

De l'art de rire de tout. Les crânes d'Andreas Dettloff en Polynésie française

Gaëtan Deso

Volume 30, Number 1, 2018

Humour et mort

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1049466ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1049466ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deso, G. (2018). De l'art de rire de tout. Les crânes d'Andreas Dettloff en Polynésie française. *Frontières*, 30(1). <https://doi.org/10.7202/1049466ar>

Article abstract

Based in French Polynesia, Andreas Dettloff is a contemporary artist behind a set of artworks encouraging dialogue and reflection with regard to the other. With a humorous diversion of death, « The Heads' Series » confronts spectators to a clash of civilizations. Combining Art History and Anthropology, we propose a critical examination of « The Heads' Series ». This art allows us to analyze cultural conflicts and agreements within French Polynesia. With an appropriation of clichés, those artworks shake up spectators and make them contribute to the discussions.

Articles

De l'art de rire de tout. Les crânes d'Andreas Dettloff en Polynésie française

Gaëtan DESO

Docteur en histoire de l'art contemporain, membre associé du Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences Humaines et Sociales, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Résumé

Artiste installé en Polynésie française, Andreas Dettloff est à l'origine d'une série d'œuvres incitant au dialogue et à penser l'autre. Au moyen d'un détournement de la mort par l'humour, la série dite des *Crânes*¹ confronte les spectateurs à des référents culturels malmenés par le temps et le choc des cultures. Étudier certaines de ces productions sera ici le moyen d'observer et d'attester des points de rencontres et de conflits au sein de la société contemporaine de Polynésie française, en faisant référence à l'anthropologie et à l'histoire de l'art. Faites d'irrévérences envers les poncifs, ces œuvres viennent bousculer les spectateurs et les forcer à devenir partie prenante des débats.

Mots-clés: Anthropologie; art contemporain; art du Pacifique; histoire de l'Art; Polynésie française; Cultural Studies

Abstract

Based in French Polynesia, Andreas Dettloff is a contemporary artist behind a set of artworks encouraging dialogue and reflection with regard to the other. With a humorous diversion of death, « The Heads' Series » confronts spectators to a clash of civilizations. Combining Art History and Anthropology, we propose a critical examination of « The Heads' Series ». This art allows us to analyze cultural conflicts and agreements within French Polynesia. With an appropriation of clichés, those artworks shake up spectators and make them contribute to the discussions.

Keywords: Anthropology ; Contemporary art ; Pacific Art ; Art History ; French Polynesia ; Cultural Studies

Traiter de l'humour et de la mort au détour de l'art revient à questionner la portée des discours apposés aux oeuvres et aux artistes. Qu'il s'agisse d'une intention directe d'un peintre d'intégrer l'humour et la mort au sein de sa composition ou d'un discours rapporté d'un critique qui applique une lecture tierce, l'art a toujours été un moyen d'expression des confrontations et des débats qui traversent les sociétés. Si la mort et ses évocations sont souvent au centre des oeuvres, l'humour est un élément plus ténu, mais lui aussi présent depuis longtemps : Aristophane (v. 450-385 av. J.-C.), Aristote (384-322 av. J.-C.), Plutarque (v. 46-125 ap. J.-C.), Lucien de Samosate (v. 120-180 ap. J.-C.) ou encore Élien le Sophiste (v. 170-235 ap. J.-C.), sont autant d'auteurs qui, au fil de leurs écrits, consacrent quelques lignes ou pages au peintre grec Pauson, un contemporain d'Aristophane. Ainsi, Élien le Sophiste relate, non sans humour :

Quelqu'un ayant demandé à Pauson de lui peindre un cheval se roulant par terre, il le peignit courant. Celui qui avait fait marché pour le tableau trouva fort mauvais que le peintre n'en eût pas rempli la condition : « Tournez le tableau, lui dit Pauson; et le cheval qui court, vous paraîtra se vautrer. »

Élien et Dacier, 2012, livre 15, p. 21

Cette anecdote témoigne d'une corrélation ancienne entre l'humour et l'art. Il est possible, comme nous l'avons vu avec l'histoire de Pauson, de trouver çà et là des oeuvres d'art auréolées d'humour². L'humour peut même devenir partie prenante du processus créatif artistique, comme dans la pensée et les oeuvres dada. Au moyen de l'oeuvre *L.H.O.O.Q.* (1919), par exemple, Marcel Duchamp questionne les pulsions sexuelles de Léonard de Vinci en réinterprétant le tableau *La Joconde* (musée du Louvre, Paris), en ajoutant une moustache et des lettres à la composition générale. Ces dernières-L, H, O, O, Q-lues à haute voix, créent un jeu phonétique qui tourne le tableau en dérision et l'oeuvre devient de fait humoristique.

