

La spirale dédoublée et l'identité nationale. L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ?

Eric Schwimmer

Volume 16, numéro 1, 1992

Pouvoirs de l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015199ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015199ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schwimmer, E. (1992). La spirale dédoublée et l'identité nationale. L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ? *Anthropologie et Sociétés*, 16(1), 59–72. <https://doi.org/10.7202/015199ar>

Résumé de l'article

La spirale dédoublée et l'identité nationale

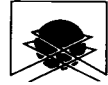
L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ?

La spirale dédoublée est un motif "décoratif". Du point de vue esthétique, elle relève de l'art abstrait. Cet article s'interroge sur les manières maoris de donner un sens à ces images. Six types de codes font l'objet de l'analyse : a) les codes de classification sociale ; b) les codes des parties du corps tatouées de diverses figures ; c) les codes de proverbes et d'anecdotes historiques qui lient chaque figure à un message verbal particulier ; d) les codes physiologiques, surtout en rapport avec les expressions faciales, de manière à lier la figure à une gamme d'expressions faciales ; e) les codes historiques où le message verbal transmet la succession des cultes millénaristes de la Nouvelle-Zélande contemporaine ; f) les systèmes de transformation historique de l'image même qui devient plurivoque sur le plan de l'expression, s'insérant à la fois dans un style occidental contemporain et dans un style maori.

LA SPIRALE DÉDOUBLÉE ET L'IDENTITÉ NATIONALE

L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ?

Éric Schwimmer



Quand on admire une maison de culte maorie dans un musée, on peut en parler comme d'une œuvre d'art, surtout si les sculptures sont de la période classique où les figures entrelacées et sculptées en profondeur semblent fluides, ouvertes, pleines de rythme et inspirées par une vision d'ensemble. On peut aussi contempler en détail tous les éléments qui ne paraissent pas typiques des maisons de culte : la peinture de la poutre de faite, des chevrons et autres boiseries, le treillage sur les murs, les tapis sur le sol. On peut circuler lentement, tout regarder en pratiquant la contemplation esthétique.

J'ai fréquenté presque quotidiennement les Maoris pendant une douzaine d'années, j'ai vu de nombreuses maisons de culte, j'y ai passé beaucoup d'heures et de jours, mais il était rare de les contempler de cette façon. Car normalement, on ne se rend dans une telle maison que pour une veillée ou un événement politique de quelque importance, et jamais sans que la maison ne soit remplie et qu'on ait un rôle à jouer dans une cérémonie.

On peut pourtant y connaître des moments de plaisir esthétique. Quand les orateurs défendent pendant des heures leur supériorité généalogique ou reviennent sur des griefs politiques anciens, quand la lumière est trop faible pour rendre visibles les gens assis ou couchés le long des murs, l'attention se porte sur les sculptures en bois (*whakairo*), les panneaux peints (*kowhaiwhai*), les bandes d'osier teint tressées sur de minces baguettes (*tukutuku*).

À la différence d'un musée, on ne voit pas tout mais on est obligé de regarder très longtemps la partie observable de sa place. D'autre part, on ne peut pas s'abandonner totalement à la contemplation de la maison comme œuvre d'art car, même à trois heures du matin, il peut toujours arriver dans une maison de culte maorie que quelqu'un livre un message clef, celui-là même pour lequel on s'était déplacé : aussi doit-on toujours rester attentif aux événements qui pourraient révéler les sentiments d'une tribu ou même de certains hauts responsables du peuple maori.

La contemplation pure, propre aux musées, est rare dans le monde maori, comme ailleurs dans le monde tribal. Bien que plusieurs ethnographes aient observé et décrit la « contemplation esthétique », ils n'ont jamais établi avec certitude que l'intérêt esthétique du spectateur y était total et sans mélange. Je ne

suis pas sûr d'ailleurs que l'empreinte du musée sur l'homme moderne soit nécessairement plus profonde que cette présence prolongée des objets esthétiques qui soumet l'homme tribal au processus de l'osmose plutôt que de toujours exiger de lui une lecture délibérée. Cette opposition pourrait pourtant ne pas être absolue car les sculpteurs de ces *whare whakairo* sont évidemment des professionnels capables d'une lecture très minutieuse et critique de leurs œuvres.

La lecture cosmocentrique

On peut distinguer trois types universels de lecture esthétique des images : la lecture savante, la lecture pratique (dans le sens de l'esthétique de Bourdieu [1979], elle aussi universelle) et celle dont je viens de parler, qui n'est ni désintéressée dans le sens de Kant (1986) ni pratique dans le sens de Bourdieu, mais cosmocentrique selon la définition de Méndez (voir le débat dans ce numéro). Or, la lecture cosmocentrique fait sûrement partie de la lecture savante, car en principe rien ne lui échappe. Elle s'en distingue pourtant par son attitude peu consciente, peu orientée, légèrement onirique, très globale. Dans une certaine mesure, c'est une lecture cognitive, un apprentissage, qui meuble l'esprit plutôt que de l'instruire. On n'en tire aucune connaissance positive mais on commence, sans s'en rendre compte, à appréhender l'univers un peu comme un Maori. On pourrait dire, avec Bourdieu, que cette vision de l'univers est un « habitus », mais dans le cas maori, elle ne fait partie d'aucun système de « classes » sociales car le système évoqué ici est sans aucun doute précapitaliste.

