

Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs

Jean-François Staszak

Publié dans *Sociétés et Représentations*, 2006, 21, pp. 78-99.

Résumé

Dans une perspective culturelle analysant les articulations entre représentations, pratiques et réalité géographiques, l'article examine la façon dont le voyage s'associe à l'image : images qui conduisent à partir, images que l'on ramène. Le cas exemplaire de Tahiti, qui occupe une place importante dans l'imaginaire géographique occidental, permet de montrer comment les voyageurs (Gauguin, Loti) ont produit et consommé des images, et comment celles-ci ont formé un écran entre le visiteur et la réalité tahitienne. Après Gauguin, la prégnance des images tirées de ses peintures est telle qu'elle rend Tahiti indissociable de son œuvre. Le voyageur voit désormais les paysages tahitiens comme des tableaux de Gauguin, alors que les opérateurs touristiques tentent de rendre Tahiti plus conforme aux images et aux attentes des Occidentaux, c'est-à-dire plus ressemblant aux tableaux du maître.

Mots-clefs

Gauguin, Images, Imaginaire géographique, Loti, Représentations, Tahiti, Tourisme, Voyage

Introduction

L'approche culturelle en géographie invite à analyser le voyage en tant que pratique (c'est-à-dire système d'actions qui fait sens collectivement dans un certain contexte) indissociable des représentations du voyageur et de la réalité géographique dans il s'engage. Certaines des représentations concernées relèvent d'une « culture du voyage »¹ ; d'autres sont spécifiques au lieu de destination, ou, plus largement, participent à la construction de l'opposition entre l'ici et l'ailleurs.

Cet article met l'accent sur un type de représentation : l'image, et sur le lieu d'un exotisme exacerbé : Tahiti. Du fait de l'attractivité et de la prégnance de l'imaginaire géographique qui l'investit, Tahiti et plus largement la Polynésie et les Mers du Sud constituent aujourd'hui la destination la plus prisée des touristes occidentaux. À cause de sa situation antipodique et éloignée de tout continent mais aussi parce que c'est un tourisme de haut de gamme qui y a été développé, Tahiti reste toutefois une destination peu fréquentée, et les voyageurs ne s'y rendent généralement qu'une fois dans leur vie (notamment à l'occasion d'un voyage de noce ou d'un anniversaire de mariage).

Ainsi, les représentations occidentales de Tahiti sont omniprésentes et attractives, mais peu liées à l'expérience des voyageurs eux-même. Elles appartiennent à un imaginaire géographique très prégnant, constitué d'images repérables et stéréotypées, souvent anciennes : beaucoup étaient déjà fixées à la fin du XVIII^e siècle, et ont été confortées à la fin du XIX^e siècle.

Quelles sont ces images ? D'où tiennent-elles leur pouvoir ? En quoi sont-elles liées à la

¹ Pour reprendre les termes de Sylvain Venaire dans l'introduction de ce numéro.

pratique du voyage et à la réalité tahitienne ?

Pour répondre à ces questions, on considérera d'abord l'imaginaire géographique et les voyages polynésiens de celui dont les images viennent immédiatement à l'esprit quand on évoque Tahiti : Paul Gauguin. On montrera ensuite comment et à quel point, pour Gauguin comme pour Loti, le voyage en Polynésie est marqué par une circulation des images, qui jouent un rôle essentiel à la fois avant le départ pour Tahiti, sur place et au retour. On verra enfin comment les images produites par Gauguin forment aujourd'hui la matrice des attentes et des pratiques des touristes occidentaux, voire des paysages que les acteurs du tourisme fabriquent pour eux.

I Gauguin : ses voyages et son imaginaire

Paul Gauguin n'est bien sûr pas le premier voyageur occidental à visiter la Polynésie, ni même le premier à la peindre. Avant lui déjà, les images foisonnent². Mais la place privilégiée de ses œuvres et de son exemple au sein de l'imaginaire occidental tahitien justifie que l'on commence par son propre itinéraire, qui, plus que tout autre, fait rimer images et voyages.

Si l'œuvre de Gauguin, sa démarche artistique et ses voyages sont à plusieurs titres exceptionnels, l'imaginaire géographique qui les nourrit est au contraire très banal, voire stéréotypé, et donc parfaitement représentatif des représentations françaises et occidentales de Tahiti dans les années 1880. Grâce au succès et à la diffusion spectaculaires de son œuvre mais aussi du modèle que représente son aventure (élevée au rang du mythe, pour le meilleur ou pour le pire), Gauguin a eu une grande influence sur le développement de l'art moderne (dont on dit qu'il fut le premier représentant) ainsi que sur les représentations occidentales de l'autre et de l'ailleurs en général, de la Polynésie et ses habitant(e)s en particulier³. Dans la construction de l'imaginaire occidental à propos de Tahiti, les images de Gauguin jouent au début du XX^e siècle un rôle aussi important que le texte de Bougainville à la fin du XVIII^e.

Pour comprendre les représentations et les pratiques géographiques propres aux voyages de Gauguin, on dispose – source assez banale mais singulièrement abondante et précise dans son cas – des nombreuses lettres et écrits où il expose son projet de voyage à ses différentes étapes, et où il le commente. Mais on a aussi de nombreuses œuvres d'art antérieures au voyage, qui illustrent ses attentes, puis sa production une fois à destination, qui en dit long sur ce qu'il advient de ses espoirs. Ces œuvres constituent des sources de premier plan du fait de la liberté et la spontanéité de l'artiste, mais aussi parce qu'il y invente un style et des codes

² Parmi les nombreux ouvrages consacrés aux images de Tahiti avant et/ou après Gauguin : Bachimon Philippe, *Tahiti entre mythes et réalités*, Paris, CTHS, 1990, 390 p. ; Bachimon Phillippe, « L'image de Tahiti véhiculée par les artistes anglophones et francophones à l'époque coloniale », *The Journal of Pacific Studies*, 21, 1, 2004, pp. 23-37 ; Boulay Serge, *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, Paris, Éditions du Chêne, 2005, 184 p. ; Céré Raoul, *Inventaire cartophile de Polynésie française*, chez l'auteur, 2005, 291 p. ; Fayaud Viviane, « Du dessin à la gravure, la représentation des Polynésiens selon la vision française du XIX^e siècle », in *Approches croisées de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie. Franconésie. Actes de la XVI^e Pacific History Association Conference, Nouméa 2004*, C. Laux, C. Terrier et F. Angleviel dir., Volume I, à paraître ; Gandin Éliane, *Le Voyage dans le Pacifique*, Paris, L'Harmattan, 1998, 349 p. ; *Kannibals & Vahinés. Imagerie des mers du Sud. 23 octobre 2001- 18 février 2002*, catalogue de l'exposition, Paris, MAAO/ RMN, 2001, 183 p. ; Margueron Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, Paris, L'Harmattan, 1989, 469 p. ; O'Reilly Patrick, *Tahiti au temps des cartes postales*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1975, 132 p. ; Pineri Ricardo, *L'Île matière de Polynésie*, Paris, Balland, 1992, 238 p. ; Rigo Bernard, *Lieux-dits d'un malentendu culturel. Analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, Tahiti, Au vent des îles, 1997, 235 p. ; Scemla Jean-Jo, *Le Voyage en Polynésie. Anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Segalen*, Paris, Robert Laffont, 1994, 1264 p. ; Tréhin Jean-Yves, *Tahiti. L'Éden à l'épreuve de la photographie*, Paris, Gallimard/Musée de Tahiti et des Îles, 2003, 207 p.

³ Staszak Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal, 2003, 256 p.

qui lui sont propres et sont donc susceptibles de mieux exprimer ses vues et ses intentions⁴. Gauguin fut un voyageur, voire un grand voyageur, comme le montre la liste de ses déplacements et des lieux où il a habité. Mais Gauguin se considère-t-il comme tel, et qu'en disent ses contemporains, notamment dans le cas de ses deux séjours en Polynésie ?