L'artiste peut librement utiliser dans son processus créatif un tel humour décomplexé, voilé, déguisé, burlesque, absurde ou encore grotesque, afin d'aborder le sujet de son choix, notamment le thème de la mort. Il arrive parfois que la mort entre en confrontation avec l'humour, générant alors un discours nouveau. De cette rencontre émergent des oeuvres parfois déroutantes et intrigantes qui amorcent une réflexion entre l'objet créé et le spectateur. Dans cette logique s'inscrit l'oeuvre de Georges Sage³ intitulée *Nature complètement morte* (1884), qui tourne en dérision le genre de la nature morte. Un crâne, des livres et un verre sont disposés de façon linéaire au sein d'un espace exigu, reprenant ainsi certaines des conventions de représentation propres au genre même que le titre moque, à savoir la nature morte.

L'humour a toujours été présent en art. Qu'il s'agisse d'une oeuvre subversive où l'humour et l'ironie dépendent de la capacité du regardeur à les déceler, d'un métadiscours relatif à une oeuvre apportant un regard autre sur l'artiste et sa production ou d'un humour subi par l'artiste car raillé par ses pairs ou ses successeurs. Il arrive également que ces notions, l'humour, l'art et la mort, entrent en résonance et produisent de concert un discours spécifique qui peut se faire l'écho de conflits moraux et culturels prégnants, au-delà de la sphère de la production individuelle. Les oeuvres peuvent alors devenir les médiateurs entre des notions dépassant le strict cadre artistique.

Pour présenter la portée sémantique d'une oeuvre d'art combinant humour et mort, nous nous intéresserons ici à une production artistique provenant d'une région du monde où les cultures dialoguent et où les tensions sont tangibles. L'enjeu est d'observer le message transmis par l'artiste à partir d'une zone possédant des interactions fortes avec la culture occidentale mais conservant des traits sociétaux distincts : l'Océanie lointaine, entre la Polynésie française et la Nouvelle-Zélande. Sur l'île de Tahiti, en Polynésie française, réside un artiste de formation occidentale,

inscrit au sein d'une culture hybride à la lisière de la société occidentale, qui depuis 1989 produit des oeuvres contemporaines inspirées par la confrontation des cultures. Le questionnement qui va guider notre propos vise à savoir comment une oeuvre, ou plus précisément ici une série d'oeuvres, lorsqu'elle parvient à combiner l'humour et la mort, se fait l'écho et le reflet de débats prégnants dans une société et participe à un processus de redéfinition culturelle, notamment celui de réaffirmation de la Polynésie française.