Comment donc la classer ? Dans le cas de la *whare whakairo*, la lecture cosmocentrique renvoie évidemment à une pensée mythique. Mais celle-ci ne se réduit pas à l'interprétation d'un corpus particulier de récits car elle déborde évidemment la communication verbale ; elle comprend, notamment, la communication visuelle. Sans doute les cinq « sens » y contribuent-ils, tout comme l'univers culturel du spectateur. L'apprentissage de cette pensée mythique est donc partiel et très graduel.

Pourquoi appeler cette lecture cosmocentrique ? D'abord parce que la maison cérémonielle, en Nouvelle-Zélande comme ailleurs en Indopacifique, est une représentation de l'univers. Les sculptures du portail évoquent les mythes de la création du monde et du genre humain tandis que celles de l'intérieur relatent l'histoire du groupe local. On parle aussi de cette maison comme d'une pirogue qui assure le passage entre la vie et la mort. Cet univers comprend, en plus des humains, les animaux et les plantes, car dans la mythologie maorie toutes les espèces naturelles ont été créées au même moment et sont liées par une parenté universelle, dont font partie les orages du ciel, les monstres marins, les racines souterraines.

L'image et la parole

En ce qui regarde les arts visuels, la lecture cosmocentrique comprend aussi bien les motifs supposément « décoratifs » (*kowhaiwhai*, *tukutuku*) que les figures sculptées. L'interprétation des éléments non figuratifs pose toutefois des pro-

blèmes particuliers. Il faut noter que les experts des arts maoris se sont dans une large mesure servis des informations des spécialistes indigènes. Comme l'explique bien Sidney Mead (1984), à chaque maison sculptée, à chaque objet de valeur légué par les ancêtres est rattachée une parole (*korero*) connue des héritiers. Cette parole est d'abord historique : elle lie l'objet précieux (*taonga*) aux personnages, aux événements ainsi qu'aux valeurs spirituelles de la tribu. Mais, selon King (1975 : 438), elle est trompeuse quand il s'agit d'interpréter la *kowhaiwhai* et le *tukutuku*.

Cette thèse est peut-être excessive, car qui est susceptible d'être trompé, hormis les anthropologues ? Rappelons la distinction entre métaphore et métonymie. Quand les anthropologues veulent « expliquer » les arts visuels, ils recherchent surtout des explications métaphoriques aptes à relier l'œuvre d'art et la philosophie sociale du groupe en question. Je citerai comme exemple de ce type d'explication un linteau d'une maison de culte de la période classique, retrouvé dans un marécage et exposé au Wanganui Regional Museum (fig. 1 et 2).

Sidney Mead, un anthropologue maori bien connu, a confirmé (1984 : 25-26) la justesse de l'interprétation courante (voir Smith 1919 ; Jackson 1972 : 52) de ce linteau comme illustrant le mythe de Maui, qui faillit terrasser la grande dame de la mort (fig. 1). Comme le fait remarquer Mead, la philosophie maorie admet deux attitudes envers la mort : on peut la défier et taquiner sa queue, ou bien l'accepter comme étant inévitable. Or l'auteur avance que l'homme sculpté, à la gauche de ce linteau (fig. 2), taquine et mord la mort, le lézard dont la tête se situe au coin inférieur du linteau. L'homme est toujours vivant, mais il n'a pas réussi à la vaincre. Si son interprétation est juste, la sculpture n'est pas fidèle aux versions connues du mythe, mais elle exprime le courage de l'homme qui défie la mort, comme Maui. Cette explication métaphorique fonctionne, comme souvent, sur deux niveaux : d'abord culturel, car un anthropologue maori y a reconnu le personnage particulier de Maui, ensuite universel, car un représentant de presque n'importe quelle culture y verrait une évocation du « courage humain ».

Les explications les plus courantes de la *kowhaiwhai* des maisons sculptées prennent par contre une forme métonymique. Selon les experts, chaque dessin de ces panneaux *kowhaiwhai* est identifié à un groupe social (*hapu*) particulier. Si les *kowhaiwhai* d'une même maison présentent des dessins différents, c'est parce que la *hapu* des propriétaires est liée en ligne ambilinéaire à plusieurs *hapu* extérieures dont les bâtisseurs ont voulu commémorer les généalogies sur les chevrons de leur maison (fig. 3). Je qualifie ce type d'explication de métonymique dans le sens donné par Du Marsais : c'est un discours (*korero*) où « le nom du lieu où une chose se fait se prend pour la chose même » (1977 : 69).

