



Arts océaniques, anciens et nouveaux paramètres. À propos d'Art in Oceania (2012) de Peter Brunt et Nicholas Thomas (éds)

Gilles Bounoure



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/6876>

DOI : 10.4000/jso.6876

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2013

Pagination : 227-231

ISBN : 978-2-85430-035-2

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Gilles Bounoure, « Arts océaniques, anciens et nouveaux paramètres. À propos d'Art in Oceania (2012) de Peter Brunt et Nicholas Thomas (éds) », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 136-137 | 2013, mis en ligne le 20 octobre 2013, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jso/6876> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.6876>

MISCELLANÉES

Arts océaniens, anciens et nouveaux paramètres. À propos d'*Art in Oceania* (2012) de Peter Brunt et Nicholas Thomas (éds)¹

par

Gilles BOUNOURE*

Si l'on s'en tenait à son titre, à son format grand *in-quarto* carré et à sa couverture cartonnée sous jaquette, on classerait ce volumineux, coûteux (60 £) et pondéreux (2,9 kg) ouvrage à la suite des panoramas détaillés des arts anciens d'Océanie dont la publication s'est échelonnée à peu près de décennie en décennie au cours du dernier demi-siècle, pour prendre en compte le progrès des connaissances et les attentes nouvelles du public. Aux livres de Jean Guiart (*Océanie*, 1963), de Carl A. Schmitz (*Oceanic Art*, 1971), de Miroslav Stingl (*Kunst der Südsee*, 1985 pour l'édition en allemand) pour ne citer que les plus connus, s'était ajoutée plus récemment la somme d'Adrienne L. Kaeppler et Christian Kaufmann (avec Douglas Newton, *L'Art océanien*, 1993 pour l'édition en français), généralement considérée aujourd'hui comme la référence la plus sûre dans le domaine des arts océaniens. Deux décennies s'étant écoulées sans que ce dernier volume ait été mis à jour ou remplacé, il était concevable, légitime aussi, qu'un grand éditeur réputé pour la qualité de ses livres d'art ait souhaité lui donner un successeur procurant aux lecteurs les résultats des recherches les plus récentes, grâce à des maîtres d'œuvre (P. Brunt et N. Tho-

mas) et des contributeurs (Sean Mallon, Lissant Bolton, Deirdre Brown, Damian Skinner, Susan Kùchler) particulièrement bien informés.

S'en tenir à un tel parti pris de lecture ou de classement serait néanmoins méconnaître le sens de cette entreprise, fruit de six années de travail (p. 527). Les éditeurs et contributeurs insistent certes à maintes reprises (notamment pp. 11-13, 527, et parfois aussi à brûle-pourpoint p. 84 à propos de la Nouvelle-Guinée) sur leur « insatisfaction » à l'égard des descriptions « classiques » des arts océaniens par ensembles géographico-culturels ou « aires de style », manquant à leurs yeux de profondeur ou de sensibilité historiques, mais ils n'ont manifestement pas souhaité proposer une présentation nouvelle qui leur serait opposable terme à terme. Pour les « arts traditionnels », objet principal de leurs critiques concernant leurs prédécesseurs, ils n'offrent dans ce volume que des images illustrant leur propre propos (environ 160 vues d'objets et 140 gravures et photographies, à comparer aux quelque 450 reproductions de J. Guiart, sans parler des 960 de *L'Art océanien*), et s'autorisent des omissions surprenantes. On ne saurait résumer les arts océaniens aux masques et aux sculptures,

1. Brunt Peter et Nicholas THOMAS (eds), 2012. *Art in Oceania. A New History*, London, Thames and Hudson, 536 p., bibliogr., index, cartes, 507 ill. dont 412 en couleur.

* gilles.bounoure@gmail.com

explique à juste titre N. Thomas dans son introduction (p. 11) pour justifier le peu d'intérêt qu'y accorde ce volume. Mais il n'en porte pas davantage aux objets associés aux moments forts de la vie quotidienne, tels que prise de bétel ou de kava, dont l'importance n'est jamais précisée dans l'ouvrage (mentions éparses, pp. 45, « *kava (which is a tranquillizer)* », 103, 110, 143, 234, sans aucune illustration ni prise en compte dans l'index, d'ailleurs confus et peu commode, particulièrement pour ses entrées géographiques).

