

L'image de Tahiti véhiculée par les artistes anglophones et francophones à l'époque coloniale

Philippe Bachimon

Résumé

À l'époque coloniale les artistes (peintres, romanciers, photographes, cinéastes . . .) mettent en scène un paradis précolonial produit de l'imaginaire occidental plutôt que de leur science des îles qu'ils décrivent. Par ce biais ils se font les critiques écoutés d'une colonisation qu'ils décrivent comme réductrice. Pourtant ils préfèrent souvent dénoncer l'« autre colonisation », celle de la puissance rivale, plutôt que celle qui serait le fait de leur propre métropole.

Abstract

In the colonial era, artists—painters, novelists, photographers and filmmakers alike—present a vision of a precolonial paradise, a pure product of Western imagination rather than of their knowledge of the islands they describe. By means of this skew, they gained a hearing for critiques of a colonisation that they describe too simplistically. Yet they often prefer to denounce the 'other colonisation', that of the rival power, rather than that which was their own country's doing.

DURANT L'ÈRE COLONIALE, qui va du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe siècle,¹ les écrivains, plus encore que les peintres, puis les photographes et les cinéastes, sont, par leurs œuvres, les incontournables vecteurs de la représentation de cet ailleurs « absolu » que sont les « Îles », et la plus renommée d'entre elles, Tahiti.

Lointaines, inaccessibles à la plus grande partie de la population européenne et américaine, elles font rêver une Europe qui s'éveille à la culture de masse, celle qui passe alors principalement par le texte, et en particulier le « feuilleton », puis par la projection cinématographique, le « salon » de peinture restant réservé à l'élite intellectuelle. Ces média textuels et iconiques sont le support de l'accès au global alors que la culture locale s'enferme, jusqu'à s'y perdre, dans la tradition orale familiale. C'est en particulier le roman, le récit—ou reportage—de voyage qui devenant des best-sellers, marquent les mentalités, et qui, pour les plus populaires d'entre eux, sont montés en pièces de théâtres ou deviennent des films qu'un public devenu majoritairement urbanisé et alphabétisé, plébiscite.

L'imaginaire occidental de l'ailleurs s'ancre sur le vécu et les souvenirs de quelques voyageurs, qui les traduisent en images, en spectacles, en écrits. L'exotisme s'exprime par procuration, même si, à l'occasion d'une exposition coloniale, il est acclimatation et reconstitution « délocalisée ». Contrairement à aujourd'hui, il n'est donc pas envisageable, pour le commun des habitants de l'Europe et de l'Amérique, de le vivre dans l'expérience touristique.

C'est cette image esthétique de Tahiti que nous tentons de reconstituer dans cet article au travers de l'analyse des œuvres des écrivains, peintres et cinéastes venus à Tahiti. Invariablement le même scénario semble se reproduire pour chacun d'entre eux. Ils arrivent en Polynésie avec des représentations *a priori*. Ils les confrontent à la réalité perçue et vécue, au cours d'une expérience in situ, de durée variable, et produisent des textes, des peintures et des films qui vont en retour venir réveiller l'imagination en attente de leur public.

Voyons quels sont ces écrivains, ces peintres, ces cinéastes et quelle influence ont leurs œuvres

Nous avons recensé sur la période coloniale le passage à Tahiti de 60 « artistes » (pris au sens d'écrivains, peintres, cinéastes, compositeurs ou photographes). D'autres ont pu nous échapper qui seraient passés sans laisser de marque ou de témoignage écrit ou iconique sur Tahiti. Ce contingent présente un équilibre affirmé entre d'une part les écrivains anglophones (6 Américains et 4 Anglais) et les écrivains francophones (9 Français et 2 Belges). Pour les peintres le déséquilibre est net entre les Français (11 peintres dont Gauguin et Matisse) et anglo-saxons (Anglais et Américains, 5) et il est inverse dans la production cinématographique (5 cinéastes américains pour 2 français). Hors de ces deux domaines linguistiques on ne trouve que quelques individualités (Russe, Suisse etc.: voir les tableaux 1, 2 et 3).