Cette interprétation est-elle suffisante ? Si la *kowhaiwhai* ne veut rien dire d'autre que la généalogie d'un *hapu*, on pourrait la comparer à une signature. Au XIX^e siècle, les chefs maoris ont signé des documents juridiques par des dessins de leurs *kowhaiwhai*, même s'ils n'étaient pas illettrés. Car ces dessins, qui faisaient aussi partie de leur tatouage facial, étaient l'expression iconique la plus solennelle de leur identité. En effet, la *kowhaiwhai* comme signature n'engage jamais qu'un seul individu, mais le groupe entier représenté par son chef.

Dans un article récent, Mead (1990 : 281) développe ce type d'explication métonymique. Il écrit que, pour le membre d'une *hapu* donnée, sa maison sculptée revêt une signification profonde précisément parce que c'est le patrimoine de ses ancêtres et parce que cet art « aide à définir son identité ». Pour cet auteur, le patrimoine est pourtant beaucoup plus qu'une signature, qu'une simple validation du statut personnel. C'est aussi la cristallisation de toutes les valeurs, de toute la pensée de ses ancêtres, donc de sa culture, centrée dans un panthéon local qui n'est pas celui du « peuple maori » en général et n'a rien d'un panthéon « néo-zélandais ».

On peut donc dire que la *kowhaiwhai* est une signature, et que son rapport à la *hapu* est métonymique, mais elle ne fait pas moins partie intégrante de la maison, donc d'un cosmos polysémique où chaque élément a un rôle significatif à jouer. Comment la *kowhaiwhai* peut-elle pourtant signifier une généalogie ? Les commentaires des experts maoris se limitent — ou presque — à son aspect métonymique, tandis que ceux des professionnels blancs restent très spéculatifs.

L'abstraction curviligne

L'interprétation de la *kowhaiwhai* est liée à la compréhension d'un problème majeur : l'art de toute la Polynésie est presque entièrement rectiligne, tout comme celui de la Nouvelle-Zélande pendant la période archaïque. On recherche donc la genèse du style curviligne de la période classique (1500-1800), en Nouvelle-Zélande même, caractérisé par la profusion des formes spiralées les plus diverses, sculptées ou peintes, recouvrant toutes les surfaces d'objets valorisés — les maisons de culte, les entrepôts des chefs, les pirogues de guerre, les armes, les gourdes et beaucoup d'autres ustensiles nobles. La plus raffinée, la plus caractéristique de ces figures était la spirale double.

Les noms maoris de ces dessins suggèrent des ressemblances avec certains objets naturels comme la queue de lézard, l'hippocampe, et surtout les frondes des fougères arborescentes dont on trouve de nombreuses variétés dans la forêt néo-zélandaise. Certains savants pensent que le style curviligne est né du désir de représenter ces animaux et ces plantes, souvent distinctifs de la Nouvelle-Zélande. J'ai trouvé une trace de cette théorie dans les écrits d'un spécialiste bien connu de la parenté maorie, Peter Buck. Celui-ci explique l'origine du curviligne par les frondes des fougères en citant le proverbe suivant : *Hinga atu he tete kura, ara mai he tete kura* (« Quand une fronde rouge tombe, une autre fronde rouge se lève »), qui fait allusion à la transmission de la puissance des chefs à travers les générations. Contrairement aux autres théories mimétiques proposées, Buck considérait ces frondes spiralées comme la seule source convenable d'inspiration dans le domaine végétal (1949 : 328).

Cette remarque nous met sur la bonne piste, car Buck parvient effectivement à donner à la spirale double un sens qui ne lui est conféré par aucune plante comme telle mais qui rappelle la fougère du proverbe cité. Comme Sidney Mead, Peter Buck retrouve donc le sens des arts visuels dans la conjonction de deux messages, l'un visuel et l'autre verbal : ni la spirale double ni la fougère n'ont de sens en elles-mêmes, et le proverbe n'aurait qu'un sens verbal minimal s'il n'était pas interprété



Figure 1 : Pare (linteau du portail d'entrée) du type Hauraki (période classique), trouvé dans un marécage de la région d'Auckland et exposé au Wanganui Regional Museum (photo : Gouvernement de la Nouvelle-Zélande).

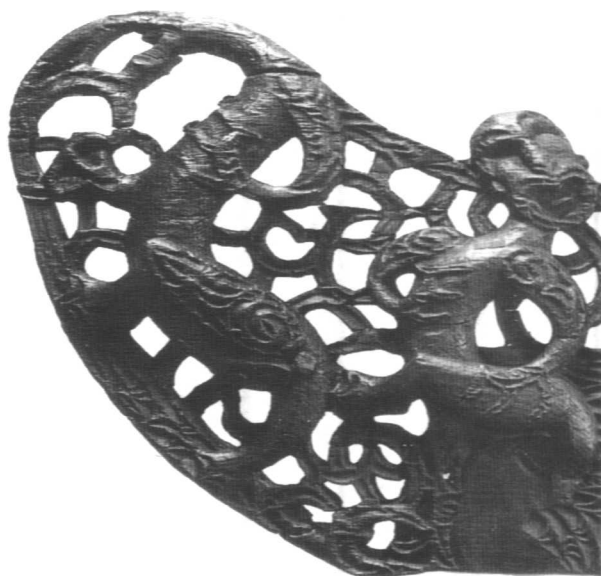


Figure 2 : Détail de la figure 1. On peut l'interpréter comme un *manaia* ou comme un homme qui taquine et mord la queue de la mort, représentée par le lézard dont la tête est située dans le coin inférieur du linteau.