Plats à kava, spatules et gourdes à chaux, mais aussi instruments de musique, crochets à nourriture, parures de fête ou de guerre, armes, etc., le nombre (sinon la valeur symbolique ou rituelle) des objets omis l'emporte très largement sur celui des objets figurés et commentés, à l'exact inverse de la visée encyclopédique des ouvrages antérieurs, dont ce volume prend ainsi le contrepied jusque dans l'iconographie. Ce qu'a de provocateur son sous-titre en forme de manifeste, *A New History*, appelle par conséquent quelques remarques. Ses auteurs ont raison de reprocher à trop d'histoires générales de l'art enseignées, éditées ou diffusées à destination du grand public ou des étudiants dans le dernier demi-siècle d'avoir reproduit des schémas anciens, traitant des arts océaniques, africains et amérindiens dans les mêmes chapitres et selon les mêmes perspectives que les arts dits préhistoriques. L'imputation est dénuée de fondement à l'égard des ouvrages spécialisés auxquels le leur est censé venir se substituer. Ils ne se présentaient certes pas comme des « histoires » (comme l'avaient tenté les diffusionnistes du début du siècle passé, tel Rivers), mais leurs auteurs, éminents océanistes, étaient évidemment d'accord avec ce rappel de Gerd Koch (1969 : 10) sur la considération à porter, depuis l'Occident, aux « *Südsee-Insulaner* » :

« *Wir dürfen sie nicht als "primitiv" empfinden und auch nicht schwärmerisch verklären. [...] Jede Kultur ist innerhalb ihrer eigenen Bedingungen und ihrer Geschichte [c'est moi qui souligne] zu verstehen.* »

Autre exemple, on ne voit pas comment parler de défaut de conscience historique à propos de la somme de C. A. Schmitz qui avançait déjà une « *historical analysis* » des arts océaniques (1971 : 21) en prolongement de ses *Historische Probleme in Nordost-Neuguinea* (1960 : 425), conclus par ces mots :

« Je ne puis proposer aucune date précise pour l'arrivée des différentes cultures. La conclusion la plus sûre à laquelle peut aboutir une reconstitution historique des sociétés orales est une chronologie relative. Seule une recherche à beaucoup plus grande échelle pourrait mettre en œuvre des éléments de comparaison susceptibles de fournir une datation précise, si c'est possible. Mais en ayant esquissé le schéma culturel général de la péninsule Huon [...] j'espère avoir

contribué substantiellement à une ethnologie de la Nouvelle-Guinée. »

Et si Alberto Cesare Ambesi (1966, p. 7) était encore fondé à écrire il y a un demi-siècle :

« *La storia delle arti oceaniche è ancora oggi tutta da scrivere, poiché non sempre gli specialisti hanno condotto le loro ricerche documentandosi sulle relazioni dei primi viaggiatori, approdati alle lontane terre dei Mari Australi* »

les travaux entrepris en ce domaine dès cette époque, ceux de Marianne et Roland Force puis d'Adrienne L. Kaeppler pour commencer, déterminants pour les progrès accomplis à leur suite du point de vue de « l'histoire des collections », ont de longue date imposé ce regard historique, sensible désormais dans tous les bons ouvrages traitant des arts anciens du Pacifique, à l'instar de celui de David Simmons s'ouvrant sur ces mots, dès 1980 (p. 9) :

« *The story of Pacific art began half a million years ago...* »