Tableau 1 Les écrivains de l'époque coloniale

Écrivain	Nationalité	Année de séjour	Durée cumulée des séjours	Œuvre « polynésienne »*
Adams, H.	américaine	1891	4 mois	<i>Lettres des Mers du Sud</i> (1891) <i>Mémoires d'Arii Taimai</i> (1893)
Andrews, L.	américaine	1928–29/32/33/34	3 ans	<i>Tales of Eden</i> (1932)
Dorsenne, J.	française	1921–25	4 ans	<i>C'était le coin des Dieux</i> (1927)
Fletcher, R.J.	américaine	1920–21	1 an	<i>Letters from the South Seas</i> (1923)
Gerbault, A.	française	1925–26/33	8 ans	<i>Îles de beauté</i> (1941)...
Grey, Z.	américaine	1928/30/39	x mois	<i>Tales of Tahitian Waters</i> (1931)
Hall, J.N.	américaine	1920–51	31 ans	<i>Mutiny on the Bounty</i> (1934), <i>Hurricane</i> (1936)
Heyerdal, Th.	norvégienne	1947/56	4 mois	<i>L'expédition du Kon Tiki</i> (1951)
Keable, R.	anglaise	1923–27	4 ans	<i>Tahiti Isle of Dreams</i> (1925)
London, J.	américaine	1907–08	4 mois	<i>The Cruise of the Snark</i> (1911)
Loti, P.	française	1872	6 mois	<i>Mariage de Loti</i> (1879)
Maugham, S.	anglaise	1917	1 mois	<i>The Fall of Edward Barnard</i> (1921)

* [Listing of authors and titles is indicative, not comprehensive. Ed.]

On peut faire comme premier constat, que sur un siècle, le contingent a été numériquement faible au regard du retentissement médiatique qu'ont suscité les œuvres produites. Sa répartition dans le temps montre qu'il va en s'accroissant. Anecdote jusqu'aux années 1870, il se renforce au tournant

du siècle et se diversifie après la Première Guerre mondiale avec le tournage de quelques films. La chronologie induit des attitudes de référencement. On se place dans la lignée de ses prédécesseurs, que l'on cite, voire que l'on pille, ce qui diminue d'autant l'originalité propre de chaque œuvre. Au final, se constitue un corpus esthétique autoréférencé et en continuité, ou en opposition, aux œuvres antérieures.

Deux remarques s'imposent à propos de ce corpus. Il n'a pas à proprement parlé inclus de production « indigène ». Le filtre de la maîtrise de l'écriture, de la peinture, de la technique photographique et cinématographique font que les Européens et les Américains se posent en intercesseurs inévitables qui connaissent bien mieux les attentes de leur public que souvent leur sujet local. Quelque fois, leur séjour est d'ailleurs pris en charge, directement ou indirectement. Ainsi Gauguin vient sur une mission administrative, Loti en tant qu'aspirant de la marine. London passe en 1907 avec en poche un contrat d'exclusivité avec le *Cosmopolitan* et le *Harper's Weekly*. Stevenson est financé par le *Sun* de New York. Tous se servent comme source d'inspiration, parfois jusqu'au pillage, afin de consolider une expérience de terrain trop fragile, des récits des navigateurs de la fin du XVIIIe siècle et des compilations des missionnaires du début du XIXe siècle (voir à ce propos les écrits de Henry Adams 1974; 1964). Mais si en cela, ils font comme les théoriciens politiques et scientifiques de cette époque,² à leur différence notables, notons qu'ils viennent sur le terrain confronter leurs *a priori* à la réalité. Démarche empirique qui se rattache au mouvement d'objectivation qui parcourt toute cette période, de la science au roman expérimental en passant par la peinture naturaliste et symboliste. La durée moyenne des séjours est cependant courte. Elle est inférieure à un an et demi pour l'ensemble des 60 personnages retenus. Encore faut-il observer, qu'à l'exception notable de James Norman Hall, rares sont les écrivains qui vont vivre à Tahiti, alors que les peintres sont les mieux établis (durée moyenne de leur séjour 11 ans) et que les cinéastes ne font que passer (durée moyenne de leur séjour 4 mois), mais il est vrai qu'ils ne font que filmer un scénario tiré d'une œuvre littéraire produite par les précédents. Ceux qui restent dans la colonie, et y meurent, se retrouvent pris entre deux groupes sociaux. La société coloniale est jugée sans grand intérêt artistique. Elle ne