La série des *Crânes* d'Andreas Dettloff

Né en 1963 en Allemagne, Andreas Dettloff est de nos jours l'artiste vivant de Polynésie française le plus exposé à l'international et l'un des plus influents sur la scène artistique locale. Il entre sur concours au sein de la prestigieuse école des beaux-arts de Düsseldorf en 1982, alors que ce lieu est encore marqué par l'aura de Joseph Beuys et de sa pensée artistique. Andreas Dettloff sera influencé tant par l'esprit contestataire et le désir de bouleversement des normes de Beuys que par le mouvement dada et sa « dimension joyeuse et ludique, la révolte souriante du vivant contre des formes figées qui opère dans la fonction des objets et suscite un choc entre des mondes » (Pineri, 2002, p. 13). Durant sa formation, Dettloff est lauréat de deux bourses d'études. La première, attribuée en 1986 par l'association *Kunstverein* de Düsseldorf, lui permet d'entreprendre un séjour à l'île de Pâques où il se confronte avec les cultures insulaires du Pacifique. La seconde, conférée en 1988 par l'Office allemand d'échanges universitaires, lui permet initialement de réaliser un séjour de trois mois aux États-Unis, destination qu'il va refuser en demandant à se rendre sur l'île de Tahiti la mystique, Tahiti l'exotique littéraire et picturale. Ce lieu s'inscrivait davantage, selon l'artiste, dans la logique de sa pratique (Dettloff, 2017). À son arrivée, il étudie la vie locale et de retour en Allemagne, il ne lui faudra pas longtemps avant de regagner Tahiti où il s'installe de façon permanente à partir de 1989. Au début de sa carrière, il cherche par le biais de ses oeuvres à comprendre la culture locale, qu'il s'agisse des textes anciens tels ceux de Karl von den Steinen⁴ (1925-1928) sur l'art des Îles Marquises, et notamment sur le tatouage, ou bien ceux plus récents portant sur des traits spécifiques de la culture insulaire. Une fois la frontière culturelle franchie, l'artiste élabore une démarche qui va rapidement le différencier du reste de la scène artistique locale. Ainsi, au moyen d'installations et d'oeuvres non conformistes, Dettloff attire les regards et amorce sa carrière en Polynésie française et plus largement dans le Pacifique. Il réalise sa première exposition personnelle en 1992 à Pape'ete et dès lors devient l'un des artistes les plus importants de Polynésie française (Pineri, 2002, p. 70).

Malgré la variété des pratiques de l'artiste, allant des dessins jusqu'aux faïences, nous allons nous attarder sur un ensemble précis : la série dite des *Crânes*. Débutée en 1993, il s'agit d'une série toujours en cours et qui regroupe des crânes traités selon des thèmes variés. Premier élément à relever, chaque pièce est pensée comme une fin en soi, mais également comme un élément d'un ensemble artistique d'où ressort une cohésion de sens et de lecture. Le premier d'entre eux, produit en 1993, est sobrement intitulé *Crâne momifié māori*.

Figure 1



Andreas Dettloff, *Crâne momifié māori*, 1993. Technique mixte, 27 x 27 x 22 cm. Tahiti.

L'évocation de la mort se donne à voir par la figuration de restes humains, ici en l'occurrence une tête séchée. La mort n'est pas déguisée, esquissée ou suggérée, elle est nue et se confronte à nous. Dettloff nous dit à tous : voilà le devenir de chacun, et non seulement une trace de notre passage. L'humour est sarcastique et, pour reprendre les mots de Baudelaire sur la caricature et l'essence du rire, peut être décrit comme « mordant et voilé » (Baudelaire, 1855, p. 15). De prime abord, la tête séchée arbore pour les non-initiés des tatouages esthétiques mais non signifiants. Mais en la regardant avec plus d'attention, des lettres émergent de ce jeu de courbes et de contre-courbes; sur les zygomatiques, la mention *Coca-Cola* devient alors lisible. Aussitôt, cette tête séchée fleurie de tatouages renvoie à l'ailleurs, à l'exotique, au mythe de la découverte de cet *alter* préservé. Le texte, pour sa part, résume à lui seul l'essor de l'industrialisation et de la mondialisation. Il est le symbole du développement par l'économie du capital; le symbole de la diffusion des biens et de l'uniformisation des besoins. L'Occident est alors juxtaposé avec l'ancien, le préservé, le sauvage. L'anachronisme est mordant et l'humour dépend de la capacité du spectateur à voir cette supercherie. L'artiste raconte une anecdote liée à la présentation de cette oeuvre lors de la biennale de Lyon :

Un photographe hollandais, Hans Neleman, qui s'est autodéclaré grand défenseur de la cause des crânes maoris, s'était renseigné auprès de la direction pour savoir si mon crâne était un vrai. Malheureusement, ils ont répondu que c'était moi qui l'avais fait... Dommage, j'aurais tellement aimé le restituer et assister à sa cérémonie funèbre.

