre 1964, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1964.

- *The Group Show 65*, The Art Gallery, Durham Street, 30 octobre – 14 novembre, 1965, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1965.

- *The Group Show 66*, The Art Gallery, Durham Street, s.d., Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1966.

- *The Group Show 1967*, The Art Gallery, Durham Street, s.d., Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1967.

- *Group Show 68*, The Art Gallery, Durham Street, 26 octobre – 10 novembre 1968, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1968.

- *The Group Show 69*, Canterbury Society of Art Gallery, Christchurch, 15 – 29 novembre 1969, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1969.

- *Group Show 70*, CSA Gallery, Christchurch, 14 – 29 novembre, 1970, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1970.

- *The Group Show 71*, CSA Gallery, Christchurch,13 – 28 novembre 1971, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1971.

- *The Group Show 72*, CSA Gallery, Christchurch, 18 – 3 décembre 1972, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1972.

- *The Group Show 1973*, CSA Gallery, Christchurch, 15 – 30 septembre 1973, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1973.

- *The Group Show 1974*, CSA Gallery, Christchurch, 7 – 22 septembre 1974, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1974.

- *The Group Show 75*, CSA Gallery, Christchurch, 11 – 24 octobre 1975, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1975.

- *The Group Show 76*, CSA Gallery, Christchurch, 9 – 19 octobre 1976, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1976.

- *The 1977 Group Show & the Last*, CSA Gallery, Christchurch, 12 – 22 novembre 1977, Caxton Press, Nouvelle-Zélande, 1977.

VIVIEAERE Jim, *Bottled Ocean*, City Art Gallery de Wellington 16 mai – 07 août 1994, Wellington City Gallery, Nouvelle-Zélande, 1994.

WEBB'S, *Important Works of Art, Jewellery & Watches, Antiques & Modern Design – 3- 5 August 2010*, catalogue n°315, Mossgreen-Webb's, Août 2010. [En ligne: https://issuu.com/webbs_house/docs/315_cat]

Écrits Universitaires

ALLAIN BONILLA Maire-Laure, *Visualiser la théorie : usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de Elvan Zabunyan, Université de Rennes 2, 2014. 3 volumes.

CATCHPOLE Julie A. *The Group*, mémoire de master en Histoire de l'Art. Université de Canterbury, Nouvelle-Zélande. Soutenu en 1984.

C'AILCETA COOKE Elizabeth Louise, *The Group 1927-1977: an annoted bibliography*, mémoire de master en Archivistique. Université Victoria de Wellington. Soutenu le 15 février 1999.

CONDEVEAUX Aurélie, *Performances polynésiennes : adaptations locales d'une « formule culturelle-touristique » globale en Nouvelle-Zélande et à Tonga*, Thèse de doctorat en Anthropologie, sous la direction de Paul van der Grijp. Université de Provence (Aix-Marseille I), 2011.

FEENEY Warren, *The Canterbury Society of Arts, 1880-1996: conformitu and dissension revisited*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Université d'Otago, Nouvelle-Zélande, 2008.

HEARNSHAW Victoria, *James McLauchlan Nairn : The New Zealand years*. Mémoire de master: Histoire de l'art. Canterbury: University of Canterbury, 1992.

JONES Anna Laura, *Contemporary Folk Art in French Polynesia*, Thèse de doctorat en Philosophie. Université de Stanford, USA, 1991.

PALENSKI Ron, *The Making of New Zealanders – The evolution of national identity in the nineteenth century*. Thèse de doctorat en Philosophie. Université d'Otago, Dunedin, Nouvelle-Zélande, 2010.

SILVA Joseane Lucia, *L'évolution de la Biennale internationale de São Paulo (1951-2004) vue au travers de la présence française*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Marc Pierre Saboya. Université Bordeaux III Montaigne, 2011.