Tableau 2 Les peintres de l'époque coloniale

Peintre	Nationalité	Année de séjour	Durée cumulée des séjours	Œuvre «/polynésienne/»
Alliaux, J.-P.	française	1937	x mois	68 tableaux série : <i>Tahiti et l'Océanie française</i>
Biddle, G.	américaine	1919/20–22	3 ans	<i>Tahitian family</i>
Caillard, Ch.	française	1930–32	1 an	<i>Orere dans la cocoteraie, Nu couché sur le ventre</i> (1932)
Duffaux, H.	suisse	1935	4 mois	Exposition: <i>Dans les atolls polynésiens</i>
Engdall, P.	suédoise	1921–	x années	Arts décoratifs sur pareo
Fay, F.	française	1949–	x années	Art abstrait
Gauguin, P.	française	1891–93/95–1903	10 ans	38 toiles dont : <i>D'où venons nous, que sommes nous, où allons nous?</i>
Cumming, G.	américaine	1861	?	Paysages. <i>Papeete</i> (1977)
Gouwe, A.H.	néerlandaise	1927	31 ans	Paysages
Gres, S.	russe	1932–1970	38 ans	
Lamotte, B.	française	1933–35	3 ans	portraits
Leeteg, E.W.	américaine	1930–53	20 ans	<i>Hina Rapa</i>
Lemoine, Ch.-A.	française	1902–18	16 ans	académismes
MacDonald, W.A.	anglaise	1918/38–39/51–56	6 ans	aquarelles
Matisse, H.	française	1930	2 mois	<i>Ti Fai Fai</i>
Mordvinoff, N.	américaine	1934–46	8 ans	
Morrirot, O.	française	1901–04/05–31	30 ans	<i>Tapu</i>

suscite à vrai dire qu'un roman *La Grande Plantation* de t'Serstevens (1952), dans laquelle ils vivent et la société indigène où rares sont ceux qui y restent. L'« indigénisation » des esthètes ne paraît jamais acquise. Elle est dénoncée par la société coloniale, qui parle d'« encanaquement » à partir du moment où l'on prend une femme indigène—ce qui vous condamne aux yeux de la bonne société—même si l'indigénisation est superficielle.

Il faut faire un parallèle entre des durées de séjour modestes, sauf en peinture, et le genre littéraire dominant.³ L'approche littéraire caractéristique, lorsqu'elle va au delà des impressions de voyage, se cantonne au récit romancé, dont l'exemple le plus remarquable reste *Le Mariage de Loti*. Ce n'est qu'à partir de la fin du XIXe siècle, que se multiplient les angles d'approche. Tahiti entre alors dans le roman naturaliste ethnographique grâce aux *Immémoriaux* de Victor Segalen (1907) dans le roman de mœurs coloniaux avec *La Grande*

Plantation de t'Serstevens, dans l'impressionnisme pictural, au même titre que certains bords de Seine ou massifs provençaux, avec Gauguin. La production cinématographique s'intéresse aussi à Tahiti sur deux plans: celui de l'exotisme avec des films comme *A Tale of Old Tahiti* de Melies (1913) ou *Tabou* de Murnau et Flaherty (1928), qui se veulent des tableaux de la Polynésie ancienne; et celui du film de piraterie dont le thème unique sera l'histoire de la *Bounty* traité une première fois par Lloyd en 1936, puis par la MGM en 1960, à partir du roman de Hall et Nordhoff, *Mutiny on the Bounty*, paru à Boston en 1934.

Tableau 3 Tahiti lieu de tournage et sujet de film

Film	Année de sortie	Mise en scène	Production
<i>Ballad of the South Seas</i>	1913	G. Melies	américaine
<i>A Tale of Old Tahiti</i>	1913	G. Melies	américaine
<i>Unmasked by a Kanaka</i>	1913	G. Melies	américaine
<i>Tabu</i>	1931	F. Murnau/R.J. Flaherty	américaine
<i>Mutiny on the Bounty</i>	1935	F. Floyd	américaine
<i>Tahiti l'enchanteresse</i>	1951	J. Chegaray	française
<i>Le passager clandestin</i>	1957	M. Carol	française
<i>Tahiti ou la joie de vivre</i>	1959	J. Chegaray	française
<i>Mutiny on the Bounty</i>	1960	MGM	américaine

Par-delà toutes les variétés formelles, il faut retenir que le leitmotiv qui sous tend l'œuvre esthétique et l'inspire, est le thème récurrent du « Paradis perdu ». Il est bien sûr décliné de différentes manières. Tahiti ne présenterait plus qu'un vestige du passé paradisiaque détruit par la colonisation. Triste constat que les artistes « initiés » se proposent invariablement, en allant au fond de l'âme tahitienne ou dans les îles le plus reculées, de transcender. Retrouver ce paradis préservé au contact des autochtones, ayant survécu à la déchéance « coloniale », loin de la capitale coloniale— « Papeete est incontestablement triste » (Adams 1974: 251), aux marges de la « civilisation », s'avère alors leur principal objectif « documentaire ». Aussi, c'est à une recherche d'authenticité que se livrent les écrivains et les peintres. Se positionner en périphérie de la colonie, c'est le mode d'observation qu'ils choisissent au fur et à mesure que croît l'« artificielle » capitale. On y espère rencontrer « l'authenticité » puisque l'on part de l'hypothèse que les colons sont concentrés à Papeete et que les