Les voyages de Paul Gauguin

1848 : naissance à Paris
 1849-1854 : séjour avec sa mère à Lima, Pérou
 1854-1864 : études à Orléans, France
 1865-1871 : Gauguin, jeune pilotin dans la marine marchande puis dans la marine de guerre, navigue vers les Caraïbes et l'Amérique du Sud, en Méditerranée et en Mer du Nord
 1872 : Gauguin trouve un emploi à la bourse de Paris
 1873 : il épouse Mette Gad, jeune Danoise rencontrée à Paris
 1883 : il quitte son emploi, devient peintre à plein temps
 1884 : les Gauguin habitent Rouen
 1884 : Gauguin part avec sa famille à Copenhague, Danemark
 1885 : Gauguin, désargenté, est de retour à Paris
 1886 : premier séjour à Pont-Aven (Bretagne)
 1887 : Gauguin à Panama et en Martinique
 1888 : Gauguin à Pont-Aven et en Arles (avec Vincent van Gogh)
 1889 : Gauguin à l'exposition universelle (Paris)
 1890 : de retour en Bretagne, il pense aux tropiques
 1891-1893 : premier séjour à Tahiti
 1893-1895 : Gauguin à Paris et en Bretagne
 1895-1901 : deuxième séjour à Tahiti
 1901-1903 : Gauguin à Hivaoa (Marquises)

Gauguin se qualifie rarement de voyageur, mais ne rechigne pas à l'emploi du mot « voyage ». Dans la deuxième des lettres que nous connaissons (il a vingt-cinq ans)⁵, le mot apparaît déjà deux fois, et il figure aussi dans la troisième, la quatrième, la cinquième lettres. Ainsi, à sa belle-mère, qui vit à Copenhague, il écrit de Paris : « Je vois bien que je resterai encore quelques années en France avant d'avoir la possibilité de partir pour Copenhague y faire un petit voyage. Je suis de ceux que la destinée a cloué à leur sol ; pour avoir trop voyagé, je suis forcé de rester attelé au travail perpétuel »⁶ ; « je voudrais cependant faire connaissance avec une partie de ma famille, il est désolant que je ne puisse voyager »⁷. Dans ces premières lettres, il voit le voyage comme bon pour la santé⁸, une source d'énergie et un moyen de lutter contre l'anémie propre à Paris.

Si Gauguin utilise souvent le terme de voyage, c'est pour qualifier le trajet : le voyage commence quand on quitte la France et se termine à destination. Le séjour sur place n'est pas inclus et le retour pas davantage. En 1884 : « Aujourd'hui mon voyage au Danemark est décidé »⁹ ; « J'ai fini par trouver l'argent pour mon voyage en Bretagne »¹⁰ Avant son départ pour Panama, il écrit : « je pars avec juste pour le voyage et j'arriverai en Amérique sans argent »¹¹ À son arrivée : « notre voyage a été aussi bêtement exécuté que possible »¹². Quand

⁴ Staszak Jean-François, « Primitivism and the Other. History of Art and Cultural Geography », *Geojournal*, 60, 2004, pp. 353-364.

⁵ Lettre à Madame Heegaard (belle-mère de Paul Gauguin), 1^{ère} quinzaine d'octobre 1873 (Merlhès Victor, *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, Tome premier : 1873-1888, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, 561 p, lettre 2).

⁶ Lettre à Madame Heegaard, 8 juillet 1874 (*idem*, lettre 4).

⁷ Lettre à Madame Heegaard, 12 septembre 1874 (*ibid.*, lettre 5).

⁸ Lettres à Madame Heegaard, 8 juillet 1874 (*ibid.*, lettre 4) et 12 septembre 1874 (*ibid.*, lettre 5).

⁹ Lettre à Camille Pissarro, fin octobre ou début novembre 1884 (*ibid.*, lettre 54).

¹⁰ Lettre à Mette Gauguin (femme de Paul Gauguin), vers le 22/25 juillet 1886 (*ibid.*, lettre 107).

¹¹ Lettre à Mette Gauguin, fin mars 1887 (*ibid.*, lettre 122).

il pense partir à Madagascar : « on peut arriver à trouver le voyage gratis »¹³.

Lors de son premier tahitien, en 1891, Gauguin note : « que de passagers extraordinaires dans ces voyages [...] beaucoup d'escapes en voyage »¹⁴. Arrivé à Tahiti : « voyage sans accidents [...] j'ai voyagé avec deux enseignes »¹⁵. Dès la première page de *Noa Noa*, récit très romancé et écrit lors de son premier séjour tahitien, notamment de son « voyage autour de l'île », il note, blasé, que « pour quelqu'un qui a beaucoup voyagé, cette petite île n'a pas comme la baie de Rio Janeiro [sic] un aspect bien féérique »¹⁶. « Je suis en voyage, c'est-à-dire en léthargie »¹⁷, confie-t-il pendant une trop longue escale à Auckland (Nouvelle-Zélande), lors de son second départ pour Tahiti en 1895.

Si Gauguin ne qualifie pas de voyage l'ensemble du périple (aller + séjour + retour), c'est qu'il ne pense pas son projet ainsi. Non seulement il ne fixe pas la date du retour, mais il affirme même qu'il ne compte pas revenir. Le voyage, en tant que déplacement, prend fin quand Gauguin s'installe, pour plus ou moins longtemps, dans son nouveau lieu de résidence, qu'il considère un temps comme définitif. Il n'envisage d'inclure dans le voyage les étapes que s'il s'agit d'un périple qui ne dure quelques semaines : « Je suis parti en voyage : j'arrive ici à Dieppe où je reste 2 ou 3 jours venant de passer près de 3 semaines à Londres »¹⁸. Il ne raisonne pas ainsi pour ses grands projets qu'ont été ses expériences en Polynésie.

En cela, les déplacements de Gauguin diffèrent de ceux des peintres orientalistes, dont le voyage circulaire incluait aussi bien le déplacement vers l'Orient que les différents brefs séjours successifs dans les lieux exotiques objets du voyage et le retour planifié vers le foyer européen. Bien sûr, Gauguin revient en 1893 de son premier séjour tahitien (et, 6 ans auparavant, de la Martinique), mais c'est contraint et forcé et parce qu'il n'est pas parvenu à réaliser son projet.

Gauguin part pour résider un temps indéterminé dans son lieu de destination (toujours au sein de l'Empire français), afin d'en exploiter pour son art les ressources. La démarche de Gauguin rappelle celle du colon plus que celle du voyageur. Gauguin assume à plusieurs reprises son statut de colon, qu'il ne craint pas de mettre en avant quand il pense en tirer quelque avantage (à Tahiti notamment). Gauguin est d'ailleurs le bénéficiaire d'une mission officielle gratuite¹⁹, qui fait de lui un artiste officiel, envoyé sur place pour peindre les colonies, et sans doute célébrer l'Empire. L'articulation du projet colonial et artistique se retrouve chez Pierre Loti²⁰, dont Gauguin tente de se démarquer – d'autant plus vigoureusement sans doute que nombreux sont les éléments qui autorisent le rapprochement.

À notre connaissance, Gauguin n'a pas été qualifié par ses contemporains de « peintre-voyageur ». La presse de l'époque qualifie plutôt ses expériences polynésiennes des termes d'exil, de fuite, de départ, de séjour, que celui de voyage. Selon les sources dont on dispose (correspondance, œuvre littéraire et graphique), Gauguin poursuit une double quête²¹.

Premièrement et comme beaucoup de ses contemporains, particulièrement les artistes,

¹² Lettre à Mette Gauguin, vers le 12 mai 1897 (*ibid.*, lettre 126).

¹³ Lettre à Émile Bernard, avril 1890 (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis, recueillies, annotées et préfacées par Maurice Malingue*, Paris, Grasset, 1992 [1^{ère} éd. 1946], 361 p., lettre 102).

¹⁴ Lettre à Mette Gauguin, 4 mai 1891 (*idem*, lettre 124).

¹⁵ Lettre à Mette Gauguin, 4 juin 1891 (*ibid.*, lettre 125).