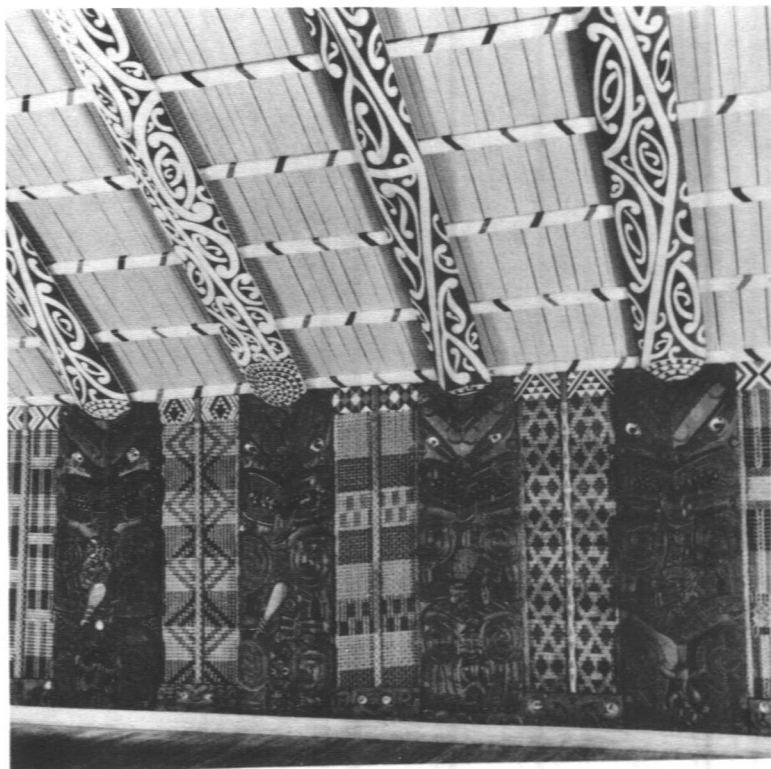


Figure 3 : Mur d'une maison d'assemblée avec ses sculptures, les treillages (*tukutuku*) dans les intervalles et les chevrons peints. La maison, nommée Mataatua, fut construite en 1874 et est exposée au Otago Museum de Dunedin (photo : Gouvernement de la Nouvelle-Zélande).

comme une allusion profonde et mémorable aux frondes spiralées de l'art maori. En effet, comme je l'ai noté plus haut, la maison sculptée et toute la culture maorie s'expriment par le modèle d'une grande généalogie cosmique où toutes les générations antérieures sont comprises dans l'univers contemporain. La fronde qui meurt et la fronde qui se lève est donc bien une image clef de ce système, qui rend la mort acceptable. Cependant, cette fronde peinte ou sculptée n'est pas allégorique : elle n'est pas le simple substitut du concept du renouveau de la vie. Elle n'est pas non plus la représentation réaliste d'un objet naturel. L'un des premiers missionnaires anglicans, William Colenso, avait déjà prévenu cette erreur en soulignant que « les noms de ces dessins tirent leur origine de ressemblances réelles ou putatives — on dirait des correspondances dans l'esprit maori. Il ne faut pas supposer que le nom ou la représentation sont précis ; ils ne sont que le croquis global d'une idée dans l'esprit des Maoris anciens » (1892 : 460).

Selon cette interprétation (qui est proche de la mienne), ni l'image ni le verbe ne sont prioritaires mais tous deux confluent dans le système culturel au sens le plus large. Or le paradigme de l'univers généalogique s'établit dans l'esprit des Maoris en général par beaucoup d'expériences concrètes dont celle de contempler longuement, dans les maisons d'assemblée et ailleurs, ces dessins spiralés qui ne transmettent aucun message explicite. Ainsi l'image et le sens ne s'y présentent simultanément que dans une conscience diffuse. Sur le plan strictement pictural, la *kowhaiwhai* est donc bien de l'art abstrait, même si elle est récupérée dans le jeu global des correspondances culturelles.

Le tatouage

On pourrait à juste titre critiquer une telle analyse dans la mesure où elle ferait abstraction de toute expérience individuelle ou proprement historique. En effet, ces aspects se manifestent le plus clairement dans certains autres genres de représentation spiralée que je n'ai pas encore mentionnés. Le tatouage est l'un des genres artistiques maoris, peut-être le plus célèbre, où la représentation spiralée est prééminente. Or, rien ne distingue à première vue le tatouage de la décoration des corps et des visages dans la sculpture maorie. Lévi-Strauss remarque à juste titre que l'artiste ne se propose pas « de dessiner un visage, mais une peinture faciale ; c'est à celle-ci qu'il a réservé tous ses soins » (1958 : 284). Pourquoi ? C'est que « le décor, en effet, est fait pour le visage mais, dans un autre sens, le visage est prédestiné au décor, puisque c'est seulement par et à travers le décor qu'il reçoit sa dignité sociale et sa signification mystique » (*ibid.* 288). Lévi-Strauss classe donc la culture maorie parmi les « cultures à masques » même si elle ne se sert pas du « masque proprement dit » car le tatouage « exprime l'adhérence stricte de l'acteur à son rôle, et du rang social aux mythes, au culte et aux pedigrees » (*ibid.* : 292).