autochtones prémunis de la colonisation sont dans les districts et les îles. C'est aussi pourquoi, invariablement, prend place une phase initiatrice pour l'artiste et l'écrivain. Elle consiste à se faire inviter par un chef de district. C'est ce que font Adams et Stevenson. On va séjourner chez lui plusieurs semaines en qualité d'hôte et si tout va bien de fetii. À partir des années 1920, la plus grande fréquence des arrivées touristiques ayant quelque peu tari les capacités « naturelles » à l'hospitalité que montraient les habitants, on loue un fare ou une chambre chez l'habitant à l'exemple de Gauguin, de Matisse, de Fletcher ou de Simenon. Ou bien l'on va vivre sur son bateau comme Gerbault.

Le voyage de l'artiste prend ainsi bien des aspects d'une initiation un peu ésotérique. Écrivains et peintres ont la certitude d'observer un peuple en voie de disparition et d'être les ultimes témoins de la richesse de ses traditions. C'est une sorte de « parcours du tendre » où l'on va du merveilleux à la déception dans son amour pour ce paradis. Ce parcours, tel qu'il est retranscrit dans les écrits, est claqué sur celui d'un voyageur débarquant dans une île, comme pour les descriptions antérieures des navigateurs-découvreurs. Preuve, s'il en est, que l'approche reste exogène.

Voyons comment se décline ce parcours initiatique

L'impression première que les artistes veulent rendre est celle de la beauté d'ensemble de l'île de Tahiti et de sa correspondance à l'image rêvée qu'ils avaient avant de la découvrir de leurs propres yeux.

À l'échelle de la vision panoramique paysagère, Tahiti est donnée comme conforme au paradis. Des auteurs aussi différents que Melville, Loti, Stevenson et Gerbault s'accordent sur ce point. Pour Melville, le surnom de « Nouvelle Cythère » donné par Bougainville à Tahiti, n'est pas usurpé. C'est ce qu'il note lorsqu'il séjourne dans l'île au moment de l'imposition du Protectorat en 1842: « De la mer on a une vue magnifique: depuis la plage jusqu'en haut de la montagne, ce n'est qu'une seule masse de verts dégradés et cet ensemble offre une diversité infinie grâce aux vallées et aux sommets, aux gorges et aux cascades. Derrière les premières crêtes, d'autres pics plus altiers encore projettent leur ombre et dominent les vallées du haut desquelles des chutes d'eau lumineuses s'élancent et paraissent jaillir hors de berceaux de verdure verticaux. Tahiti baigne dans un tel enchantement que l'on dirait un monde

féerique tout frais éclos de la main du Créateur . . . Il ne faut pas s'étonner que les Français aient baptisé cette île la Nouvelle Cythère » (Melville 1951: 79–80).

Stevenson fait de la première sensation l'une des grandes joies de la vie: « Aucune partie du monde n'exerce une attraction aussi puissante sur celui qui la visite (. . .). La première impression est toujours unique. Le premier amour, le premier lever de soleil, le premier contact avec une île des mers du Sud, sont des souvenirs à part étant émue en nous comme une sorte de virginité » (Stevenson 1980: 12).

Alain Gerbault est envoûté par un paysage qui surpasse en splendeur ses représentations littéraires lors de sa première approche de Tahiti le 15 mars 1926. « J'attendais beaucoup de Tahiti, mais sa beauté ne me désappointa nullement. Avec le sommet de l'Orofenua perdu dans les nuages, le pic curieux et surprenant du Diadème, les profondes vallées qui en descendent vers la mer, la ceinture de corail qui l'encercle et sur laquelle vient se briser l'océan, elle m'apparut plus majestueuse qu'aucune des îles que j'avais visitées, en vérité la reine des mers du Sud . . . Je mouillai mes ancres dans l'eau du lagon, heureux d'être enfin dans l'île dont j'avais rêvé si longtemps » (Gerbault 1929: 184). L'arrivée est la réalisation d'un rêve d'enfance plus qu'un émerveillement objectif si l'on en croit Gauguin pour qui « Cette petite île (Tahiti) n'a pas comme la baie de Rio de Janeiro un aspect bien féerique » (Gauguin 1974: 100).