Selon les maîtres d'œuvre d'*Art in Oceania* (p. 527), leur « nouvelle histoire » aurait eu pour germes non ces ouvrages, mais les deux petits livres publiés voici trois lustres et plus par N. Thomas et Anne D'Alleva, tous deux « cassant le moule » antérieur, le premier tendant à préciser sa « vision d'un art océanien très dynamique » (1995 : 4) au travers d'approches thématiques (« symbolisme maternel et cultes masculins », « étoffes d'écorce, échanges et sacré », titres des chap. 5 et 6), le second s'appuyant sur le constat (1998 : 10) que « les traditions artistiques océaniques ont leur propre histoire, à la fois riche et complexe », les objets qui en témoignent étant de ce fait à « replacer dans un autre contexte » que celui des musées, évidences partagées par tous les spécialistes, naguère comme aujourd'hui. Cela n'empêchait pas ce dernier volume d'offrir un cheminement géographique (Nouvelle-Guinée, Mélanésie insulaire, Polynésie, Micronésie) et typologique des plus classique. Ces deux livres se distinguaient de leurs prédécesseurs par leur attention aux arts contemporains (« indépendance nationale, minorités indigènes et émigrants », chap. 9 du premier, 25 pages, un peu plus du huitième de l'ouvrage, « l'art contemporain du Pacifique : tradition et changements », chap. 6, 12 pages, moins du dixième du second). *Art in Oceania* consacre près des deux cinquièmes de sa pagination (pp. 326-437 et pp. 438-497) à « l'art pour touristes » et aux expressions artistiques postérieures à 1945, et telle est probablement son innovation la plus marquante, avec cet intérêt porté à l'histoire courte plutôt qu'à l'histoire longue.

Du côté de cette dernière, *Art in Oceania* ne livre pas de ces repères temporels ou de ces chronologies parfois discutables dans leur détail mais utiles dans leur ensemble comme en proposait encore A. D'Alleva (1998 : 160-164). Aucune mention n'y est faite par exemple des grandes phases de l'art maori néo-zélandais (*Tē Tipunga, Te Puawaitanga, Te Huringa*). Les deux seules pages consacrées au « *Marquesan Style* » (Peter Brunt, pp. 262-263) posent davantage de questions qu'elles n'offrent d'informations positives à propos l'histoire de cet archipel et de ses arts. Pour la Polynésie occidentale, après une allusion à « l'empire tongien » (p. 64), les échanges de tous ordres entre Fidji, Samoa et Tonga sont résumés en une phrase, comme s'ils n'avaient pas varié dans le temps, ainsi que le suggérait déjà A. L. Kaepler (1993 : 520-524) après d'autres et qu'a commencé à mieux établir Andy Mills (2009), de l'équipe du Fijian Art Research Project de l'université de Norwich. Selon lui, la « fidjianisation » des arts tongiens dans les premières décennies du XIX^e siècle est à relier au commerce régulier entre les chefferies fidjiennes et les santaliers, visiteurs occidentaux dont aucun des contributeurs d'*Art in Oceania* ne signale le rôle ici ou ailleurs, non plus que celui des baleiniers, collecteurs d'holoturiques, de perles et autres « produits des îles ». Des arts traditionnels fidjiens, tongiens ou samoans, on ne trouve ensuite d'autre mention qu'à propos de l'influence des teachers samoans sur l'architecture de ces archipels une fois soumis aux missionnaires (p. 303-304).

Pour la Nouvelle-Guinée, que N. Thomas a souhaité inscrire en première place (« *Part Two. New Guinea 1700-1940* », pp. 78-157, en collaboration avec Susanne Küchler et Lissant Bolton) comme il le faisait dans son livre précité (1995, chap. 1, « Révélation : l'art sepiik »), le lecteur ne saura pas qu'en dehors des sculptures en pierre réputées « préhistoriques » (p. 86, déjà figurées pp. 26-31) les vitrines occidentales abritent maints objets d'art paraissant nettement antérieurs à 1700, comme a pu en rassembler par dizaines John Friede, le catalogue de sa collection (2005) reproduisant en couverture un masque (n° 262) trouvé entre les rivières Karawari et Yuat et assigné au VIII^e siècle de notre ère par le laboratoire de l'université de Tucson. La bibliographie d'*Art in Oceania* (p. 522) cite ce catalogue mais sans en signaler les apports les plus spectaculaires. Parmi les sujets omis, trop nombreux pour être énumérés ici, il est frappant qu'à côté de brèves allusions relativement claires au cycle kula, les échanges de toute nature entre Nouvelle-Guinée du Nord-Est et îles avoisinantes (décrits par Harding, 1967) soient passés sous silence, comme si le « style Tami » ou l'art kilenge n'avaient pas à être présentés aux lecteurs, malgré tout ce qu'en ont écrit et montré de

remarquables historiens d'art océanien comme Bodrogi ou Philip Dark (le premier n'étant jamais cité, le second uniquement pour ses commentaires d'œuvres contemporaines).