Cet ouvrage était consacré à l'analyse structurale plutôt qu'esthétique. Quand Lévi-Strauss se pencha, dans une œuvre ultérieure, sur « le problème de l'art », il précisa que l'art procède « à partir d'un ensemble : (objet + événement) et va à la découverte de sa structure » (1962 : 38). Ainsi, si l'on compare la sculpture au tatouage maori, on trouve une structure identique, alors que l'événement est très différent, surtout en ce qui a trait à l'exécution : le matériau même dont dispose le sculpteur.

Admettons d'emblée que les secrets du métier de tatoueur maori de l'ère classique sont peu connus. Tout ce que nous avons, pour alimenter la contemplation esthétique, ce sont les peintures de Robley, de Goldie et de Lindauer et certains dessins à l'encre sur papier comme celui de Te Pehi (fig. 4), un chef maori qui reproduisit très fidèlement son idée de son propre tatouage. Pour comprendre les aspects techniques du corps humain comme matériau de sculpture maorie classique, les analystes disposent d'une seule source fiable, le peintre H.G. Robley qui exposa les principes techniques de la construction des tatouages dans une monographie pleine d'aperçus intéressants (1896 : 48-97 et *passim*).

Regardons donc de plus près le dessin de Te Pehi, choisi à juste titre par Lévi-Strauss comme exemple du dédoublement de la représentation (1958 : 283). En effet, le front est divisé en deux lobes, la bouche est composée à partir des deux



Figure 4 : Dessin de Te Pehi Kupe, 1826, reproduit dans Robley (1896 : 15).

moitiés affrontées, et les deux moitiés rabattues en avant sur le même plan. Observons aussi que certaines parties du dessin suivent le modèle des frondes (*koru*) qu'on a déjà rencontré dans les *kowhaiwhai*. Selon King, ces frondes constituent « la clef du système » (1975 : 436). Sans aller aussi loin, convenons que ce modèle s'applique très clairement au front et aux espaces triangulaires près des oreilles tandis qu'on trouve des spirales doubles aussi sur les joues et autour du nez.

Toutes les autorités conviennent d'ailleurs qu'il y avait un nombre presque infini de variations dans les motifs de frondes tatouées et que ces motifs donnaient des clefs pour en identifier le porteur, comme le dit bien l'auteur de ce dessin, en désignant du doigt son front tatoué : « Le nom de Te Pehi est ici » (Robley, 1896 : 15). Notons aussi (contre Lévi-Strauss) que les dessins près des oreilles étaient normalement asymétriques, comme ceux du tatouage de Te Pehi. En effet, ceux-ci représentaient des *hapus* de provenance du porteur, donc souvent les

hapus paternelle (à droite) et maternelle (à gauche). Cependant, on ne peut négliger l'excellente analyse de Simmons qui démontre que les motifs de frondes ne sauraient rendre compte de tous les éléments du tatouage masculin (1983 : 228).

Simmons fait valoir d'abord que la première étape du tatouage maori ancien consistait à inciser la peau avec un ciseau non dentelé de 10 mm. On appliquait ensuite le pigment avec un ciseau dentelé. C'était une opération très pénible et très lente pendant laquelle le sang coulait abondamment. Le tatoueur ne disposait jamais d'un dessin élaboré au préalable sur une surface unie, et immobile. Son projet était plutôt d'accentuer la structure du visage de manière à ce que le sujet tatoué croie rehausser son statut, sa dignité et sa présence dans toute situation sociale. Tout en s'harmonisant avec les contours des os, le tatouage masculin conférait un air de dignité au visage en repos. En effet, le centre de la spirale supérieure de la joue se situe au-dessus de la pommette et les sillons à côté de la bouche contournent la cavité buccale. La structure faciale détermine aussi les mouvements de la peau. Le tatouage d'une personne en colère lui donne, par contre, l'aspect d'un animal grognant, d'un tigre prêt à bondir. En effet, les lignes du front et de la bouche amplifient surtout l'expression de la colère.

Simmons démontre ainsi que ces lignes font partie d'un niveau de signification qu'il importe de distinguer des classifications sociales comme les statuts innés ou acquis, les affiliations tribales, etc. Si ses données sont justes, elles indiquent que le tatouage transforme l'expression faciale des sentiments « naturels » afin de les rendre conformes au code expressif propre au guerrier maori, par lequel celui-ci rend visible son *mana* intérieur. Or le tatouage de la femme, à laquelle les Maoris n'attribuaient pas ce *mana*, se composait exclusivement de frondes et de spirales, sans les lignes autour de la bouche ou au front liées physiologiquement à l'expression du *mana*. La fonction de ce code physiologique du tatouage n'est donc pas mystérieuse : il sert à exprimer le *mana*, la masculinité, le défi suprême de Maui qui taquine la queue de la mort.

