

Le pays natal, la culture et les “petits trucs” : l’art marquisien et le marché extérieur

EMILY DONALDSON — Lors d’un récent séjour aux îles Marquises, je me suis réveillée un jour aux sons d’une discussion animée qui se tenait dans la cuisine attenante à ma chambre. Le père de mon hôte marquisienne, Manuhi Timau, et cette dernière, Heivani, s’affrontaient à propos du but et du sens de l’art.

Heivani étudie au Centre des métiers d'art de Tahiti, l'une des rares écoles des beaux-arts du Pacifique. Quant à Manuhi, il crée et vend des œuvres d'art à Vaitahu, dans l'île de Tahuata, depuis vingt ans. En général, il exprime franchement ses opinions, et ce matin-là, il critiquait une œuvre de Heivani, parce qu'elle s'inspirait d'autres cultures du Pacifique et de sa propre imagination. "Il n'y a pas d'histoire !, protestait-il. Tu ne peux pas faire quelque chose sans une histoire. Les touristes cherchent des histoires." Il lui conseilla de visiter le petit Musée archéologique de Tahuata et de copier les œuvres de ses ancêtres. Cela, soutenait-il, serait du "vrai" art.

Manuhi et Heivani représentent deux générations de Marquisiens qui s'affrontent pour définir l'art. Héritiers de l'une des plus riches, des plus saisissantes traditions artistiques d'Océanie, les habitants de l'archipel sont confrontés à la nécessité de composer avec la signification de leur passé et de leur art en s'efforçant de trouver un gagne-pain durable. Au cours d'une année de recherches effectuées aux Marquises en 2013, dans le cadre de mon doctorat, je suis entrée en contact avec des artistes de presque toutes les vallées des six îles habitées. Ma thèse est consacrée aux moyens de subsistance des Marquisiens et à leurs rapports avec leur patrimoine. Mes discussions avec les artistes autochtones ont essentiellement porté sur leur façon d'appréhender les lieux et les objets historiques, sujet inséparable de l'art marquisien. Toutefois, au fur et à mesure que le marché extérieur s'ouvre à leur production, les perspectives des insulaires concernant leur art et sa manière d'exprimer leur culture, leur passé et eux-mêmes sont en train de changer¹.



oo Légende

1—Un aspect de la complexité sociale et politique de cette situation est exposé dans Thomas, 1991.

L'une des raisons de ce changement est une modification des rapports entre les artistes et les matériaux qu'ils utilisent. Aux cours des dernières décennies, les Marquisiens en ont moins récolté dans leur archipel, et se sont mis au contraire à acheter en grande quantité du bois, des os, des coquillages et d'autres produits dans toute la Polynésie française. Certes, cela permet aux artistes de se concentrer davantage sur leur création et de passer moins de temps à récupérer des matériaux, mais cela a aussi contribué à aliéner les Marquisiens en les éloignant de leur pays et de leur patrimoine². Une artiste âgée, Sylvia Tuieinui³, a fourni cette explication : "L'histoire de [cette sculpture] là, elle commence là où l'arbre a poussé [...] l'histoire de cet objet est comme toi. Après, quand tu es sur le lieu même et que tu vas couper l'arbre, les souvenirs que tu as en ce moment-là, c'est tout ce que tes parents t'ont enseigné. [...] Tu as ce lien avec tes parents, qui fait que tu as un lien avec cet arbre. Donc, tu coupes l'arbre, et tu commences à le tailler. Normalement, l'objet qui va naître de ce travail que tu es en train de faire, ça raconte toute ton histoire. [et] cet objet ne sera jamais comme un autre⁴."

Certains artistes m'ont raconté comment ils récoltaient des matériaux dans les montagnes ou au fin fond des vallées, et comment cela leur permettait de découvrir des choses sur leur pays et sur d'autres sujets grâce à leurs aînés (fig. 4.4.1). Isidore Kohumoetini a reconnu que cette expérience lui avait appris beaucoup sur son île natale, Ua Pou⁵. Un autre artiste de Hanavave, à Fatu Iva, raconte comment il examine avec attention les arbres qu'il coupe, en imaginant déjà comment il va les transformer en œuvres d'art⁶.



oo Légende

2—Le terme "aliéner" est utilisé ici dans un sens idéologique, cf. la définition dans Marx, Engels, 1978, p. 96. L'éloignement des Polynésiens par rapport à leur terre natale a de profondes implications, comme c'est expliqué dans Saura, 2008, p. 163-172.