Il n'y a donc pas à attendre de cette « nouvelle histoire » une vue d'ensemble aussi complète que possible des arts anciens de l'Océanie. Cela résulte aussi de sa méthode (déjà observable dans le livre précité de N. Thomas) évitant autant que possible l'exposé synthétique et continu et lui préférant l'énumération de cas d'espèce, voire d'anecdotes « significatives », offrant matière à réflexion. Les chapitres d'*Art in Oceania* sont ainsi ponctués (ou complétés) de plus d'une soixantaine d'encarts d'une ou deux pages donnant la parole à tel acteur ou témoin (« *Voice* ») ou mettant l'accent sur tel trait caractéristique de ces arts (« *Feature* »). Selon le même principe, en dépit de son ambition générale, l'introduction de N. Thomas (pp. 12-23) s'attache sur la moitié de ses pages au cas des figures de proue *nguzunguzu* des îles Salomon centrales, érigées en emblème de l'archipel devenu indépendant et servant de modèles aux curios les plus vendus à l'aéroport d'Honiara. Cette manière « éclatée » de relater l'histoire n'est pas sans précédent dans les ouvrages destinés au grand public et ses avantages sont reconnus : un exposé souvent plus vivant, plus « événementiel », et masquant ce qu'il doit aux constructions intellectuelles, aux recherches et aux partis pris de l'historien sous l'apparence irréfutable du « petit fait vrai » ou de sa représentation théâtralisée.

Art in Oceania ressemblant ainsi plus à une étoffe ornée de toute une variété de motifs brodés qu'à un tissu caractérisable par sa trame et sa chaîne, on doit se résoudre à n'en mentionner ici que les éléments principaux, les six parties ordonnant l'ouvrage, comportant chacune deux ou trois chapitres signés de l'un ou de plusieurs des contributeurs. Après « *Art in early Oceania* » (pp. 26-77), viennent « *New Guinea 1700-1940* » (pp. 78-159), « *Island Melanesia 1700-1940* » (pp. 160-243), « *Eastern and Northern Oceania 1700-1940* » (pp. 244-325), « *Art, War and the End of Empire 1940-1989* » (pp. 326-409), « *Art in Oceania Now 1989-2012* » (pp. 410-497), complétées par l'introduction précitée, une postface de P. Brunt (498-501), des cartes et les annexes d'usage. Les historiens soucieux de telles questions ne manqueront pas de discuter ce que les périodisations de ce sommaire ont parfois d'arbitraire ou d'approximatif, la présence européenne en Océanie ayant largement précédé l'orée du XVIII^e siècle, et les prodromes ou le déclenchement (décembre 1941) de la guerre du Pacifique ne s'étant pas fait ressentir de façon concomitante et uniforme en tous les lieux habités du Grand Océan. Ils pourront encore regretter que la « bibliographie sélective » (pp. 522-526) n'accorde pas plus de place aux

usuels de l'histoire océanienne, tels les recueils de June Whittaker et Noel Gash (1975), indispensables et non remplacés pour ce qui concerne la Nouvelle-Guinée.