Sur le plan esthétique, le tatouage était donc doublement idiosyncratique — d'abord en ce que « deux chefs ou individus n'avaient jamais les mêmes généalogies ni la même histoire de vie » (Simmons, 1983 : 229), ensuite en ce que le tatoueur avait lui aussi sa propre vision du système cosmique et sa propre écriture, influencée par ses généalogies, son histoire de vie, sa compréhension du sujet et enfin son idiolecte artistique.

Trois spirales historiques

Du point de vue mathématique, il n'y a pas de différence entre la spirale et l'hélice, mais le message symbolique de la spirale dédoublée des Maoris est loin de ce que certains penseurs occidentaux entendent par la double hélice. Celle-ci présente l'image d'une histoire créatrice où le genre humain chemine vers un niveau toujours plus élevé de complexité, dans une succession de synthèses et de progressions, alors que la spirale double est la figure des grandes floraisons suivies par des déclinés périodiques que même le courage de Maui n'a pu arrêter. Comment la spirale peut-elle donc avoir une histoire ?

Notre premier exemple démontre bien comment un système de frondes et de spirales, conçu d'abord pour une lecture métonymique, peut devenir, par un accident historique, une image métaphorique représentant un nouvel univers. Roger Neich a brillamment analysé les débuts de la peinture figurative chez les Maoris (1990 : 170-173). Un certain nombre de sculpteurs connus du district de Poverty Bay avaient accepté de construire une église anglicane à Manutuke. L'archidiacre arrêta le travail après quelques mois quand il se rendit compte que les sculpteurs voulaient décorer l'église de figures dans le style traditionnel, qu'il jugeait grotesque, hideux, païen et — pire encore — qu'il associait à l'architecture des églises anglaises à l'époque de l'emprise papale.

Les artistes acceptèrent les conseils de l'archidiacre en toute humilité chrétienne et inventèrent un style radicalement innovateur qui devait résoudre les objections et rallier les paroissiens maoris. Les panneaux peints étaient purement décoratifs, sans figures humaines évidentes qui auraient évoqué des ancêtres, et étaient couverts d'une profusion de figures *manaia* (fig. 5). Or, celles-ci ne représentent rien de très précis : on les regarde aujourd'hui comme des profils humains, mais on les a déjà prises pour des oiseaux, des lézards et des monstres car elles sont tout cela à la fois. On peut démontrer par contre que ces dessins de *kowhaiwhai* curvilignes sont composés de parties du corps humain de profil, qui sortent de grandes spirales doubles marquant des épaules ou des fesses tatouées dans le style habituel. À la différence des *manaia* sculptés, ces *kowhaiwhai* « pitau-a-Manaia » (frondes de Manaia) ne comprennent jamais de formes céphaliques ou faciales (fig. 6).

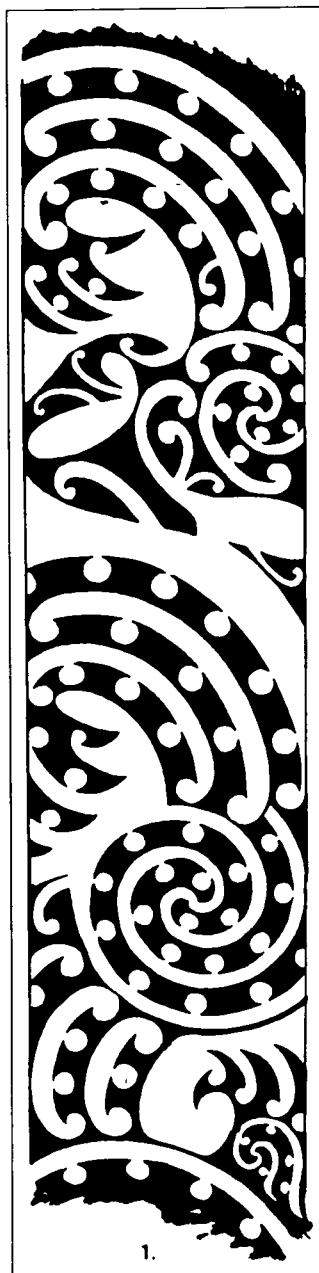


Figure 5 : *Manaia* (te pitau-a-Manaia) peints par l'artiste Natanahira Te Keteiwi sur la maison d'assemblée Te Poho-o-Rawiri, copié par H. W. Williams et reproduit dans Hamilton (1896-1901).

La grande découverte de cette école d'artistes (connus sous le nom collectif de Rongowhakaata) fut de trouver le passage entre l'art abstrait de la *kowhaiwhai* classique et la peinture figurative. Les résultats (fig. 5 et 6) ressemblent à première vue à l'art de certaines tribus de la côte nord-ouest de l'Amérique où les parties des corps des humains et des animaux sont réunies dans une composition semi-abstraite, mais le développement de cet art amérindien allait dans le sens inverse, à partir du représentatif. Les conditions qui auraient permis à la culture maorie de réaliser son génie artistique, philosophique, politique, militaire ou économique à partir de son inspiration du milieu du XIX^e siècle n'étaient malheureusement pas réunies.