Le débarquement à Papeete fait retomber l'enthousiasme. Pierre Loti, qui n'est pas—et pour cause—hostile à la colonisation, se lamente: « Me voici enfin devant l'île rêvée (Tahiti). Mais je n'y trouve plus que tristesse et amer désenchantement . . . Avec le grand charme en moins, le charme des illusions indéfinies, des impressions vagues et fantastiques de l'enfance. Ce pays des rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt . . . La civilisation y est trop venue aussi, notre sottie civilisation coloniale, toutes nos conventions, toutes nos habitudes, tous nos vices » (Loti 1879: 6).

Le Papeete de Gerbault est devenu plus bruyant et encore plus disgracieux que celui de Loti: « Je vis que la ville s'étendait le long de la plage parmi la verdure au bord de mer. Les toits de fer ondulé des maisons, les jetées et les magasins n'arrivaient pas à détruire complètement la beauté d'un paysage qui avait dû être grandiose avant la colonisation blanche . . . J'entendais aussi le

bruit des automobiles et me prenais déjà à regretter les îles moins civilisées des Marquises et Tuamotu. Papeete ne me désappointa pas car je n'en attendais rien. C'est une ville habitée principalement par des Demi-blancs et des Chinois (. . .). Certes le Papeete de Loti était bien mort, mais je ne le regrettais pas, car ce n'était pas celui-là que j'aurais voulu connaître, mais bien celui des premiers navigateurs européens, celui de Wallis, Cook et Bougainville au temps où la civilisation tahitienne était à son apogée, avec sa constitution féodale, ses merveilleux poèmes lyriques et ses danses » Gerbault 1929: 186–7).

Il ne reste plus à l'artiste qu'à quitter le centre colonial pour se plonger dans le Tahiti éternel: « On est bientôt las de la vie de Papeete, cette « Potinville » puante de cancans et de scandales toujours renouvelés (. . .), et l'on a hâte de voir l'île dans sa beauté virginale, perpétuellement renouvelée par la nature généreuse qui efface promptement toute trace du passage de l'homme » (Huguenin 1935: 103).

Il faut « aller loin de Papeete, là où la civilisation n'est pas venue » afin de retrouver la sauvagerie, car comme le note le réalisateur de Tahiti ou la joie de vivre en 1957, la civilisation, « c'est très joli, mais ça ne suffit pas pour faire un reportage. Ce qu'il faut . . . c'est la vraie brousse, les fougères géantes de la forêt tropicale, et les fûts des palmiers tissés de lianes entremêlées » (Caunes et Borderie, p. 45).

Le district devient le conservatoire de l'authenticité maohi. La présence européenne y paraît, et y est d'ailleurs, infime, si on l'évalue en « colons installés ». Aussi, on y retrouve une manière de s'y conduire qui évoque encore, pour Pierre Loti, l'âge d'or: « On voyage dans cet heureux pays comme on eût voyagé aux temps de l'âge d'or, si les voyages eussent été inventés à cette époque reculée . . . Il n'est besoin d'emporter avec soi ni armes, ni provisions, ni argent; l'hospitalité vous est offerte partout, cordiale et gratuite, et dans toute l'île il n'existe d'autres animaux dangereux que quelques colons européens; encore sont-ils fort rares, et à peu près localisés dans la ville de Papeete » (Loti 1879: 128). On peut alors « s'inviter » quelques semaines chez l'habitant. Stevenson le fait à Tautira,⁴ Adams à Papara. D'autres, qui comme Gauguin à Mataiea se fixent, entrent dans un rapport marchand et plus distancié; son propriétaire se construisant un fare à côté de celui qu'il lui loue.

C'est alors seulement que le paradis retrouvé livre toute sa saveur. Celle de sa nature d'abord « tout m'aveuglait, m'éblouissait dans le paysage. Venant de l'Europe j'étais toujours incertain d'une couleur, cherchant midi à quatorze heures: cela était cependant si simple de mettre naturellement sur ma toile un rouge et un bleu. Dans les ruisseaux des formes en or m'enchantaient. Pourquoi hésitais-je à faire couler sur ma toile tout cet or et toute cette réjouissance de soleil? Probablement de vieilles habitudes d'Europe, toute cette timidité d'expression de nos races abâtardies » (Gauguin 1974: 105). À cette palette s'ajoutent les parfums dont les navigateurs avaient si peu parlé et que Loti trouvent d'ailleurs indescriptibles, l'intimité suffocante que crée une végétation dense, faite de plantes géantes aux larges feuilles, et où le cocotier rapidement devient l'élément dominant de l'exotisme. Au début des années 1920 Fletcher, employé des phosphates sur l'île de Makatea, émet à son propos une explication: « La nuit dernière, je suis resté là à contempler les palmiers, tâchant de découvrir le pourquoi de cette fascination qu'exerce l'arbre à noix de coco . . . Ils se penchent vers les alizés; plus fort le vent souffle, plus le palmier s'incline. Et c'est à cette attitude penchée qu'est dû leur charme » (Fletcher 1979: 169).