¹⁶ Gauguin Paul, *Noa Noa*, Tahiti, Avant et Après, 2001 [écrit en 1893], 210 p., p. 1.

¹⁷ Lettre à William Molard, fin juin 1895 (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis, op. cit.*, lettre 159).

¹⁸ Lettre à Mette Gauguin, 19 septembre 1885 (Merlhès Victor, *op. cit.*, lettre 84).

¹⁹ « M. Gauguin, artiste peintre, est chargé d'une mission à Tahiti, à l'effet d'étudier au point de vue de l'art et des tableaux à en tirer, les coutumes et les paysages de ce pays » (Arrêté du Ministère de l'instruction Publique et des Beaux-Arts, 26 mars 1891).

²⁰ Loti Pierre, *Le Mariage de Loti*, Paris, Garnier Flammarion, 1991 [1^{ère} éd. 1880], 280 p.

²¹ Staszak Jean-François, « Pourquoi Tahiti ? L'imaginaire et le projet géographiques de Paul Gauguin », in Paul Gauguin. *Héritage et confrontations. Actes du colloque des 6, 7 et 8 mars 2003 à l'Université de la Polynésie française*, Papeete, Éditions Le Motu, 2003, pp. 90-99.

Gauguin aspire à l'Orient. Dans une perspective d'inspiration romantique, anti-moderniste et anti-occidentale propre à l'orientalisme dont on a souligné les ambiguïtés²², l'Orient est l'espoir de l'Occident. « Ayez toujours devant vous les Persans, les CAMBODGIENS, et un peu d'Égyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau qu'il soit »²³. « Tout l'Orient, la grande pensée écrite en lettres d'or dans tout leur art, tout cela vaut la peine d'étudier [...]. L'Occident est pourri en ce moment »²⁴, écrit Gauguin. Dès avant son départ pour Tahiti (mais plus encore après celui-ci), l'œuvre de Gauguin fourmille d'emprunts aux arts orientaux : estampes japonaises, tapis et miniatures persanes, fresques égyptiennes, bas-reliefs javanais de Borobudur (*ill.* n°1, n°2, n°8 et n°9). Gauguin, convaincu de l'impasse à laquelle la société occidentale et son projet artistique sont acculés, espère trouver dans l'Orient un moyen de se ressourcer. Conformément aux représentations de l'époque, l'Orient est pour lui l'autre ou l'ailleurs de l'Occident. Il inclut aussi bien le Maroc que l'Égypte, la Turquie que la Perse, l'Inde que le Japon ou le Tonkin, et même Madagascar et la Polynésie. Gauguin d'ailleurs hésitera longtemps en 1890 entre ces trois dernières destinations, où il espère retrouver une humanité primitive ou sauvage.

Deuxièmement, Gauguin cherche un paradis. L'idée que l'artiste s'en fait mêle les références au mythe grec de l'âge d'or, à l'Eden biblique, à l'état de nature et au bon sauvage rousseauiste. « 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 de belles nuits tropicales, écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon cœur en harmonie amoureuse avec mon entourage. Libre enfin, sans souci d'argent et pourrai chanter, aimer et mourir »²⁵. Ce rêve aux accents baudelairiens s'actualise à Tahiti, où l'imaginaire occidental a fixé le paradis rousseauiste et le règne de l'amour libre, à la suite du récit de Bougainville et au prix de lourds malentendus²⁶.

La combinaison des figures de l'Orient et du Paradis, leur articulation au projet artistique de Gauguin caractérisent la quête primitiviste du peintre. L'ailleurs, l'avant et l'autre se superposent. Le voyage de Gauguin est un voyage dans le temps, son « goût pour l'exotique »²⁷ une nostalgie. Quatre chronologies sont à l'œuvre. La première est celle d'une histoire sacrée, dont Gauguin espère remonter le fil pour revenir à une humanité d'avant la chute. Son Tahiti est un jardin d'Eden ; sa vahine, une Ève (*ill.* n°1). La deuxième est une histoire naturelle, dont Gauguin cherche à renverser le cours pour trouver l'animal (le singe) d'avant l'*homo sapiens*. Sa vahine est une primate, un animal sauvage proche de la nature. La troisième est une histoire de l'humanité : Gauguin tente d'aller contre le sens du progrès, de laisser la civilisation occidentale pour retrouver des civilisations plus primitives (celles de l'Orient), voire pour retourner à un état sauvage antérieur (bien incarné par le cannibale marquisien). La quatrième est une histoire de l'Homme : Gauguin adulte voulant retrouver l'innocence de l'enfance, son Ève est sa mère (*ill.* n°2). Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les portraits ou les descriptions que Gauguin fait des (de ses) vahines :

²² Said Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997 [1^{ère} éd. 1978], 423 p.

²³ Lettre à Daniel de Monfreid, octobre 1897 (Gauguin Paul, *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage de Victor Ségalen*, Paris, Georges Falaize, éditées par Mme Joly-Segalen, 1943, 248 p., lettre 37).

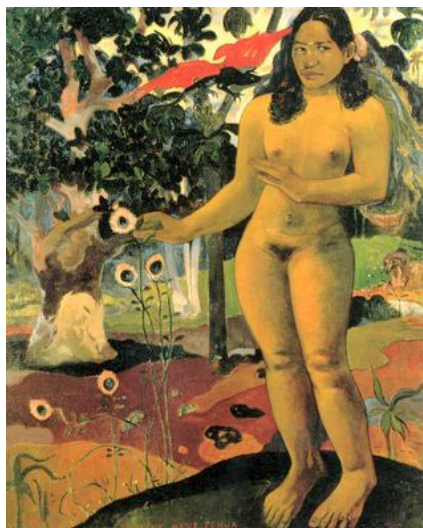
²⁴ Lettre à Émile Bernard, juin 1890 (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis, op. cit.*, lettre 106).

²⁵ Lettre à Mette Gauguin, février 1890 (*idem*, lettre 100).

²⁶ On sait l'exceptionnel écho rencontré par le *Voyage autour du monde* de L.-A. de Bougainville (1771), puis par le *Supplément au voyage de Bougainville* de D. Diderot (1796), qui font de Tahiti l'île de l'amour puis de la raison. À propos des malentendus et des drames qui sont à la source du mythe tahitien, voir Baré Jean-François, *Le Malentendu pacifique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2002, 279 p. et Tcherkézoff Serge, *Tahiti – 1768. Jeunes filles en pleurs*, Tahiti, Au vent des îles, 2004, 531 p.

²⁷ Lettre à William Mollard, septembre 1894 (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis, op. cit.*, lettre 84).

« 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. Ce n'est plus là la petite Rarahu, jolie, écoutant une romance de Pierre Loti jouant de la guitare (de Pierre Loti joli aussi). C'est l'Ève après le péché, pouvant encore marcher nue sans impudeur, conservant toute sa beauté animale comme au premier jour. La maternité ne saurait la déformer tant ses flancs restent solides : les pieds de quadrumane ! Soit. Comme l'Ève, le corps est resté animal. Mais la tête a progressé avec l'évolution, la pensée a développé la subtilité, l'amour a imprimé le sourire ironique sur ces lèvres, et, naïvement, elle cherche dans sa mémoire le pourquoi des temps passés, des temps d'aujourd'hui. Énigmatiquement, elle vous regarde »²⁸.



ill. n° 1 : Paul Gauguin, *Te nave nave fenua* (*Terre délicieuse*), 1892, Ohara Museum of Art, Kurashiki. Le modèle est Teha'amana, la vahine de Gauguin. Faute de pomme et serpent à Tahiti, Ève cueille une fleur, et un serpent ailé lui parle à l'oreille. La gestuelle de Teha'amana est empruntée aux bas-reliefs de Borobudur.



ill. n° 2 : Paul Gauguin, *Ève exotique*, 1890, coll. part. Dans ce tableau, très probablement réalisé avant son premier départ à Tahiti, Gauguin s'inspire d'une photographie de sa mère pour dessiner le visage d'Ève. L'arbre au premier plan ainsi que la position d'Ève sont empruntés aux bas-reliefs de Borobudur. Les cyprès au deuxième plan sont d'inspiration persane.