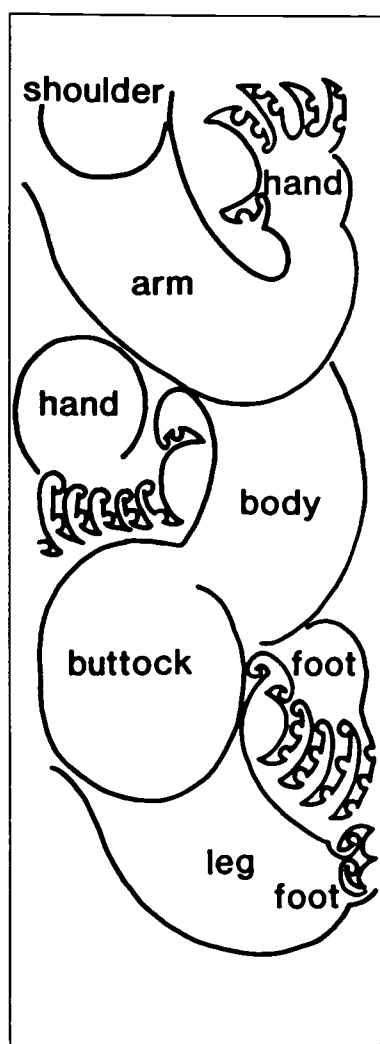


Figure 6 : *Manaia (te pitau-a-Manaia)* peints sur l'église de Manutuke, Poverty Bay, 1849-50 ou 1860-73 (photo : National Museum, Wellington, Nouvelle-Zélande).

Neich démontre que le mouvement millénariste de Te Kooti inspira au moins une réussite majeure, la maison d'assemblée Rongopai, mélange du naturalisme de la peinture naïve occidentale, des formes de la tradition noble, des symboles des religions millénaristes des Maoris, des peintures des monstres marins dans un style maori grotesque et parodique, sans précédent, et des *manaia* de l'école de Rongowhakaata. Le génie de ce style réside dans la fusion d'éléments très divers et décousus, de la période la plus misérable de la culture maorie moderne (1887), dans une « déclaration magnifique de l'identité nationale et de l'optimisme joyeux » (Neich 1990 : 177).

Cette identité nationale se fonda sur des doctrines syncrétistes associant les idées chrétiennes d'un Dieu suprême et du combat entre le bien et le mal aux idées eschatologiques d'origine maorie. Le mouvement de Te Kooti identifia les Maoris au peuple élu et le colonialisme aux expériences des Hébreux en Égypte et à leur exode vers Israël, assimilé à l'état d'indépendance (Schwimmer 1966 : 114-116). Cependant, comme le dit bien Neich (1990 : 167), on aurait tort de réduire l'art maori de cette période à cette idéologie car les artistes s'occupaient surtout de l'élaboration d'un nouveau code de représentation capable de rendre compte de l'identité nationale. La peinture joua un rôle primordial dans cette élaboration. Comme les maisons classiques, celles de l'ère millénariste avaient d'ailleurs aussi leur *korero* local, leur parole construite autour des mythes anciens, qui accordait une grande importance aux monstres marins locaux tout en tenant compte de l'histoire moderne.

Le deuxième exemple de ces transformations des spirales — l'entrée hésitante des Maoris dans l'arène de l'art savant mondial — attend toujours son chantre ethnographique. Un siècle après la construction de Rongopai, une société d'artistes et d'écrivains maoris a publié *Maori Artists of the South Pacific* (Mataira 1984) qui présente onze artistes et deux écrivains. On compte trois femmes parmi les artistes, et aucune n'a violé les interdits anciens — elles se limitent au tissage et à l'art rectiligne. Parmi les hommes, toutes les gradations entre le traditionnel et le très moderne sont réunies dans ce livre qui met en relief l'identité maorie revendiquée par tous, peu importe son style. La tradition des *manaia*, des monstres marins, des parties de corps tordus distribuées dans des compositions semi-abstraites, tout cela a survécu aux découvertes de l'école de Rongowhakaata. Les thèmes mythologiques y prédominent. J'ai aimé dans ce livre les poteaux construits par Para Matchitt pour une station de radio car cette sculpture présente, dans un idiolecte moderne, des ancêtres recevant des messages mystiques, comme les poteaux des mouvements millénaristes. Il y a même des traces du style *kowhaiwhai* mais rectiligne. Arnold Wilson, diplômé d'une école des beaux-arts, réussit des effets similaires avec ses poteaux télégraphiques et électriques, encore avec la *kowhaiwhai* — curviligne cette fois — introduite minimalement. La palissade de Selwyn Muru, beaucoup plus complexe, plus sophistiquée, affiche des ancêtres similaires. Ralph Hotere va encore plus loin avec le mur d'une maison d'assemblée où des panneaux de tôle ondulée se substituent aux sculptures en bois, mais chaque panneau a toujours son *korero*, le nom d'un ancêtre écrit en bas.