Mais c'est évidemment la Tahitienne, celle qu'on va populariser, après la Deuxième Guerre mondiale, sous son nom local de « vahine », qui retient l'attention de l'artiste et incarne un paradis d'où, d'ailleurs assez souvent, on gomme l'existence de l'homme tahitien. « Elle est bien subtile, très savante dans sa naïveté; l'Ève tahitienne. L'énigme réfugiée au fond de leurs yeux d'enfants me reste incommunicable . . . C'est l'Ève après le péché pouvant encore marcher nue sans pudeur, conservant toute sa beauté animale comme au premier jour » (Gauguin 1974: 169).

Le périple initiatique, tant de fois répété, se poursuit par une phase d'oisiveté, celle calquée sur l'indolence des Tahitiens, décrite comme le rythme le mieux adapté à l'état contemplatif propre à la création artistique. C'est ce que Pierre Loti remarque: « C'était là cette vie exotique, tranquille et ensoleillée, cette vie tahitienne, telle que je l'avais entrevue et désirée, dans ces étranges rêves de mon enfance qui me ramenaient sans cesse vers ces lointains pays du soleil. Le temps s'écoulait et tout doucement autour de moi des mille petits fils inextricables, faits de tous les charmes de l'Océanie, qui forment à la longue

des réseaux dangereux, des voiles sur le passé, la patrie et la famille, et finissent par si bien vous envelopper qu'on ne s'échappe plus » (Loti 1879: 15). Peu à peu, en effet, l'atmosphère devient lénifiante, les fortes impressions du début s'estompent pour laisser place à la nostalgie.

D'ailleurs, c'est un sentiment de « fin du monde » qui enveloppe cet anachronique éden menacé de disparaître. La maladie, et en particulier la tuberculose, décime ces « enfants du paradis ». ⁵ Loti, dont l'héroïne Rahahu est atteinte de phtisie, juge que « bientôt tout cela ne sera plus qu'un souvenir ». Le dépeuplement est bien décrit par Stevenson, atteint par cette maladie, qui retrace aux Marquises la disparition de la tribu de Haapa visitée cinquante ans auparavant par Melville: « Elle comptait dit-on quelque quatre cents membres, lorsque la petite vérole vint les réduire d'un quart. Six mois après, une femme fût prise de consommation tuberculeuse; le mal se propagea comme un incendie par toute la vallée, et moins d'un an plus tard, deux survivants, un homme et une femme, (d'analogues Adam et Ève) fuyaient cette solitude nouvellement créée » (Stevenson 1980: 45–6). Adams, quelques années plus tard, est frappé par la désolation qu'il rencontre autour de Tahiti: « Tahiti semble une succession désolée de sites de villages désertés. La population indigène entière n'atteint pas neuf mille âmes. Si vous partagez ce chiffre entre les personnes âgées, les gens d'âge moyen, les jeunes à marier, et les enfants vous voyez quel petit nombre peut entrer dans cette catégorie » (Adams 1974: 289).

Les écrivains sont donc dans un coin de paradis déchu. Lorsqu'ils s'essaient à l'analyse, ils reproduisent les raisonnements déjà évoqués par leurs prédécesseurs du début du XIXe siècle, à savoir; le cortège de maux que l'arrivée des Européens a brusquement répandu sur ces îles. Adams ajoute que Tahiti a aussi été victime de sa désaffection: « Au début du XIXe siècle, écrit-il, l'Europe avait totalement perdu l'intérêt d'abord si vif qu'elle portait à Tahiti. Démodées, les mers du Sud tombèrent aux mains de gens aussi insoucieux des modes que les missionnaires et les capitaine de baleiniers: leur éclat s'évanouit, et la curiosité usée disparut » (Adams 1974: 105).

En définitive l'œuvre artistique et littéraire est empreinte d'une grande mélancolie qui est censée traduire celle des Maohi. Une tristesse envahissante que renforce un sentiment de solitude et d'ennui que l'on ressent bientôt, même après un court séjour. Loti s'en fait l'amer propagandiste: « Il y a dans

le charme tahitien beaucoup de cette tristesse étrange qui pèse sur toutes ces îles d'Océanie, l'isolement dans l'immensité du Pacifique, le vent de la mer, le bruit des brisants, l'ombre épaisse, la voix rauque et triste des Maohi qui circulent en chantant au milieu des tiges de cocotier, étonnamment hautes, blanches et grêles » (Loti 1879: 69).