cité dans Pineri, 2015, p. 63-64

Mais pourquoi réaliser une telle oeuvre? Pourquoi concevoir une série de crânes, détournant une pratique rituelle autochtone au moyen de l'humour? Qu'il s'agisse comme dans cette oeuvre d'un humour sarcastique ou d'autres fois d'un humour parodique, la série des *Crânes* entend établir une relation de connivence avec le spectateur afin de l'amener à penser autrement. Le fait humoristique sarcastique s'exprime dans le travail de l'artiste par sa capacité à dire « ce qui ne devrait pas se dire » (Charaudeau, 2006, p. 31). Le *Crâne momifié māori* précise alors l'enracinement d'éléments mondialisés au sein des populations du Pacifique. L'oeuvre est ainsi un moyen de faire naître chez le spectateur une vision critique à l'égard d'un fait de société. La série dite des *Crânes* se joue des limites et des normes. Andreas Dettloff emploie et mélange différents types d'humour en fonction de ce qu'il souhaite transmettre mais aussi à qui il souhaite le transmettre. De la sorte, l'humour sarcastique n'est jamais trop éloigné de celui parodique qui permet à l'artiste de contrefaire la réalité et donc d'interpeller le spectateur afin de l'amener à porter une pensée qui peut être, comme le souligne Charaudeau, ludique, critique, cynique ou encore de dérision (Charaudeau, 2006).

En ce qui concerne la pratique rituelle autochtone, Andreas Dettloff s'amuse avec les références et les cultures; il effectue ici une double référence. D'un côté il renvoie à une pratique d'*Aotearoa/Nouvelle-Zélande*, celle dite des têtes séchées; de l'autre, il rappelle l'exploitation et le détournement de ces restes humains devenus des objets de curiosité en Occident à partir de 1768-1771.

Percevoir la valeur de ces oeuvres nécessite donc de s'attarder brièvement sur cette pratique d'*Aotearoa/Nouvelle-Zélande* dénommée : *Toi moko*⁵. Cela signifie littéralement une tête tatouée et préservée (*toi* désignant une tête humaine et *moko* le tatouage). Le défunt ne pouvait être originaire que de deux zones spécifiques, à savoir d'*Aotearoa/Nouvelle-Zélande* (il s'agit alors d'un *Māori*) ou bien des Îles Chatham (un *Moriori*). Pourquoi un tel procédé? Pour deux raisons notamment, soit comme signe de respect envers une personne aimée et reconnue de son vivant (un chef, un aîné respecté); soit comme témoignage de domination guerrière et comme trophée. Intervient alors une notion très importante, celle du mana. Ce terme, que ce soit à *Aotearoa/Nouvelle-Zélande* ou en Polynésie française, renvoie au *Pouvoir* : qu'il soit surnaturel ou matériel, ou bien lié au prestige, à la puissance ou à l'influence exercée. Ainsi, conserver le *Toi moko* d'un adversaire (qui peut être tué lors d'une bataille) c'est accroître le mana de celui qui le conserve tout en amoindrissant le mana adverse.

La restitution des restes humains par les musées de l'Occident

Selon la pratique des *têtes séchées* propre à la Nouvelle-Zélande, la peau est conservée par un procédé de séchage et on y grave des tatouages qui peuvent, de façon grossière, trouver un équivalent en Occident dans l'héraldique. Ces tatouages permettent de différencier les familles, les clans et de connaître le lignage tout en décuplant le mana de son porteur. Toutefois, avec la colonisation et alors que les *māori* découvrent les armes à feu, les conflits tribaux prennent une nouvelle tournure. S'engage alors une course à l'armement où les *Toi moko* deviennent une

monnaie d'échange. Il s'agit de la période dite des *musket wars* (Crosby, 1999). Aux crânes des ennemis vaincus et des chefs respectés s'ajoutent ceux des prisonniers et des morts dépouillés. Les tatouages peuvent alors être *ante* ou *post-mortem*. Certains prisonniers sont ainsi tatoués avant leur mort et cette dérive entraîne, de façon inévitable, une perte de sens. Du statut de *taonga*, à savoir un « bien précieux », un « trésor culturel », les *toi moko* deviennent des objets économiques autant que des curiosités dépossédées de leur sens premier. Vecteurs d'exotisme, ils sont le reflet d'un monde « sauvage ». La mort est désacralisée et revêt une valeur économique, donnant lieu à un échange qui à son tour permet de conférer la mort en obtenant des armes à feu. La mort s'achète par son propre détournement.