Ils relèveront aussi certains défauts de coordination dans la rédaction et de relecture des diverses contributions. Il n'est question des peuplements austronésiens que dans le chapitre « *After Lapita* » (p. 51) dans un développement renvoyant au chapitre précédent, « *Aesthetic traces: The Settlement of Western Oceania* », où leur nom est introuvable. On est étonné de lire, p. 60, à propos de l'architecture sur piliers de pierre *latte* des îles Mariannes :

« *These structures date from about AD 1000 and continued to be made and used until the mid-eighteenth century, well after European contact by Spanish explorers in the early sixteenth century...* »

quand on sait que l'amiral Anson, en 1742, n'a pu voir que les piliers de ces constructions désertées et démolies, et que la colonisation espagnole (et non l'exploration !) avait eu raison dès le siècle précédent de la population chamorro, épuisée par les épidémies, les guerres, les déportations et les encasernements en « réductions » jésuites (Rainbird, 2004 : 110-120). On lit plus heureusement, sous la plume de N. Thomas, mieux informé (p. 271) :

« *The notable exception was on Guam, where, from the 1670s to 1690s, Chamorro people were brutally subjugated.* »

De tels défauts, qu'il serait fastidieux d'énumérer ici mais qui contraignent à une lecture prudente, sinon méfiante, retirent beaucoup de crédit à un ouvrage présenté comme devant faire référence.

Pour terminer d'évoquer les chapitres consacrés aux expressions artistiques et aux cultures anciennes, ils insistent justement sur les transformations, destructions et innovations induites par la présence blanche, les collecteurs d'objets et les missionnaires, mais insuffisamment sur le rôle des diverses administrations coloniales et de leurs fonctionnaires. Par exemple, il est notoire que l'introduction de la capitation en Nouvelle-Guinée allemande à partir de 1904 (Hahl, 1980 : 112) ne suscita pas seulement l'afflux attendu de main-d'œuvre dans les plantations, mais la vente d'objets cérémoniels par leurs détenteurs n'ayant d'autre moyen de s'acquitter de la nouvelle taxe. L'apparition d'artistes spécialisés dans les objets pour la clientèle blanche, tel Mutuaga bien étudié par Harry Beran, aurait aussi mérité d'être mentionnée, au moins pour illustrer les remarques introductives (p. 19) sur les objets non « décontextualisés » dans les vitrines des musées d'ethnographie, puisque fabriqués pour les Blancs. La « révision » du « *conventional*

understanding of Oceanic art history » à laquelle se livre N. Thomas le conduit même à des positions hypercritiques, notamment à propos de l'île de Pâques et de ses tablettes gravées. En 1995 (p. 36), il estimait que « si les Pascuans utilisaient un système d'écriture, c'est qu'ils accordaient de l'importance à la codification graphique » qui « devrait donc être également présente, ne serait-ce que de façon muette, dans les cultures polynésiennes proches. » En 2012 (p. 295), reprenant les thèses de Steven R. Fischer, il voit dans le *rongorongo* « *a post-contact innovation ... stimulated by some sighting of European documents or books* » et en fait un emblème des innovations dues à la présence européenne, à l'instar des « *Mother Hubbard dresses* » ou « robes-mission ».

Tout en reposant sur des développements antérieurs (tels ceux des volumes édités par la Pacific Arts Association, pionnière en ces domaines), les cinquième et sixième parties, dévolues aux expressions artistiques récentes et actuelles dans l'ensemble du Pacifique, n'ont d'équivalent dans aucun ouvrage antérieur et justifient amplement cette publication. On y vérifie certes l'apparition de ce nouveau paramètre signalé dans l'introduction (p. 12), « les insulaires du Pacifique ne sont plus exclus du débat » et y participent avec la création la plus moderne (avec des œuvres parfois datées de 2010 ou 2011, pp. 413, 451, 453, 455, 485, 491), mais également la portée de la constatation qui l'accompagnait :

« *The art of modern and contemporary Oceania – which must, alongside historical material, loom large in any genuinely representative account – embraces Western media, techniques, styles and ideas to varying degrees. Certainly, contemporary Pacific art speaks from cultural grounds that remain distinctive, but it is not 'exotic' in any absolute sense.* »