L'analyse nationaliste du colonialisme

Reste que deux « écoles » d'explication de la situation décrite vont s'exprimer en fonction de l'appartenance nationale de l'artiste, critère qui semble fondamental en cette période d'impérialisme: celle des artistes écrivains anglo-saxons et celle des artistes francophones. Les Anglo-saxons, à l'instar de Melville, Stevenson, Adams, London, Andrews, O'Brian et Fletcher, ne cessent de conspuer le colonialisme en ce qu'il recèle de purement français, dénonçant systématiquement ce qu'il aurait en propre de mesquin et de ridicule. C'est la présence française dans le Pacifique qu'ils dénoncent comme « contre nature ». Stevenson en fait la remarque à propos de la langue anglaise « qu'on peut d'ores et déjà considérer comme la langue du Pacifique (. . .) ». C'est pourquoi « les enfants (de Tahiti) qui ont beaucoup de difficultés ou de répugnance à apprendre la française, attrapent l'anglais au long des chemins et comme par hasard » (Stevenson 1980: 21–2). Adams est gêné, lui, par le métissage « qui s'étale partout. Cela donne un teint écœurant brun-blanc, ou blanc sale, qui évoque faiblesse, maladie et une combinaison de qualités les moins respectables héritées des deux côtés » (Adams 1974: 250).

À l'opposé, les auteurs français, peu favorables a priori au milieu colonial, lui reconnaissent cependant une qualité, celle d'avoir combiné le « bon goût français », pour la recherche des plaisirs, à la réceptivité extraordinaire des Maohi pour ce genre d'activités. On trouve même parfois, selon certains, dans la littérature « coloniale » des enthousiasmes qui ne sont pas stériles dans la mesure où l'on considère qu'ils ont suscité l'intérêt et la venue d'artistes. C'est l'analyse qu'en fait Segalen dans son essai sur l'exotisme: « Le colon, le fonctionnaire colonial, ne sont rien moins que des Exotes! Le premier surgit avec le désir du commerce indigène le plus commercial. Pour lui, le Divers n'existe qu'en tant qu'il lui servira de moyen de gruger. Quant à l'autre, la notion même d'une administration centralisée, de lois bonnes à tous et qu'il doit

appliquer, lui fausse d'emblée tout jugement, le rend sourd aux dysfonctionnement (ou harmonies du Divers). Aucun ne peut se targuer de contemplation esthétique. Par cela même, la littérature « coloniale » n'est pas notre fait. Or paradoxalement, celle-ci (la vision esthétique) naît à la lecture de « colonisateurs enthousiastes » (Segalen 1986: 52).

Pour conclure

Il apparaît que l'île de Tahiti décrite, peinte, filmée, mise en scène et mise en œuvre durant la période coloniale est coupée de sa réalité ethno-sociologique. Dans l'impressionnisme ambiant, celui en particulier des impressions de voyage, il y a peu de dialogue avec les autochtones qui sont comme ces ombres aperçues par Loti la nuit. C'est pourquoi Segalen, auteur unique d'un roman ethnographique, se sent obligé de mettre en garde les éventuels voyageurs qui s'aventureraient en Polynésie sur la foi de la production esthétique. Il s'agit, écrit-il dans son journal des îles tout au plus d'« un joli Éden, à condition de s'accommoder aux joies du pays et de ne pas exiger d'impossibles et défuntes beautés » (Segalen 1956). Cet avertissement « réaliste » n'empêche nullement que se forge, dans les représentations mentales occidentales, une imagerie qui dès cette époque participe médiatiquement à la colonisation (certains colons, dans leurs mémoires, disent être venus en Polynésie après les lectures qu'ils ont eu, Fletcher en est un exemple), puis à la venue des touristes (Simenon en est un autre exemple).

Autrement dit, et quoiqu'elle s'en défende et en dénonce le principe, l'œuvre artistique, est ancrée dans le projet colonial, tant au niveau de ses préjugés que pour ce qui concerne sa superficialité et ses effets induits. Et pour le moins, elle peine à s'en extraire.