3—Le nom a été modifié pour protéger la vie privée de l'interlocutrice, selon son souhait.

4—Communication personnelle à l'auteur, 18 février 2013.

5—Communication personnelle à l'auteur, 10 octobre 2013; cf. aussi les discussions sur la phénoménologie, l'apprentissage et les rapports aux lieux dans Casey, 1996; Ingold, 2006.

6—Alphonse Vaimaa, communication personnelle à l'auteur, 22 août 2013; le nom a été modifié pour protéger la vie privée de l'interlocuteur, selon son souhait.

Pour beaucoup d'artistes qui vivent et travaillent dans l'archipel, toutefois, ce rapport étroit entre l'art et le pays est en train de s'effiloche. Un sculpteur chevronné, Teiki Bar-sinas, a indiqué que les artistes d'aujourd'hui sont de plus en plus obnubilés par la rapidité d'exécution, afin de gagner de l'argent plus vite. Au contraire, lui prend son temps pour réaliser un ornement traditionnel en os (*ivi poo*), "à l'ancienne; je copie". Pour créer ses meilleures pièces, il travaille lentement, en s'appuyant énormément sur "les affaires anciennes". D'après lui, c'est ce qui lui a permis de réussir en tant qu'artiste; c'est la puissance (*mana*) de son art⁷.

Reproduire des motifs ancestraux et copier l'œuvre d'autres artistes contemporains sont considérés comme des choses très différentes. Comme l'a noté Félix Fii, aujourd'hui les artistes se copient souvent les uns les autres pour gagner de l'argent plus facilement, mais il en résulte qu'"il n'y a plus de valeur" dans les objets qu'ils créent⁸. Ces changements sont stimulés par la préoccupation croissante des touristes pour le prix plus que pour la qualité⁹.

Les attentes locales et étrangères concernant l'art marquisien s'affrontent et se modifient le plus souvent à l'occasion de la visite mensuelle de l'*Aranui*, un cargo mixte transportant du fret et des passagers. Pendant quelques heures, près de deux cent cinquante touristes inspectent les étals des artistes locaux (fig. 4.4.2). Alors que les voyageurs soulignent souvent les prix élevés, les insulaires observent la faveur dont jouissent leurs objets les plus petits et les moins chers. À de rares exceptions près, la plupart des artistes ne vendent pas plus de deux ou trois pièces à chaque visite de l'*Aranui*; parfois, ils n'en vendent pas une seule. Par conséquent, l'intérêt de produire de petites copies bon marché devient compréhensible.

Un autre moment destiné aux acheteurs d'art se déroule hors de l'archipel, au moment du Salon des Marquises, qui se tient à Tahiti deux fois par an pendant quinze jours. Attirant un grand nombre de visiteurs, cette manifestation offre aux artistes une chance rare de vendre de nombreuses œuvres d'art. Des magasins et des galeries la visitent également, pour y acquérir des sculptures "par cartons entiers"¹⁰, ce qui incite quantité d'artistes participants à produire des copies de sculptures, de bijoux et d'autres objets en grand nombre (fig. 4.4.3). Parfois, des familles entières collaborent pour atteindre cet objectif, chaque individu se spécialisant dans une étape particulière du processus créatif: le dégrossissage, le travail plus précis au ciseau ou le polissage d'une sculpture. Comme l'a noté un artiste de Ua Huka, aujourd'hui, "les petits trucs [marchent bien]. Avant, tu fais beaucoup de grands comme ça et, quand tu y vas, tout est parti. Et maintenant, il ne faut pas en faire beaucoup; un ou deux", qui se vendent aux deux tiers de leur ancien prix¹¹. Naturellement, les frais élevés engendrés par la participation au Salon contribuent à mettre encore plus l'accent sur le profit.