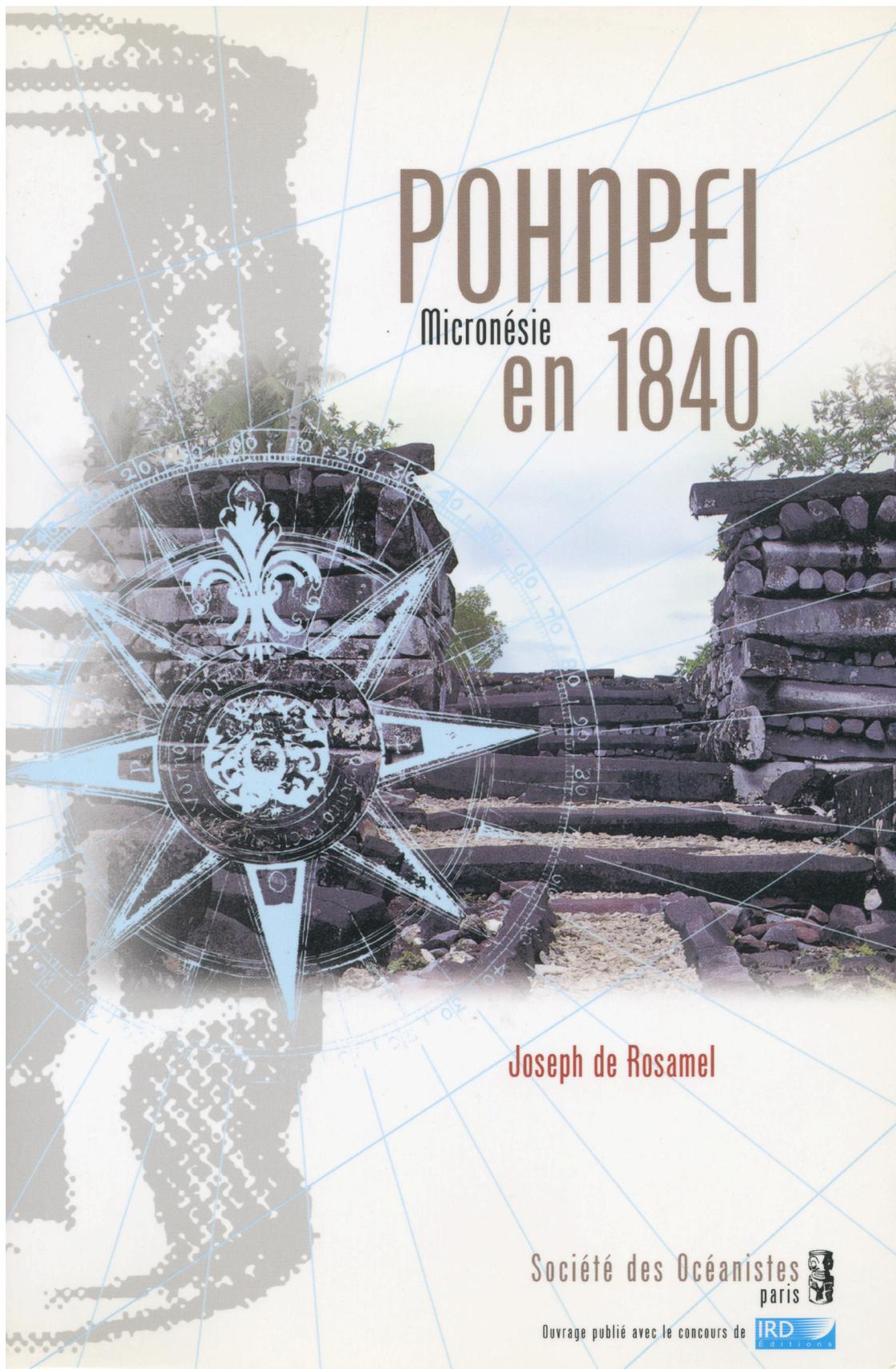
C'est à la fois une observation désormais valable à peu près partout sur la planète du fait de la mondialisation, et la reconnaissance à demi-mots d'une difficulté supplémentaire. N. Thomas s'est acquis un renom justifié en qualifiant d'« *entangled objects* » (1991) les spécimens d'art ancien conservés dans les musées d'ethnographie, enchevêtrés dans des logiques d'origines diverses et souvent contradictoires : ces entremêlements ne sont rien à côté de ceux dont s'entoure, parfois délibérément et comme à plaisir, ce qu'on nomme « l'art contemporain ». Quiconque s'y est un peu intéressé, tel par exemple qu'on l'expose à la Biennale de Venise (voir p. 412 l'installation qu'y ont présentée en 2007 deux artistes maori, Brett Graham et Rachel Rakena), a pu mesurer la complexité des enjeux, des intérêts (y compris politiques et financiers), des « contextes d'interprétation » et des axes de lecture qui peuvent s'y déployer, variant d'un artiste à l'autre et même d'une œuvre à l'autre d'un même créa-

teur, et semblant appeler d'abord un regard plus analytique que synthétique.