²⁸ *Diverses choses*, 1896-1897 (Gauguin Paul, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1997 [1^{ère} éd. 1974], 352 p., pp. 169-170).

L'imaginaire géographique de Gauguin, qui le pousse à partir pour Tahiti, est composite. Dans cet album virtuel, on trouverait trois types d'images. Les premières représentent le Paradis : elles sont empruntées à l'iconographie de l'âge d'or, à la tradition chrétienne ou aux illustrations de l'état de nature et des « bons sauvages ». Les deuxièmes renvoient à l'exotisme oriental : il s'agit d'œuvres laissées par de grandes civilisations disparues (Java, Cambodge, Égypte, Perse, etc.), ou des documents rapportés par les voyageurs, mettant en scène la typicité un peu barbare du présent. Les troisièmes sont des images de l'Océanie qui combinent ces deux aspects, sous les traits de l'aimable vahine tahitienne et de l'effrayant canaque cannibale²⁹.

Cet imagier en tête, Gauguin part pour renouveler son inspiration, dévoyée par l'histoire de la civilisation et de l'art occidentaux, à une figure complexe et composite de l'altérité. Celle-ci articule beaucoup des repoussoirs qui permettent à l'homme occidental de construire son identité : le sauvage, le barbare, la femme, l'enfant, l'animal, le fou, etc., et s'incarne à merveille dans les habitant(e)s de Tahiti et des Marquises. Si le voyage se définit comme « un déplacement dans l'espace caractérisé par la rencontre avec l'autre »³⁰, Gauguin est bien l'archétype du voyageur. Selon Victor Segalen, Gauguin est même le modèle de l'exote, le « voyageur-né » qui éprouve « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »³¹.

II Voyage et circulation des images à la fin du XIX^e siècle

L'imaginaire géographique qui motive le voyage est composé de divers types de représentations, parmi lesquelles les images jouent un rôle de premier plan. Mais celui-ci ne s'arrête pas là. Sur place, le voyageur se procure des images (la carte postale connaît un fabuleux essor à partir des années 1890) ou en produit, par la description – passage obligé du récit de voyage –, l'appareil photographique ou le crayon. Au retour, il fait voir ses images, et dans certains cas les diffuse. La fin du XIX^e siècle est aussi marquée par l'explosion d'un secteur éditorial lié au voyage : ouvrages de géographie, littérature de voyage, presse plus ou moins spécialisée (*Le Journal des Voyages*, *Le Tour du Monde*, *L'Illustration*, *Le Magasin pittoresque*, etc.) assurent une diffusion massive aux images produites par les voyageurs (elles sont bien sûr retravaillées). À leur tour, elles pourront faire rêver et susciter des voyages. Voyons comment les images de Tahiti sont ainsi présentes à la fois avant le départ pour Tahiti, pendant le séjour, et au retour de celui-ci.

Les images ont un pouvoir évocateur fort : elles peuvent faire naître des vocations de voyageurs. Julien Viaud (Pierre Loti de son nom de plume) raconte ainsi, dans l'œuvre autobiographique où il relate son enfance :

« Ma vocation de pasteur devint une vocation plus militante de missionnaire [...] Depuis ma plus petite enfance, j'étais abonné au *Messenger*, journal mensuel, dont l'image d'en-tête m'avait frappé de si bonne heure [...] Elle représentait un palmier invraisemblable, au bord d'une mer derrière laquelle se couchait un soleil énorme, et, au pied de cet arbre, un jeune sauvage regardant venir, du

²⁹ *Kannibals & Vahinés*, op. cit.

³⁰ Sylvain Venayre, « Pour une histoire culturelle du voyage », dans l'introduction de ce numéro. On peut se demander s'il n'est pas problématique de proposer une définition du voyage dans le cadre du « coup de force méthodologique » consistant « à ne considérer comme voyage que ce qui fut ressenti comme tel par l'acteur du déplacement ». Qu'en est-il quand le principal intéressé s'appuie sur une autre conception du voyage ? Rares sont ainsi les touristes qui s'assument comme tels (Urbain Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot, 1993, 271 p.).

³¹ Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 185 p., pp. 42-43.

bout de l'horizon, le navire porteur de la bonne nouvelle du salut [...] Cette image m'avait donné à rêver beaucoup »³².

C'est aussi une image qui semble décider des destinations futures (qui ne seront certes pas celles d'un missionnaire) :

« il [son frère, Gustave Viaud]³³ me fit cadeau d'un grand livre doré, qui était précisément un *Voyage en Polynésie*³⁴, à nombreuses images, et c'est le seul livre que j'aie aimé dans ma première enfance. Je le feuilletai tout de suite avec une curiosité empressée. En tête, une gravure représentait une femme brune, assez jolie, couronnée de roseaux et nonchalamment assise sous un palmier ; on lisait dessous : 'Portrait de S.M. Pomaré IV, reine de Tahiti'. [ill. n°3] Plus loin, c'étaient deux belles créatures au bord de la mer, couronnées de fleurs et la poitrine nue, avec cette légende : 'Jeunes filles tahitiennes sur la plage' [ill. n°4] »³⁵.



ill. n°3 : « reine Pomaré (Taïti) », E. Delessert, *Voyages dans les deux Océans atlantique et pacifique*, Paris, A. Franck, 1848, face à p. 225

ill. n°4 : « Jeunes filles tahitiennes », *idem*, p. 266.

Mais le jeune Julien Viaud n'en reste pas à la contemplation passive, qu'on imagine rêveuse et troublée, de ces gravures :

³² Loti Pierre, *Le Roman d'un enfant*, Paris, Calman-Lévy, 1890, 314 p., p. 137-138. Nombreuses sont les images marquantes décrites par l'auteur dans cet ouvrage.

³³ Gustave Viaud est le grand-frère de Julien. Gustave Viaud compte parmi les premiers photographes de Tahiti. C'est à la recherche des enfants que son frère aurait laissés à Tahiti que part le narrateur du *Mariage de Loti*.

³⁴ Il s'agit en fait de E. Delessert, *Voyages dans les deux Océans atlantique et pacifique*, Paris, A. Franck, 1848, dont les pages 185 à 300 sont consacrées à Tahiti. Il n'est pas indifférent pour notre propos que ce livre mémorable soit très abondamment illustré : 18 planches hors-texte et pas moins de 111 gravures agrémentent les 326 pages de l'ouvrage.

³⁵ Loti Pierre, *op. cit.*, p. 96.

« Après le départ de mon frère, pendant l'hiver qui suivit, je passai beaucoup de mes heures de récréation dans sa chambre, à peindre les images du *Voyage en Polynésie* qu'il m'avait donné. Avec un soin extrême, je coloriai d'abord les branches de fleurs, les groupes d'oiseaux. Quant à ces deux *jeunes filles tahitiennes au bord de la mer*, pour lesquelles le dessinateur s'était inspiré de nymphes quelconques, je les fis blanches, oh blanches et roses comme les plus suaves poupées. Et je les trouvai ravissantes ainsi.

L'avenir se réservait de m'apprendre que leur teint est différent et leur charme tout autre...

Du reste mon sentiment sur la beauté s'est bien modifié depuis cette époque, et on m'eût beaucoup étonné en m'apprenant quelles sortes de visages j'arriverais à trouver charmant dans la suite imprévue de ma vie. »³⁶

Rares et onéreuses étaient alors les images en couleur : on ne disposait pas des moyens techniques pour les reproduire en masse. Pourquoi colorier l'image ? Ce jeu d'enfant rend l'image plus réaliste et invite à exercer le sens de l'observation (il faut identifier la bonne couleur). Mais quand l'image est exotique, à quelle expérience faire appel pour choisir le crayon adéquat ? L'imagination prend alors le relais, et celle de l'enfant est encore sans préjugés. Il ne semble pas savoir que la couleur de la peau de ces jeunes filles exotiques ne saurait être ce teint de porcelaine qui à ce moment attise tout son désir.