Webographie

http://2012.festival.co.nz/family-events/first-contact-2012/ :

http://aaactahiti.blogspot.fr/p/qui-sommes-nous.html

http://alcastongallery.com.au/artist/read/1213-greg-semu

http://www.alienor.org/ARTICLES/dettloff/index.htm

http://archives.govt.nz/events/declaration-independence

http://art2000.labiennaledelyon.com/fran/index.html

http://www.banyan-project.de/

http://www.biennale-de-lyon.org/

http://blog.tepapa.govt.nz/

http://census.hawaii.gov/acs/

https://cia.gov/library/publications/the-world-factbook/

https://christchurchartgallery.org.nz/

http://citygallery.org.nz/exhibitions/bottled-ocean

http://collection.artbma.org/emuseum/view/objects/asitem/search@/5/title-asc?t:state:flow=fb5f960b-f26e-43f0-8663-f8928aefad48

http://crises.upv.univ-montp3.fr/archives/archives-des-manifestations-scientifiques/agenda-de-crises-2014/octobre-2014/les-mirroirs-images-et-metaphores/

www.culture-patrimoine.pf

http://databank.worldbank.org

http://en.ccsculpture.org/eccdsxh.action?ym=index

http://eng.mataurangamaori.tki.org.nz/

http://esadhar.fr/fr/actualitees/pacifique-s-contemporain-performance-jeremy-leatinuu

http://gg.govt.nz/content/peter-mcleavey-wellington-onzm-services-arts.

http://gotz.blog4ever.com/2009-symposium-de-sculpture-en-chine-1-le-concours

http://jacbayle.perso.neuf.fr/livres/lettres_iles_09.html

http://j-mencarelli-sculpture.blog4ever.com/

http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0111913

http://la1ere.francetvinfo.fr/polynesie/2015/05/07/street-art-le-graffiti-la-cote-253969.html

http://maoridictionary.co.nz/

http://oliviercreations.ognet.net/

http://portal.unesco.org/fr

http://prixderome.nl/en/jaar/1901-en/

http://quickfacts.census.gov/qfd/states/15000.html

http://streetartfairs.com/artists/

http://tahitifestivalgraffiti.com/le-festival/onou-2014/

http://thecommunityarchive.org.nz/node/70367/description

http://vincentlecuyer.com/

http://www.artoceanien.com/

http://www.arts.canterbury.ac.nz/art-history/people/

http://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/2356/figures-from-life

http://www.bobbyholcomb.net/

http://www.cma.pf/wp2011/?page_id=108

http://www.cnap.fr/collection-en-ligne/?#/artwork/140000000064141?layout=grid&page=0&filters=query:Bill+Culbert

http://www.creativenz.govt.nz/news/applications-now-open-for-the-rita-angus-residency

http://www.dettloff.org/

http://www.egat.pf/

http://www.ejilin.gov.cn/2014-09/02/content_18837422.htm

http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php

http://www.fay-peintre-sculpteur.com/

http://www.fiaf.org/

http://www.fifo-tahiti.com/2016/02/nous-avons-commence-une-conversation/

http://www.fondationcustodia.fr/francais/actueel/aanwinsten2008.cfm#

http://www.galerieantipodes.com/

http://www.galerie-anuanua.com/

http://www.galerieauchevalet.com/

http://www.galerie-rustinoff.net/

http://www.gotz.pf/

http://www.htjartworks.com/

http://www.ica.pf/

http://www.ina.fr/video/I05059752

http://www.jeanpaulforest.com/

http://www.koomentong.com/kmt1/histoire/

http://www.latitudes-ocea.org/

http://www.legifrance.gouv.fr/

http://www.legislation.govt.nz/act/public/1992/0019/latest/DLM260204.html

http://www.lexpol.pf/

http://www.listener.co.nz/

http://magiciensdelaterre.fr/

http://www.massey.ac.nz/

http://www.mccahon.co.nz

http://www.mocataipei.org.tw/index.php/2012-01-12-05-32-59/audio-guide/1366-2014-pulima-the-2nd-pulima-art-award

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/arearea-9767.html?no_cache=1

http://www.musees-haute-normandie.fr/exposition/bottled-ocean-2115-george-nuku

https://www.ngv.vic.gov.au/

http://www.nzhistory.net.nz/te-maori-exhibition-of-traditional-maori-art-opens-at-the-metropolitan-museum-of-art-in-new-york

https://ocula.com/artists/rita-angus/

http://www.otago.ac.nz/otagofellows/allprevious_hodgkins.html

http://www.outre-mer.gouv.fr/?presentation-polynesie-francaise.html

http://www.pacific-credo.fr/.