Alors qu'Internet tend à se répandre dans tout l'archipel, la mutation de la relation entre les artistes et les acheteurs et l'augmentation des motivations financières pourraient intensifier les modifications dans la production et dans l'interprétation locale de l'art des

Marquises. Comme de plus en plus d'artistes deviennent des tâcherons aux fonctions spécialisées, qui copient et produisent leurs œuvres en masse, et achètent leurs matériaux en gros, leur rapport avec leur art et le pays va fatalement changer. Raphaël Toa Taiaapu, un artiste de Ua Huka, décrit cette pression: "Il y a la force du bois qui a traversé la terre. Quand tu le tiens, tu regardes la couleur et tout, ça te parle [...]. Mais après tu es tombé dans le piège. Si après il y a trop de clients, tu tombes dans le piège de vite-vite [...]. Mais après tu le sens – tchaaa! – tu es fatigué, tu laisses [le bois]. Ça ne parle plus, c'est le client, c'est l'argent qui te parle après de faire vite-vite-vite pour en avoir beaucoup. Et tu fais une pause"¹².

Les dissensions qui entourent les remèdes traditionnels (*apau*) présentent un parallèle avec ce conflit entre la demande basée sur le marché et le lien avec le pays. Aujourd'hui, l'archipel possède un système économique essentiellement monétaire, mais les remèdes traditionnels ne sont jamais vendus, de crainte qu'ils perdent leur *mana*¹³. Substituer l'argent à un rapport traditionnellement fondé sur un échange personnel serait un manque de respect, aussi bien à l'égard du patient que des esprits qui secondent le travail de guérison¹⁴.

De même, la création artistique marquisienne possède des liens profonds avec les esprits des ancêtres, par l'intermédiaire de la terre. Même si ces relations se sont affaiblies – parce que, depuis près de deux siècles, on vend des œuvres d'art aux étrangers¹⁵ –, beaucoup d'artistes actuels mentionnent le *mana* de leur travail. Le changement imminent, sur la forme et la dimension de la relation des Marquisiens avec l'économie mondiale, va probablement altérer cette perspective, à mesure que les valeurs capitalistes vont opposer et transformer les liens complexes, non seulement entre l'artiste et l'acheteur, mais aussi entre lui et l'art, la religion, la culture et son pays.

Aujourd'hui, un marché externe de plus en plus exigeant incite les Marquisiens à faire des choix difficiles concernant les types d'objets d'art qu'ils créent. Des formes plus "traditionnelles" – les ornements en os (*ivi poo*), par exemple – peuvent receler une profonde signification historique et culturelle; mais beaucoup de diplômés des écoles d'art et d'artistes qui participent au Salon de Tahiti poursuivent des formes plus imaginatives et originales s'inspirant des beaux-arts occidentaux. D'autres se spécialisent dans la réalisation de copies multiples de formes plus simples, un type d'art plus commercial au potentiel culturel limité.

Au fur et à mesure que le marché extérieur attiré par l'art marquisien se développe, il suscite ces changements, obligeant aussi les Marquisiens à redéfinir les termes dans lesquels ils expriment leur patrimoine, à la fois dans le domaine artistique et dans la vie quotidienne. Leurs choix contribueront à déterminer l'avenir de l'art et, d'une façon plus large, de la culture aux îles Marquises.

7—Communication personnelle à l'auteur, 1^{er} mai 2013.

8—Communication personnelle à l'auteur, 9 avril 2013.

9—*Ibid.* Timona Tereino, communication personnelle à l'auteur, 14 octobre 2013.

10—Jean Matio Tamarii, communication à l'auteur, 7 octobre 2013.

11—*Ibid.* Ivory, 1999, p. 326, note la popularité des grandes sculptures comme les casse-tête, les lances et les pagaies au milieu des années 1990.

12—Communication personnelle à l'auteur, 4 octobre 2013.

13—Le *mana* se trouvait dans toute chose, dans les plantes et les individus. Ce pouvoir spirituel sacré provenait des dieux. Activé par les personnes qualifiées, il rendait, par exemple, les médicaments efficaces.

Pour les humains, il était hérité des ancêtres, de chaque lignée, rendant l'enfant détenteur de plus de *mana* que ses parents. Ici, Thérèse, communication personnelle à l'auteur, 21 novembre 2013. Nom abrégé pour protéger la vie privée de l'interlocutrice, selon son souhait.

14—Voir l'analyse connexe sur la relationnalité, dans Strathern, 1988.

15—Voir l'analyse connexe sur le mercantilisme et l'art marquisien dans Ivory, 1999.