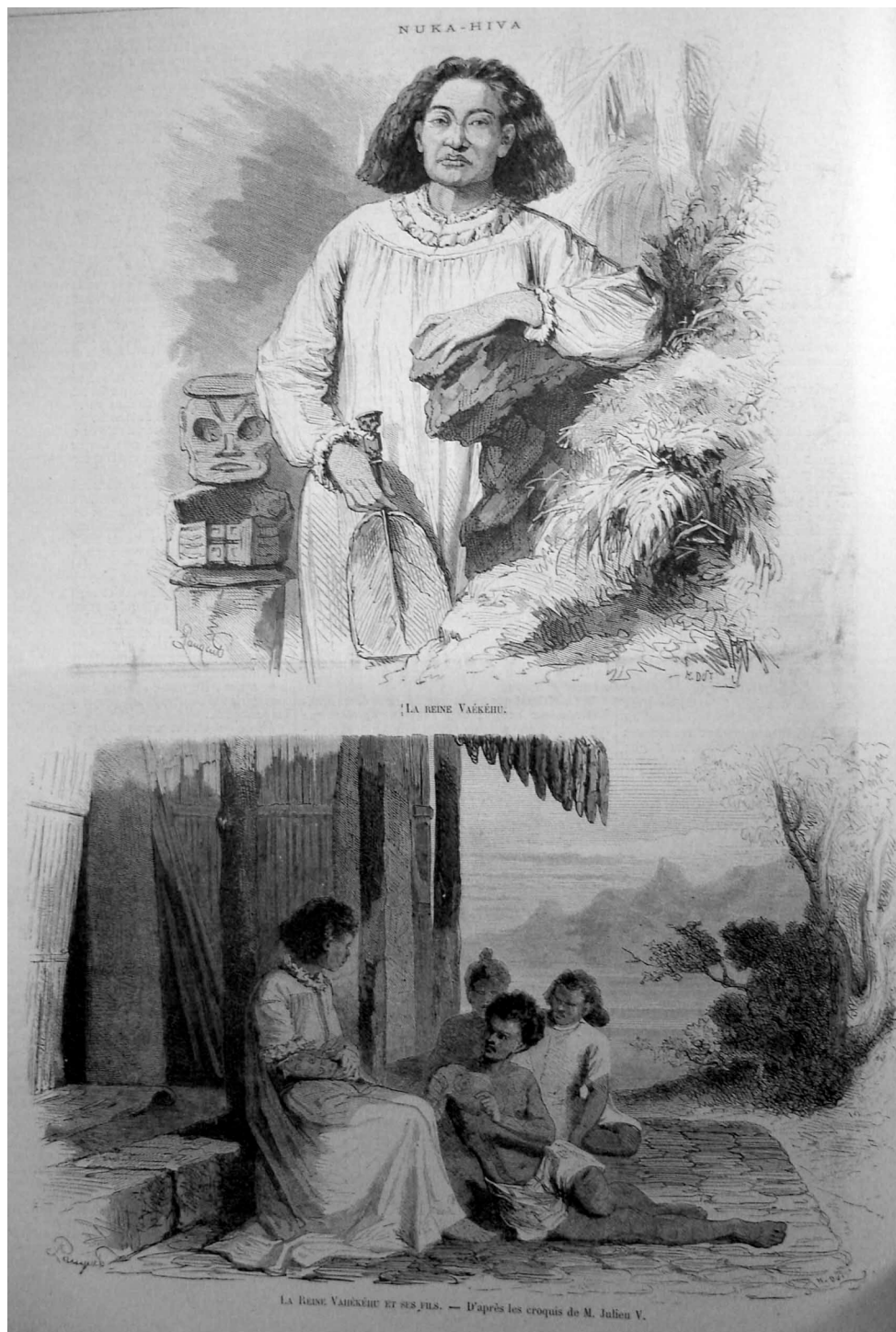
La couleur de la peau sert alors à établir les classifications et les hiérarchies raciales. Érigée en stigmat, elle est mobilisée dans la construction discursive de l'altérité coloniale. En conséquence, elle fixe le rejet et en même temps le désir. C'est sur elle que se fondent l'assimilation de l'exotisme et de l'érotisme et le goût pour des jeunes filles japonaises (Madame Chrysanthème) et tahitiennes (Rarahu), qui fera la matière et le succès d'une bonne part de l'œuvre de Pierre Loti, pour ne rien dire de ses aventures. L'écrivain ne manquera pas de noter et de décrire la couleur si typique de la peau de ses héroïnes et de ses conquêtes exotiques.

Le récit de Loti explicite la charge érotique de ces gravures (dont il note qu'elles sont inspirées d'autres images) et prouve à quel point et durablement elles ont fasciné l'auteur. Il montre aussi que l'invitation au voyage passe par l'assimilation, la manipulation et la transformation des images exotiques, dont le jeune Julien Viaud est déjà un producteur. Plus tard, pendant son séjour à Tahiti, il dessinera beaucoup, faisant montre d'un bon coup de crayon. « Il me semble que de tout temps j'ai su, avec des crayons ou des pinceaux, rendre à peu près sur le papier les petites fantaisies de mon imagination »³⁷, écrit-il. Bouclant le circuit des images, Loti agrmente les publications qu'il tire de son voyage³⁸ et plus tard son roman tahitien (*Le Mariage de Loti*) de ses croquis (ill. n°5).

³⁶ *Idem*, p. 110-111. C'est l'auteur qui souligne.

³⁷ *Ibid*, p. 119.

³⁸ *L'Illustration*, articles consacrés à Nuku Hiva, signés Julien V., illustrés de 9 gravures : 20 septembre, 4 et 11 octobre 1873.



Ill. n°5 : deux gravures : « la reine Vaékéhu », « la reine Vahékéhu et ses fils », « d'après des croquis de M. Julien V.[iaud] », *L'Illustration*, 11 octobre 1873, p. 244.

Gauguin, à son tour, confie :

« J'ai toujours eu la lubie de ces fuites car à Orléans à l'âge de 9 ans j'eus l'idée de fuir dans la forêt de Bondy avec un mouchoir rempli de sable au bout d'un bâton que je portais sur l'épaule. C'était une image qui m'avait séduit, représentant un voyageur son bâton et son paquet sur l'épaule. Défiez vous des images »³⁹.

³⁹ Gauguin Paul, *Avant et Après*, Tahiti, Éditions avant et après, 1989 [écrit en 1903], 210 p., p.121.

Le petit Paul Gauguin, contrairement au jeune Julien Viaud, est fasciné non par l'image de la destination, mais par celle du voyageur lui-même. Comme si le charme, l'objet et le but du voyage étaient le voyage lui-même. Et telle est bien la quête de Gauguin : « Ce que je désire, c'est un coin de moi-même encore inconnu »⁴⁰. Pour le trouver, il faut sans doute voyager, mais peu importe au fond où. La recherche de l'autre et de l'ailleurs est sans fin.