Alors que l'art maori d'aujourd'hui est toujours l'art d'une nation et évolue comme tel, tout en résistant à la folklorisation et à son destin de groupe ethnique, le

gouvernement de la Nouvelle-Zélande a adopté la *kowhaiwhai* comme pierre angulaire de la culture nationale. Les dessins qu'il utilise pour illustrer toute sa publicité générale (les timbres-postes, les décorations des bureaux gouvernementaux, etc.) sont toujours ceux reproduits dans le livre de Hamilton (1896-1901). Voilà le troisième événement de cette spirale historique. Le Néo-Zélandais de n'importe quelle race s'identifie volontiers à la culture de cette *kowhaiwhai* omniprésente qui distingue son pays de tous les autres et qui exprime un message joyeux et réconfortant sur on ne sait pas trop quoi : la vie en général.

Références

- BOURDIEU P.
1979 *La distinction*. Paris : Les éditions de Minuit.
- BUCK P.T.R.
1949 *The Coming of the Maori*. Wellington : Whitecombe and Tombs.
- COLENZO W.
1892 « Vestiges : Reminiscences, Memorabilia of Works, Deeds and Sayings of the Ancient Maoris ». *Transactions and Proceedings of the New Zealand Institute*, 25 : 445-467.
- DU MARSAIS
1977 *Traité des tropes*. Paris : Le Nouveau Commerce (éd. originale 1730).
- HAMILTON A.
1896-1901 *Maori Art. The Workmanship of the Maori Race in New Zealand*. Dunedin : Ferguson and Mitchell.
- JACKSON M.
1972 « Aspects of symbolism and composition in Maori art », *Bijdragen tot de Taal- Land- en Volkenkunde*, 128 : 33-80.
- KANT I.
1986 *Critique de la faculté de juger*. Paris : J. Vrin (éd. originale 1790).
- KING M.
1975 « Moko and C.F. Goldie », *Journal of the Polynesian Society*, 84 : 431-440.
- LÉVI-STRAUSS C.
1958 *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
1962 *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- MATAIRA K. (dir.)
1984 *Maori Artists of the South Pacific*. Raglan : Nga Puna Waihanga — New Zealand Maori Artists & Writers Society.
- MEAD S.M.
1984 *Te Maori : Maori Art from New Zealand Collections*. New York : Harry N. Abrams.
1990 « Tribal Art as Symbols of Identity » : 269-281, in A. Hanson et L. Hanson (dir.), *Art and Identity in Oceania*. Honolulu : Hawaii University Press.

NEICH R.

1990 « Maori Figurative Painting : Tradition and Innovation in the Search for Identity » : 164-183, in A. Hanson et L. Hanson (dir.), *Art and Identity in Oceania*. Honolulu : Hawaii University Press.

ROBLEY H.G.

1896 *Moko, or Maori Tattooing*. Londres : Chapman and Hall.

SCHWIMMER É.

1966 *The World of the Maori*. Wellington : A.H. and A.W. Reed.

SIMMONS D.

1983 « Moko » : 226-243, in S.M. Mead et B. Kernot (dir.), *Art and Artists of Oceania*. Palmerston North : Dunmore Press.

SMITH S.P.

1919 « An Ancient Carved Pare », *Journal of the Polynesian Society*, 28 : 160.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

La spirale dédoublée et l'identité nationale

L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ?

La spirale dédoublée est un motif « décoratif ». Du point de vue esthétique, elle relève de l'art abstrait. Cet article s'interroge sur les manières maoris de donner un sens à ces images. Six types de codes font l'objet de l'analyse : a) les codes de classification sociale ; b) les codes des parties du corps tatouées de diverses figures ; c) les codes de proverbes et d'anecdotes historiques qui lient chaque figure à un message verbal particulier ; d) les codes physiologiques, surtout en rapport avec les expressions faciales, de manière à lier la figure à une gamme d'expressions faciales ; e) les codes historiques où le message verbal transmet la succession des cultes millénaristes de la Nouvelle-Zélande contemporaine ; f) les systèmes de transformation historique de l'image même qui devient plurivoque sur le plan de l'expression, s'insérant à la fois dans un style occidental contemporain et dans un style maori.

The Double Spiral and the National Identity

Does the Maori Traditional Abstract Art Have a Meaning ?

How do the Maori of New Zealand give meaning to motifs like the double spiral classified by westerners either as 'decorative' or as 'abstract art' ? Six codes or styles are considered here : a) codes of social classification, b) codes of tattooed body parts, c) verbal codes (proverbs, anecdotes, myths) linking each figure to a particular message, d) physiological codes, linking the figure to a range of alternative facial expressions, e) historical transformations of the verbal codes, especially as allusions to millenarian movements, f) historical transformations of the image codes, rendering them stylistically multivocal as they are relatable both to western contemporary and to identifiably maori styles.

Éric Schwimmer
 Département d'anthropologie
 Université Laval
 Cité universitaire
 Québec
 Canada G1K 7P4