http://www.pataka.org.nz/george-nuku-bottled-ocean-2116/

https://www.qagoma.qld.gov.au/about/our-story/apt

http://www.quaibranly.fr/

http://www.senat.fr/evenement/gauguin/cp.html

http://www.stats.govt.nz/browse_for_stats/population/estimates_and_projections/NationalEthnicPopulationProjections_HOTP2013-38.aspx

http://www.tautai.org/about-us/

http://www.teara.govt.nz/en

https://www.tepapa.govt.nz/

https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation/international-repatriation

http://www.tekupenga.com/symposium.html

http://www.themodernhonolulu.com/high-art

www.thailandwax.com

http://www.theses.fr/

http://www.tntvreplay.pf/Les-Grandes-Signatures-avec-Tehina_v6593.html

http://www.tokyoartfair.com

http://www.univ-nc.nc/formation/catalogue-des-formations/diplome-d-universite-histoire-des-arts-en-oceanie

http://www.ville-papeete.pf/rubriques.php?listing=actualites

https://vimeo.com/

http://www.vmapas.com/

http://www.waitangitribunal.govt.nz/

https://www.youtube.com/watch?v=6i7J1u0-NCU : “

https://www.youtube.com/watch?v=ck2CanCo70g

https://www.youtube.com/watch?v=R8FfiJWHBo4&feature=youtu.be

https://www.youtube.com/watch?v=SaJ9mzOcXcU

Sites de presse polynésienne:

Agence Tahiti Presse: http://atp.presidence.pf/ [clôturé le 31/12/2011].

- « "Les fillettes" de Jean-Charles Bouloc aux cimaises de la Galerie Winkler », *Tahiti Presse*, publié le 24 octobre 2007 : http://atp.presidence.pf/2007/10/les-fillettes-de-jean-charles-bouloc-aux-cimaises-de-la-galerie-winkler/ [consulté le 17/01/2012].

- « Première exposition posthume du peintre Ravello », *Tahiti Presse*, publié le 21 septembre 2003 : http://atp.presidence.pf/2003/09/premire-exposition-posthume-du-peintre-ravello/ [consulté le 17/01/2012].

- « Jean-Luc Bousquet expose en « Blues » à la Galerie des Tropiques », *Tahiti Presse*, publié le11 octobre 2008 : http://atp.presidence.pf/2008/10/jean-luc-bousquet-expose-en-blues-la-galerie-des-tropiques/ [consulté le 17/01/2012].

- « L’appel de Bora-Bora : un appel aux créateurs pour la « métamorphose du monde » », publié le 23 mars 2009. http://atp.presidence.pf/2009/03/lappel-de-bora-bora-un-appel-aux-crateurs-pour-la-mtamorphose-du-monde/ [consulté le 17/01/2012].

- « Le peintre Paskua à l’honneur à New-York », *Agence Tahiti Presse*, le 13 mars 2008. Source : http://atp.presidence.pf/2008/03/le-peintre-paskua-lhonneur-new-york/ [consulté le 17/01/2012].

- « Trois musées européens ont fait l’acquisition d’œuvres du peintre « polynésien » Paskua », *Agence Tahiti Presse*, 16

décembre 2007 : http://atp.presidence.pf/2007/12/trois-muses-europens-ont-fait-lacquisition-doeuvres-du-peintre-polynsien-paskua/ [consulté le 17/01/2012].

La Dépêche de Tahiti : http://www.ladepeche.pf/

Les Nouvelles de Tahiti : http://www.lesnouvelles.pf/ [fermé depuis 2014]

- « Le temps de vivre » *Les Nouvelles de Tahiti*, numéro du 27 juillet 2010 : http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/le-temps-de-vivre [consulté le 26/07/2012].

- BENOUATAF Khadidja, « R. PINERI & J.C BOULOC », *Les Nouvelles*, publié le 04 octobre 2009 : http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/r-pineri-jc-bouloc [consulté le 15/01/2012].

- ZANNI Marie-Hélène, « Jean-Charles Hyvert », *Les Nouvelles Tahiti*, publié le 30 août 2010. Source : http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/jean-charles-hyvert [consulté le 20 avril 2011].