Les images qui fascinent tout futur voyageur et qui participent à la détermination du choix de sa destination sont mémorisées par son œil et son imagination, définissant par avance le pittoresque. Si bien que sur place, la réalité exotique n'est pas saisie en tant que telle mais en tant que spectacle ou image, ce qui explique que c'est si « naturellement » et compulsivement que le voyageur cherche à rapporter des images : elles sont les paysages eux-mêmes plus que des représentations de ceux-ci. Ainsi, certaines descriptions de voyageurs semblent rendre compte d'un tableau plutôt que d'un « vrai » paysage :

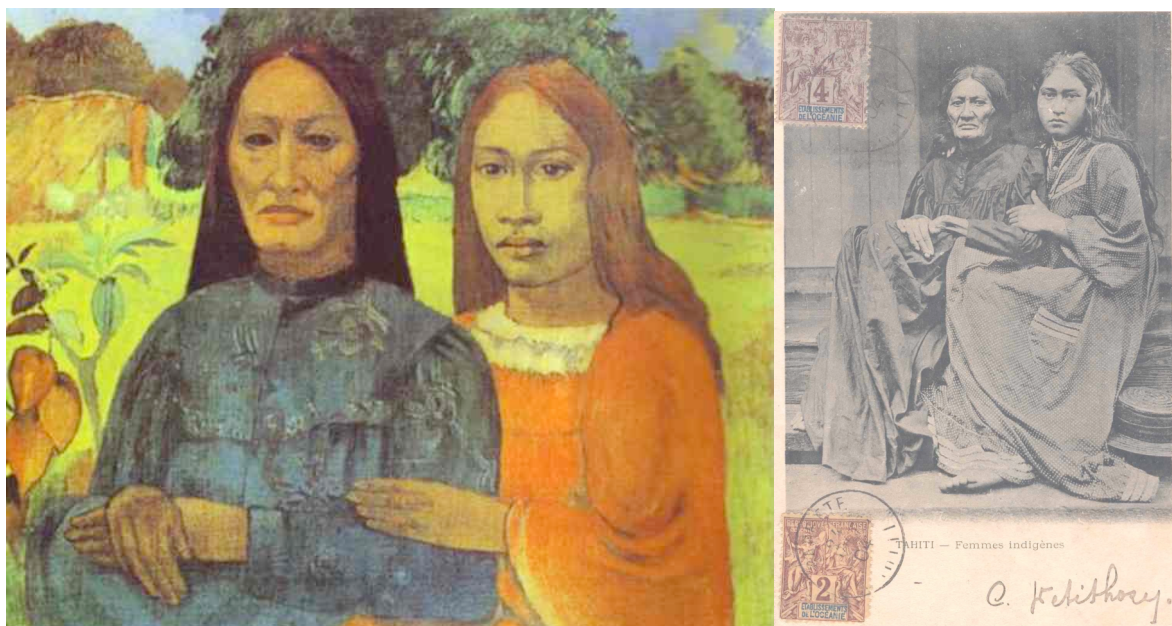
« Je voudrais analyser les sensations que m'a fait éprouver pendant mon séjour la vue de ces *tableaux* d'une beauté *pittoresque* presque unique au monde [...] Et les naturels ! Comme ils animent bien ce délicieux *spectacle* ! Les femmes, avec leur démarche dégagée, portent des robes aux vives couleurs, blanches, vertes, rouges ou bigarrées [...] leurs tresses noires, luxuriantes, sont ornées d'une couronne de pia gracieusement tressée, dont la couleur jaune pâle, au reflet doré, contraste avec l'ébène de leur longue chevelure [...] Tout cela est *mis en relief* par les rayons brisés, éparpillés, de la lumière verte qui éclaire les avenues ombreuses. *Quel tableau pour un artiste !* »⁴¹.

Cette présentation de Tahiti, antérieure de quinze ans au départ de Gauguin et qu'il a très probablement lue, semble appeler un tableau, voire le décrire.

La production d'images, sur place, ne se fait pas sans médiation : c'est en fonction des images qu'ils ont dans l'œil ou la tête que le photographe et le peintre choisissent et composent les scènes qu'ils figurent. Le regard de Gauguin a été (dé)formé par les images qu'il a déjà vues, et qui ont « formaté » ses attentes : il trouve sur place un Tahiti qu'il connaît déjà. Gauguin ne peint que le Tahiti que ses yeux lui laissent voir ou celui qu'il imagine. Tout comme les tableaux ou les photographies de ces prédécesseurs, les œuvres de Gauguin (dont il n'est bien sûr pas question de nier la radicale nouveauté) abondent en vahines dénudées, scènes « typiques » de la vie quotidienne, végétation tropicale, etc. : Gauguin succombe au même pittoresque que ces contemporains, au point qu'il peut s'inspirer de photographies qu'on vend par ailleurs comme cartes postales (*ill.* n°6 et n°7).

⁴⁰ Lettre à Émile Bernard, août 1889 (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis*, op. cit., lettre 84).

⁴¹ M.A. Paihlès, «Souvenirs du Pacifique. L'archipel Tahiti», *Tour du monde. Nouveau journal des voyageurs*, 1876, 1er semestre, p. 86. C'est moi qui souligne.



ill. n°6 : Paul Gauguin, *Portraits de femmes*, 1899-1900, collection privée.

ill. n°7 : carte postale, photographie de Henri Lemasson (cliché de 1897)

La circulation des images est même plus directe. « J'emporte en photographie, dessins, tout un petit monde de camarades qui me parleront tous les jours »⁴², écrit Gauguin avant son départ. C'est en écoutant ces « camarades », en regardant ces images ou tout du moins en les ayant à l'esprit et dans l'œil qu'il aborde la réalité polynésienne. C'est pour cette raison que, sur place, il multiplie les citations et les collages : son œuvre abonde d'emprunts plus ou moins directs aux documents iconographiques qu'il a apportés avec lui. Ces reproductions d'œuvres d'art (bas-reliefs javanais de Borobudur [ill. n°1, 2 et 8] et de la colonne Trajane, fresques égyptiennes [ill. n°9], frises du Parthénon, primitifs italiens [ill. n°8] et flamands, gravures et peintures de la Renaissance allemande, études de Rembrandt, reproductions d'œuvres de Prud'hon et Degas, etc.)⁴³, dont Gauguin en Polynésie ne cessera de s'inspirer, et qu'il complète en achetant des clichés destinés aux voyageurs⁴⁴, servent d'intermédiaire, de filtre ou d'écran entre la Polynésie et lui.

⁴² Lettre à Odilon Redon (Gauguin Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis*, op. cit., appendice).

⁴³ On connaît certains de ces documents, qui ont été collectés après la mort du peintre ; d'autres peuvent être déduits de son œuvre.

⁴⁴ À propos des sources photographiques des œuvres de Gauguin, voir Tréhin Jean-Yves, *Gauguin, Tahiti et la photographie*, Paris, Musée de Tahiti et des îles, 2003, 190 p.



ill. n°8 : Paul Gauguin, *Ia Orana Maria* (*Je vous salue Marie*), 1891, Metropolitan Museum of Art, New York, USA. Ce tableau multiplie les emprunts à des sources disparates : primitifs italiens, bas-reliefs de Borobudur, carte postale achetée à Port-Saïd., etc.



ill. n°9 : Paul Gauguin, *Ta Matete* (*Nous n'irons pas au marché*), 1892, Kunstmuseum Basel, Suisse. Ce tableau s'inspire d'une fresque funéraire égyptienne du British Museum dont Gauguin possédait une photographie.

L'originalité de Gauguin, on le voit, n'est pas de peindre Tahiti tel qu'il est. La nouveauté consiste à l'aborder selon des modèles moins convenus que les pastorales greco-latines auxquels ont tant recouru ses prédécesseurs. Mais ce mélange de références peut aussi sembler indigeste, et conduire à remettre en cause l'authenticité de la démarche primitiviste de Gauguin et de son inspiration polynésienne. Certains historiens de l'art manifestent d'ailleurs un « sentiment de gêne » vis-à-vis de *Ia orana Maria* (ill. n°9), trouvent « quelque chose d'irritant dans cette accumulation de références »⁴⁵, et jugent sévèrement ce tableau qui « manque de simplicité » avec ses « éléments quelques peu disparates »⁴⁶. Le Tahiti de Gauguin est un Tahiti de bazar, de cartes postales, de clichés.

⁴⁵ Cachin Françoise, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988 [1^{ère} éd. 1968], 311 p., pp. 155 et 160.

⁴⁶ Thomson Belinda, *Gauguin*, Paris, Thames & Hudson, 1995, 215 p., p. 145.