Aujourd'hui, encore et toujours, on ne saurait arriver à Tahiti sans arrière pensée. Laissons le dernier mot, celui de la possible synthèse, à Pierre Benoît qui, en 1928, consacre une page de son livre sur l'Océanie à la question de l'influence réciproque de l'œuvre et de son objet: « Tahiti possède deux chances singulières. D'abord, elle est la plus belle chose qui soit au monde. Ensuite il s'est rencontré quelqu'un qui l'a célébrée de telle façon que l'on peut, grâce à lui, prétendre à la connaissance de la merveille des merveilles sans avoir été jamais admis à la contempler. Nous succombons sous le nombre des

descriptions, aussi magnifiques que contradictoires, de Constantinople, de Rome, de Jérusalem (. . .). Mais ce charme lui même, peut-on espérer voir surprendre son secret par un autre que Pierre Loti? Je m'excuse auprès de ceux qui voudraient trouver ici quelques jugements inattendus, qui ne seraient pas fâchés, par exemple, d'entendre proclamer que Tahiti est un livre comme il y en a tant (. . .). Comment ne pas convenir que nous nous trouvons ici en présence d'une double réussite: un chef d'œuvre de la nature allié à un chef d'œuvre de l'esprit.» (Benoît 1933: 70–3).

Notes

1 Nous avons pris les dates de 1842 (début du protectorat français sur Tahiti) et 1957 (fin des Établissements Français de l'Océanie et naissance de la Polynésie Française) pour encadrer la période coloniale.

2 Voir Deschanel (1884) ou Reclus (1876–1894). Il y a des exceptions comme Charles Darwin (*Voyage autour de Monde*, 1839) qui fait escale à Tahiti en 1835, ou le Géographe Aubert de la Rüe (1935).

3 Notons le caractère presque uniquement masculin du contingent des auteurs, à l'exception tardive d'Elsa Triolet. Tahiti n'aura pas eu son Alexandra David Néel.

4 Stevenson est adopté par son hôte Ori a Ori et reçoit le nom de Teriitera.

5 Entre 1850 et 1920 la population de la Polynésie française reste stable, autour de 30 000 habitants, du fait de l'immigration européenne et chinoise, et autour de 10 000 pour l'île de Tahiti, après avoir considérablement baissée dans la période précédente (le déficit démographique, en moins d'un siècle, aurait été de 90% par rapport à ce seuil). Ce n'est qu'entre 1920 et 1960 que l'on peut parler de reprise démographique, la population des EFO atteignant 73 201 habitants en 1956.

References

- Adams, H. 1964 (première édition 1893). *Mémoires d'Arii Taimai*. Paris: Société des Océanistes. (168 pp.)
- Adams, H. 1974 (première édition 1891). *Lettres des Mers du Sud, Hawaïi, Samoa, Tahiti, Fiji*. Paris: Société des Océanistes. (521 pp.)
- Aubert de la Rüe, E. 1935. *L'homme et les îles*. Paris: Gallimard.
- Benoît P. 1933. *l'Océanie Française*. Paris: Éditions Alpina. (152 pp.)
- Caunes, Georges de, et Borderie, Bernard, 1955–1956. *Tahiti ou la joie de vivre*. (Film).
- Deschanel P. 1884. *La politique française en Océanie à propos du canal de Panama*. Paris: Berger-Levrault, Paris.
- Fletcher R. J. 1979 (première édition anglaise de 1934 sous le titre *Letters from the South Seas*). *Îles Paradis, Îles d'Illusion, Lettres des mers du Sud*. Paris: Le Sycomore. (225 pp.)
- Gauguin P. 1974. *Noa Noa*, in *Oviri, écrits d'un sauvage*. Paris: Gallimard. (350 pp.)
- Gerbault A. 1929. *À la poursuite du soleil*. Paris: Grasset. (204 pp.)
- Huguenin P. 1935. *Souvenirs d'un colonial en Océanie (1888–1902)*. Papeete. (120 pp.)
- Loti P. 1879. *Le mariage de Loti*. Paris: Calmann-Lévy.
- Melville H. 1951 (première édition anglaise 1847). *Omoo ou le vagabond du Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Reclus E. 1876–1894. *Océan et terres océaniques . . .* T. XIV de La Nouvelle Géographie Universelle. Paris: Hachette.
- Segalen V. 1907. *Les Immémoriaux*. Paris: Plon. (382 pp.)
- Segalen V. 1956. *Journal des Îles*. Paris: Mercure de France. (200 pp.)
- Segalen V. 1986. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana.
- Stevenson, R.L. 1980 (première édition anglaise en 1896 sous le titre *In the South Seas*). *Dans les mers du Sud*. Paris: UGE. (442 pp.)
- t'Serstevens, A. 1952. *La Grande Plantation*. Paris: Albin Michel. (278 pp.)
-