- http://www.lesnouvelles.pf/article/a-laffiche/joseph-chaussoy [consulté le 13/02/2012]).

Tahiti-Pacifique : http://www.tahiti-pacifique.com/

Table des matières

REMERCIEMENTS **5**

AVANT-PROPOS **7**

LISTE DES PRINCIPALES ABREVIATIONS : **9**

INTRODUCTION **11**

PREMIERE PARTIE – LA POLYNESIE FRANÇAISE ET LA NOUVELLE-ZELANDE DES MILIEUX PROPICES A L'ART CONTEMPORAIN ? – ABORDER L'ART AU DETOUR DE L'HISTOIRE. **23**

CHAPITRE I – PRELUDE AU PACIFIQUE 24

A. Le Triangle Polynésien une aire géographique viable ? *24*

B. La colonisation et l'insertion dans la modernité *30*

CHAPITRE II - L'ART INSULAIRE OU LA MANIFESTATION DE LA CONFRONTATION DES COSMOLOGIES 41

A. Penser son monde à l'orée occidentale – Les inférences en face à face. *41*

B. Des productions insulaires d'Océanie restreintes mais des références prégnantes *48*

CHAPITRE III – LES EXOTISMES FACES AU TRIANGLE POLYNESIEN – REFLEXION SUR DES REFLECTEURS CULTURELS DEFORMANTS 57

A. Prolégomènes aux exotismes *57*

B. L'exotisme littéraire : de Bougainville à Segalen ou le Triangle Polynésien façonné *60*

C. Gauguin et l'exotisme artistique ou l'art de figer le monde *70*

CHAPITRE IV – LA SCENE SCIENTIFIQUE OU LES REGARDS PORTES AU TRIANGLE POLYNESIEN 99

A. L'Histoire de l'Art ou le regard porté au Triangle Polynésien *100*

- La scène française ou le bagne insulaire 100
- L''hégémonie anglo-saxonne 114

B. L'influence du postcolonialism – Quant l'Anthropologie palie les errances de l'Histoire de l'Art *124*

- 'Postcolonialism' : précisions sur une nouvelle façon de penser un sujet 124
- Sept auteurs pour sept visions 127

SECONDE PARTIE – POUR UNE HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN DU TRIANGLE POLYNESIEN **137**

CHAPITRE V – LES CONDITIONS D'EMERGENCE DES SCENES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES 138

A. Le cas de la Polynésie française *138*

- La place de l'artiste contemporain dans un système temporel contracté 140
- Les premières œuvres signées et l'implantation d'une dynamique artistique 142

B. Le cas de la Nouvelle-Zélande *156*

C. L'art contemporain à travers l'œil de l'histoire de l'art. *172*

CHAPITRE VI – LES CONDITIONS D'EXPRESSIONS DE LA SCENE ARTISTIQUE CONTEMPORAINE DE POLYNESIE FRANÇAISE 180

A. 1961 – 1991 : Établissement d'une scène artistique 180

- 1961 – 1971. Les Cahiers Centre d'Art Abstrait et Arts-Pacifique ou la mise en place de la première scène d'art contemporain 181
- Artiste résidant / Artiste de passage : 196
- Les regroupements d'artistes : 200
- Les lieux d'expositions : 209
- Les années 1970 – Des luttes politiques et culturelles jusqu'à l'arrivée de Bobby Holcomb 223
- Bobby Holcomb – De l'hotu pāinu à l'avatar du néo-polynésien 233

B. 1991 – 2016 : Une scène artistique à deux vitesses pour deux visions 235

- Une sphère artistique en perpétuelle réorganisation 235
- Une scène à l'image de ses artistes ou d'un regard tiers ? 250
- Le cas d'Andreas Dettloff et de la série des crânes 262
- L'art contemporain made in fenua à l'international 271

CHAPITRE VII – LES CONDITIONS D'EXPRESSIONS DE LA SCENE ARTISTIQUE CONTEMPORAINE DE NOUVELLE-ZELANDE . 285

A. Une pratique picturale fortement occidentalisée 285

- The Group 1927 – 1977 – le tournant contemporain 292
- Émergence et structuration du marché de l'art de Nouvelle-Zélande – le marché contemporain 308
- Peter McLeavey – l'avènement du marché de l'art contemporain de Nouvelle-Zélande 311