Sauf que ceux-ci étaient en noir et blanc, alors que l'œuvre du peintre fait exploser les couleurs comme jamais avant lui dans l'histoire de l'art occidental. Or, le cas de Pierre Loti et du jeune Julien Viaud nous a montré combien la couleur rend l'image plus puissante, et comment elle est liée au désir exotique. La littérature coloniale fit de la superposition de l'exotisme et de l'érotisme son fonds de commerce⁴⁷, mais c'est à Gauguin qu'il appartient de rendre en image la couleur de la peau sur laquelle cette assimilation fut construite. Il peignit le cuivre de la peau des Polynésien(ne)s : *Et l'or de leur corps*, tel est le titre d'un de ses derniers tableaux tahitiens (1901, Musée d'Orsay). Il fit chatoyer de teintes saturées les couleurs des paysages océaniques. Tout comme le jeune Julien Viaud, Gauguin, coloriant les images, les rend plus désirables et confère plus de puissance à l'invitation au voyage dont elles sont porteuses.

III Tahiti aujourd'hui, de l'image au paysage

Gauguin, en tant que voyageur, s'inscrit ainsi en amont et en aval d'une circulation des images. Si celles qu'il produit ressemblent par bien des points à celles qu'il consomme, il n'empêche que sa production marque une rupture dans l'histoire de l'iconographie occidentale de la Polynésie. Outre la question de la couleur, ses images de Tahiti et des Marquises déclinent un autre style, qu'on peut qualifier de primitiviste. Elles ne montrent pas de nouveaux objets ou sujets, mais les présentent différemment et en éclairent et célèbrent d'autres faces. Elles rendent la Polynésie encore plus désirable, et, pour partie, d'une autre façon. Ensuite, le succès très rapide de son œuvre assure une telle diffusion à ses images que celles-ci, omniprésentes, acquièrent une forte prégnance et deviennent indissociables de Tahiti (et, dans une moindre mesure, des Marquises). Rarement un lieu aura davantage été assimilé à un artiste et à son œuvre. Certains Polynésiens n'apprécient guère, qui voudraient voir leur culture ou leur simple existence davantage reconnues⁴⁸, et ne pas être réduits à habiter en figurants les toiles de Gauguin.

Dès les années 1920, l'imaginaire géographique des voyageurs ou des touristes pour Tahiti est fortement marqué par les toiles de Gauguin. Certains artistes (Emil Nolde, Max Pechstein, Henri Matisse) font le voyage du Pacifique sur ses traces ou son exemple. C'est au même moment que quelques Occidentaux partent pour Tahiti y vivre en « hommes-nature »⁴⁹, nus parmi les éléments, dans l'espoir proprement utopique de retrouver une authenticité et une innocence perdues.

Ce n'est pas avant les années 1960 et la construction de l'aéroport de Faaa que la Polynésie devient une véritable destination touristique. Le type de produit proposé réserve la destination à une clientèle fortunée, et les flux touristiques se situent entre 200 000 et 250 000 visiteurs annuels (dont un peu moins d'un quart de Français de métropole)⁵⁰. Viennent-ils à cause de Gauguin ?

La Polynésie n'a pas attendu le peintre pour faire rêver. Gauguin s'inscrit dans la continuité d'une iconographie très attractive depuis la fin du XVIII^e siècle. Une enquête récente à propos de l'image de la Polynésie conclut : « Paradisiaques, authentiques, calmes, îles de rêves... Les images associées aux îles polynésiennes sont toujours les mêmes, quels que soient le pays et les personnes qui les évoquent. L'aura du mythe de Tahiti et ses îles est fort, très fort, il a

⁴⁷ Yee Jennifer, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, 2000, 368 p.

⁴⁸ Par exemple Spitz Chantal, « Où en sommes-nous cent ans après la question posée par Gauguin D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous », in *Paul Gauguin. Héritage et confrontations. Actes du colloque des 6, 7 et 8 mars 2003 à l'Université de la Polynésie française*, Papeete, Éditions Le Motu, 2003, pp.90-99.

⁴⁹ C'est ainsi qu'ils furent sur place nommés.

⁵⁰ www.tahiti-tourisme.pf, 13/12/2005.

traversé les âges et les continents sans une égratignure... »⁵¹. Le rôle de Gauguin en l'occurrence a été de magistralement compléter 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 les images de Gauguin en tête.

Les voyageurs 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. L'iconographie des brochures inclut souvent des reproductions de ses tableaux. Leurs textes, dans la continuité de ceux de la fin du XIX^e siècle, décrivent les paysages polynésiens comme s'ils étaient des tableaux, ceux de Gauguin bien sûr, et mettent l'accent sur les couleurs :

« Ces montagnes aux teintes de *Gauguin* se révèlent bleues, violettes, oranges ou brunes selon les reflets du jour et sont posées majestueusement sur cet océan pacifique d'un bleu outre-mer. Le ciel n'est pas en reste : les levers et couchers du soleil prennent parfois des teintes fabuleuses, allant du jaune pâle au rouge écarlate, moments courts mais intenses à *fixer dans la mémoire* des vacances [...] Certaines montagnes *ciselées* par des siècles d'érosion offrent un *spectacle panoramique* unique, à contempler sans modération, telle la baie de Cook à Moorea, ou la baie des Vierges aux Marquises. Îles basses, les atolls annelés aux lagons intérieurs de couleurs féeriques passent du vert jade si clair au bleu turquoise si lumineux, offrant des couleurs de *cartes postales* authentiques »⁵².

Les toiles de Gauguin se retrouvent évidemment sur les cartes postales, dans les guides touristiques et dans les livres sur Tahiti. Elles décorent tout un bric-à-brac de souvenirs destinés aux touristes (tapis de souris, tasses, calendriers, pareos, etc.).

Tahiti, mis en scène et en tourisme par les acteurs économiques et politiques du secteur qui cherchent à le rendre plus conforme aux attentes des touristes, c'est-à-dire aux images qu'ils ont en tête, en vient à ressembler aux œuvres de Gauguin. Les hôtels de luxe fabriquent des paysages édéniques et « typiquement polynésiens » (*ill.* n° 10) qui ne doivent pas grand-chose aux traditions ni au milieu naturel tahitiens, mais sont fidèles aux rêves occidentaux du paradis tropical insulaire et du bon sauvage. On décore leurs jardins à la végétation tropicale bien peignée d'improbables *tiki*⁵³ polynésiens (*ill.* n° 11), et leurs chambres de reproduction de tableaux de Gauguin.

⁵¹ www.tahiti-tourisme.pf, 13/12/2005. Il s'agit d'une « étude de perception et d'image de la destination Tahiti et ses îles dans 6 pays européens », mandatée en 2005 à KPMG THL par le GIE Tahiti Tourisme « pour conduire une étude et une analyse sur la perception de la destination 'Tahiti et ses îles' dans 6 pays européens ».

⁵² *Tahiti et ses îles. Guide du voyageur*, 2005, brochure éditée par Tahiti Tourisme, p. 14. C'est moi qui souligne.

⁵³ Un *tiki* (ou *ti'i*) est une sculpture anthropomorphe, en bois ou en pierre, qui évoque une divinité ou un ancêtre, et qui joue un rôle important dans la religion traditionnelle polynésienne.



ill. n°10 : l'hôtel Intercontinental, Tahiti (<http://tahiti.intercontinental.com>, 11/12/2005). Ses piscines débordantes (dont l'une à fond de sable blanc) forment des lagons plus beaux, plus propres et plus vrais que nature.



ill. n°11 : la « reproduction » improbable d'un *tiki* dans les jardins de l'hôtel Intercontinental, Tahiti (<http://tahiti.intercontinental.com>, 11/12/2005).