Il faut ainsi saluer l'audace de S. Mallon, P. Brunt, D. Skinner et L. Bolton d'avoir entrepris cette esquisse d'histoire de l'art contemporain en Océanie, sujet épineux dont beaucoup de détails auraient mérité une discussion au cas par cas, évidemment impossible ici. Cette dernière partie de l'ouvrage contrebalance largement ce qu'ont d'insatisfaisant les chapitres consacrés à l'« histoire longue » et leur critique hâtive et trop peu étayée de travaux antérieurs dont certains restent de première utilité. *Art in Oceania, A New History* restera à coup sûr comme un effort méritoire et justifié d'introduire dans ce vaste domaine des thématiques renouvelées et des paramètres récents, mais parfois au détriment d'anciens qu'il eût été préférable de combiner avec les nouveaux plutôt que de prétendre vainement les congédier.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBESI Alberto Cesare, 1966. *Arte dell'Oceania*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.
- BRAKE Brian, James MCNEISH and David SIMMONS, 1980. *Art of the Pacific*, New York, Abrams.
- BRUNT Peter et Nicholas THOMAS (eds), 2012. *Art in Oceania. A New History*, London, Thames and Hudson.
- D'ALLEVA Anne, 1998. *Le Monde océanien*, Paris, Flammarion, Tout l'art.
- FRIEDE John, 2005. Catalogue of Objects, in Gregory Hodgins, Philippe Peltier, Dirk Smidt and Robert L. Welch, *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, Fine Art Museums of San Francisco.
- GASH Noel and June WHITTAKER, 1975. *A Pictorial History of New Guinea*, Milton, The Jaracanda Press.
- GUIART Jean, 1963. *Océanie*, Paris, Gallimard, L'Univers des formes.
- HAHL Albert, 1980. *Governor in New Guinea* [traduction de *Gouverneursjahre*, 1937], edited and translated by Peter G. Sack and Dymphna Clack, Canberra, ANU Press.
- HARDING Thomas G, 1967. *Voyagers of the Vitiaz Strait, A Study of a New Guinea Trade System*, Seattle and London, University of Washington Press.
- KAEPLER Adrienne L., Christian KAUFMANN et Douglas NEWTON, 1993. *L'Art océanien*, Paris, Citadelles-Mazenod.
- KOCH Gerd, 1969. *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- MILLS Andy, 2009. 'Akau Tau: Contextualising Tongan War-clubs, *Journal of the Polynesian Society* 118, 1, pp. 7-45.
- RAINBIRD Paul, 2004. *The Archaeology of Micronesia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHMITZ Carl A., 1960. *Historische Probleme in Nordost-Neuguinea*, Huon Halbinsel, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- , 1971. *Oceanic Art*, New York, Abrams.
- THOMAS Nicholas, 1991. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Harvard University Press.
- , 1995. *Oceanic Art*, Londres, Thames and Hudson ; tr. fr. *L'Art de l'Océanie*, Paris, Thames and Hudson.
- WHITTAKER June L., Noel G. GASH, J. F. HOOKEY and R. J. LACEY, 1975. *Documents and Readings in New Guinea History, Prehistory to 1889*, Milton, The Jaracanda Press.



POHNPEI

Micronésie
en 1840

Joseph de Rosamel

Société des Océanistes
paris 

Ouvrage publié avec le concours de 

2005, 155 pages, photos, illustration, lexique - 25 €.
En vente sur <http://oceanistes.org/oceanie/spip.php?rubrique29> avec paiement en ligne