B. L'art contemporain de Nouvelle-Zélande, un monde artistique à niches 317

- L'art pākehā la vitrine contemporaine de Nouvelle-Zélande ? 320
- Des māori en lutte face à l'ignorance – vers une histoire de l'art biculturelle 326
- Le Contemporary Pacific Art, une conception locale romancée face à l'éclatement artistique global ? 339

TROISIÈME PARTIE – DES ARTISTES ET DES ŒUVRES 357

CHAPITRE VIII – L'EXPRESSION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE DE POLYNESIE FRANÇAISE 358

A. 1961-1991 : Émergence d'une scène artistique contemporaine 358

- L'exotisme et les stéréotypes comme muses 358
- L'art comme miroir de la réalité 362
- Une démarche personnelle coupée des tensions culturelles 368

B. 1991-2016 : Affirmation et croissance de la scène contemporaine 369

- L'art contemporain Mā'ohi 369
- Une expression artistique néo-polynésienne 371
- Une nouvelle génération forte d'une reconnaissance gagnée ? 384

CHAPITRE IX – L'EXPRESSION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE D'*AOTEAROA* / NOUVELLE-ZELANDE 388

A. La scène pākehā 388

- Tendances internationales 388
- Les préoccupations locales et māori. 394

B. La scène māori 399

C. La scène des Pacific Artists 407

CONCLUSION 417

BIBLIOGRAPHIE 427

Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d'*Aotearoa* – Nouvelle Zélande

Résumé

Cette thèse de doctorat en Histoire de l'Art, spécialité art contemporain, tend à repositionner l'Histoire de l'Art contemporain insulaire de la Polynésie Française et d'*Aotearoa* – Nouvelle Zélande au sein de son histoire locale tout autant qu'au niveau international. Par le biais d'une approche combinant Histoire de l'Art et Anthropologie, sont abordés les mondes de l'art respectifs à ces deux territoires afin de mettre en évidence les spécificités historiques et artistiques de localités trop souvent couplées du fait d'un passé commun. Faite de particularismes issus de la contraction des cultures au lendemain de la colonisation, la notion d'art international ne paraît jamais aussi ethnocentrée et occidentale que lorsqu'elle est transposée et apposée au Pacifique insulaire. Par l'étude des tentatives d'émancipation à l'égard du modèle occidental et des luttes de regards, ce travail de recherche confronte les postures des divers acteurs officiant dans l'affirmation et l'intégration de l'Océanie au sein du circuit international de l'art.

Mots-clés : Anthropologie ; art contemporain ; art *mā'ohi* ; art *māori* ; art du Pacifique ; *cultural studies* ; exotisme ; marché de l'art ; *Aotearoa* ; Nouvelle Zélande ; Polynésie française.

Between Emergence and Affirmation of Contemporary Art within the Polynesian Triangle: Comparative Study of *Aotearoa* - New Zealand and French Polynesia

Summary

This PhD thesis, in contemporary Art History, aims to resituate Pacific contemporary art of French Polynesia and *Aotearoa* – New Zealand as much into their own history as international history. Through an Art History and Anthropological approach, the purpose of this research is to highlight the historical and artistic specificities of these two territories often paired up due to a common past. When the concept of international art is transposed and applied to Pacific islands, it appears ethnocentric and Western. The aim of this study is to show that contemporary societies, and thus also art, are the result of cultural hybridization. With a thorough examination of the emancipation attempts towards the Western model and postcolonial gaze, this research compares the positions of actors involved in the affirmation and integration of Oceania within the international art field.

Keywords: Anthropology; Art market; Contemporary Art; cultural studies; Exoticism; French Polynesia; *Aotearoa*; New Zealand; *Mā'ohi* art ; *Māori* art ; Pacific art.

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

ÉCOLE DOCTORALE : 58
Intitulée de l'ED : LLCC – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Adresse de l'ED : Université Paul-Valéry Site saint-Charles, 34199 – Montpellier Cedex 5.

DISCIPLINE : Histoire de l'Art.