Non seulement le paysage se transforme en décor, mais l'espace devient une scène où les Polynésiens (et sans doute encore plus les Polynésiennes) sont convoqués pour jouer leur propre rôle, tel qu'il est écrit par les récits de voyages occidentaux et décrit par les tableaux de Gauguin. Tahitiens et tahitiennes, habillés pour l'occasion dans leurs costumes traditionnels (c'est-à-dire largement déshabillés) viennent ainsi dans les utopies tropicales des hôtels occidentaux ou dans des « villages polynésiens » factices (*ill.* n°12) donner le spectacle des danses « traditionnelles », largement ré-inventées pour l'occasion⁵⁴. Ainsi, le tiki-village, créé il y a « plus de 18 ans, [par] Olivier Briac, par passion de la culture polynésienne » se présente comme un « village-théâtre » situé à Moorea (à moins de vingt km de Tahiti) :

⁵⁴ La demande touristique a ainsi nourri et financé le renouveau récent des pratiques et de la culture « traditionnelles » polynésienne.

Touristes, il vous invite « à la rencontre de la Polynésie de vos rêves, loin des ambiances aseptisées, dans un cadre idyllique. Les polynésiens aiment vous faire découvrir et partager leur culture, leur art et leurs danses ». « Artistes, musiciens, danseurs et les célèbres danseurs de feu », « le mariage traditionnel, célébré sur le Marae situé face au lagon », « l'art des tatouages [...] celui du traditionnel four tahitien en passant par les différents tressages ou sculptures », constituent autant d'attractions, que complète la visite de « la réplique de la Maison du Joueur de Gauguin » (dont l'original était aux Marquises), « à l'intérieur [de laquelle se trouve] une galerie d'art, où vous pourrez contempler une large sélection des plus belles toiles de Gauguin » (www.tikivillage.pf, 10/12/2005).



ill. n° 12 : la troupe du Tiki-village (www.tahiti-tourisme.fr, 13/12/2005).

De plus en plus de visiteurs veulent rencontrer des Polynésien(ne)s pour mieux connaître leur mode de vie et leur culture, et tentent avec leur aide d'apprendre à cuisiner le poisson cru ou le porc dans un four polynésien, de fabriquer des colliers de fleurs, de se draper dans le pareo, d'esquisser les pas des danses, de saisir le sens des mythes, de prononcer quelques mots en tahitien, etc. On peut s'alarmer des risques que ce « tourisme ethnique » fait courir aux cultures locales, menacées de folklorisation et de marchandisation ; on peut dénoncer le caractère superficiel de la rencontre et souligner la naïveté des attentes des visiteurs ; mais on ne saurait mettre en cause le sérieux de leur espoir et leur bonne volonté. Ces visiteurs aspirent à se départir du rôle peu valorisé de touriste pour endosser celui plus noble, de voyageur, caractérisé par l'authenticité de la rencontre avec l'autre – dans une quête primitiviste et exotique qui n'est pas étrangère à celle de Gauguin, et présente les mêmes failles ou apories.

Là toutefois n'est pas le cœur de cible du tourisme tahitien. Celui-ci est constitué par les voyages de noces et les touristes venus goûter les plaisirs des plages et des eaux polynésiennes. On pourrait croire que les perspectives de la lune de miel et des sports nautiques (natation, plongée, snorkling, jet ski, surf) ne doivent rien à l'œuvre et la démarche de Gauguin et de ses prédécesseurs. De fait, la passion pour le lagon et la baignade est un phénomène récent, qui ne correspond en rien aux pratiques et à l'iconographie des Occidentaux venus à Tahiti au début du XX^e siècle. C'est l'un des rares points où les cartes postales actuelles diffèrent de celles d'il y a un siècle : l'image de Tahiti aujourd'hui est

d'abord celle du lagon, des motus⁵⁵, des atolls, etc. La carte postale la plus fréquente figure une ligne de rivage : plage de sable blanc, cocotiers inclinés, eaux turquoise. Toutefois, aujourd'hui comme hier, on y trouve bien souvent une splendide vahine plus ou moins dénudée.

Pourtant, il existe des continuités entre ces touristes et les images de Gauguin. Les uns viennent en couple à Tahiti pour y vivre un amour pur, dans une ambiance romantique et sensuelle : Tahiti est l'île de Vénus célébrée par Bougainville, de la beauté nue et sans honte des vahines magnifiées par Gauguin. Les autres viennent plonger dans les eaux pures du lagon, jouer avec les poissons et les dauphins dans l'espoir d'une fusion avec la nature qui n'est qu'un avatar récent de la quête du Paradis. Dans l'optique de ce retour aux sources, Gauguin se tournait vers la culture polynésienne ; on se tourne aujourd'hui vers la nature : mais n'était-ce pas parce que « l'état de nature » des Polynésiens qui justifiait ses espoirs ?

Conclusion

Les représentations de Tahiti, et en particulier les images, sont au cœur du voyage en Polynésie. C'est aussi vrai pour Loti et Gauguin que pour les touristes qui s'y rendent depuis les années 1960 : les images sont là avant, pendant et après le voyage. Elles déterminent pour partie les représentations bien sûr, mais aussi les pratiques (le choix des destinations, le regard et la prise de vue sur place, le désir de rencontre, etc.) et la réalité tahitienne elle-même, transformée dans certains de ses aspects pour mieux ressembler aux images.

Le miracle de la Polynésie tient sans doute à ce que la réalité, telle que le touriste la voit, est à la hauteur de son rêve : les paysages sont aussi beaux et colorés que les images. Voir un peu plus. Voici comment un journaliste de la presse populaire commence son article dédié à l'île de Tahaa (une des îles de la Société), « qui ne s'ouvre qu'aux amoureux des lagons et des décors de *cartes postales* » :

« La plus magnifique des *photographies* ne vous prépare pas à l'émerveillement qui vous saisit lorsque votre avion survole un lagon polynésien. Une myriade de couleur se déclinent. Le blanc violent d'une intense lumière frappe votre rétine. Le bleu outremer du grand large se perd dans l'horizon dégagé de toute pollution. Entre les deux, une *palette* de tonalités à peine *descriptibles*. Vert amande, vert jade, jaune doré, jaune rosé, bleu azur pailleté d'indigo, bleu turquoise glissant vers le saphir [...] Pour une fois, la réalité surpasse la *carte postale*. »⁵⁶

Parmi les images de Tahiti, celles de Gauguin occupent aujourd'hui et depuis un siècle un rôle de premier plan, tant elles marquent l'imaginaire géographique occidental à propos de Tahiti. Aux yeux des touristes, Tahiti est aujourd'hui indissociable de Gauguin, au point qu'il devient difficile de différencier les paysages polynésiens des toiles de l'artiste, soit que ceux-là aient été transformés pour ressembler à celles-ci, soit que le regard ne puisse se déprendre des œuvres du peintre, qui s'interposent entre les visiteurs et la réalité géographique dans laquelle ils débarquent.

On a parlé d'*ekphrasis* exotique, pour désigner « la description littéraire d'un œuvre d'art (réelle ou imaginaire) appartenant aux traditions esthétiques d'une autre culture »⁵⁷. L'importance de cette figure de rhétorique dans la littérature exotique a permis d'identifier l'*ekphrasis* comme un des trois régimes de ce type de discours (les autres étant l'aventure et la nostalgie). Mais le lien entre le voyage et l'*ekphrasis* n'est-il pas plus essentiel ? Le voyageur

⁵⁵ Un motu est un îlot bas et sableux situé à l'intérieur du lagon, à l'abri de la barrière corallienne.

⁵⁶ *Nous Deux*, mars 2005, p. 26. C'est moi qui souligne.

⁵⁷ Moura Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, 1998, 482 p., p. 111.

ne peut se départir des images vues en Occident avant son départ : ce sont elles qui, à destination, déterminent ce qui peut ou doit être vu (le pittoresque) et comment le voir, si bien qu'il distingue mal ces images de la réalité qu'elles sont censées figurer, confond l'Orient avec les représentations occidentales de celui-ci⁵⁸. La propension ekphrastique, définie comme la disposition à considérer et décrire les paysages exotiques comme des images, serait ainsi une des caractéristiques du voyageur, de ses discours et de ses pratiques.

⁵⁸ La formule est trop rapide : on ne saurait considérer l'Orient, qui n'est qu'une construction discursive occidentale (Said Edward, *op. cit.*), comme une réalité qu'on puisse distinguer des représentations occidentales.