D'un côté, Dettloff renvoie donc à ces *Toi moko* lorsqu'il réalise des patterns de tatouages fait de courbes et de contre-courbes; en y insérant la mention *Coca-Cola*, il donne à penser la valeur de l'être, l'impact des changements culturels suite à la colonisation et la valeur économique attribuée par l'Occident à une pratique autochtone. Par ailleurs, on trouve aussi une pratique avec des crânes aux Îles Marquises. Ici, il n'est plus question de têtes séchées mais de crânes, désignés sous le terme de *Ivi Upo'o o te tupuna*, ce qui qualifie la tête d'un aïeul ou d'un ancêtre (Boës et Sears, 1994, 1996). Seul reste l'os humain et le mana dont il est revêtu. Un guerrier pouvait accrocher à sa taille ou pendre à son cou plusieurs crânes pour montrer ses talents de guerrier et humilier les ennemis défaits (von den Steinen, 2005 [1925-1928]). À l'inverse, les crânes de prestige étaient recouverts de *tapa* (étouffe végétale) et conservés en des lieux à l'écart des regards. Telles des reliques, ces crânes *tapa* sont conservés afin de maintenir le lien avec le défunt et ainsi son mana. Il s'agissait majoritairement des crânes de personnes respectées au sein d'un groupe ou d'une famille.

Nous connaissons ainsi deux zones distinctes ayant chacune une pratique rituelle incluant les crânes afin de conserver une trace des défunts. Cependant, Andreas Dettloff, alors qu'il réside en Polynésie française, réalise son premier *Crâne* en 1993 avec une référence directe à *Aotearoa/Nouvelle-Zélande*. Ce geste s'insère dans une dynamique particulière : en effet au début des années 1990, la *Cultural Conservation Advisory Council* (CCAC) d'*Aotearoa/Nouvelle-Zélande* adopte une posture politique demandant la restitution des crânes humains (Peltier et Mélandri, 2012). Les restes humains ont, avec la colonisation et le temps, intégré les collections des musées européens, notamment les musées d'ethnologie ainsi que des collections particulières en Occident. Le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington va alors entreprendre d'accueillir ces restes humains comme des traces du passé et de l'histoire et non plus tels des objets ethnologiques qu'il est possible d'exposer. À partir de 2003, ce musée reçoit du gouvernement néo-zélandais le mandat de restituer aux *iwi* les restes humains conservés dans les musées et collections. Le terme *iwi* désigne un groupe, une tribu ou un ensemble de personnes descendant d'un ancêtre commun et associé à un territoire spécifique⁶. Or, ce désir de rapatriement des restes humains sur leur terre d'origine avait commencé à se manifester dès les années 1970 :

Les demandes en faveur de la mise en place d'une politique nationale relative au rapatriement des *kōiwi tangata* [restes ancestraux *māori*] vinrent donc des Māori eux-mêmes, et ce, dès les années 1970. Des leaders māori comme Maui Pomare – qui consacra une partie de sa vie aux rapatriements internationaux et à la création d'un endroit approprié, un *wāhi tapu* (lieu, dépôt sacré), pour garder les *kōiwi tangata* à l'intérieur de ce qu'il appelait encore à l'époque le National Museum (Te Papa, s.d.) – et Dalvinus Prime furent à l'origine de ces demandes.

Gagné, 2012, p. 7

Les musées du monde vont peu à peu restituer les *Toi moko* présents dans leurs collections⁷. Des problèmes juridiques se posent, car dans les divers pays des lois s'appliquent à l'égard de ces restes humains. C'est le cas par exemple de la France métropolitaine, avec l'affaire du Muséum de Rouen.

En octobre 2007, le conseil municipal de Rouen approuve la restitution d'une tête *māori* conservée au sein du Muséum. Or, faisant partie des collections des musées de France, la tête est alors sujette à l'article 11 de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 qui stipule :

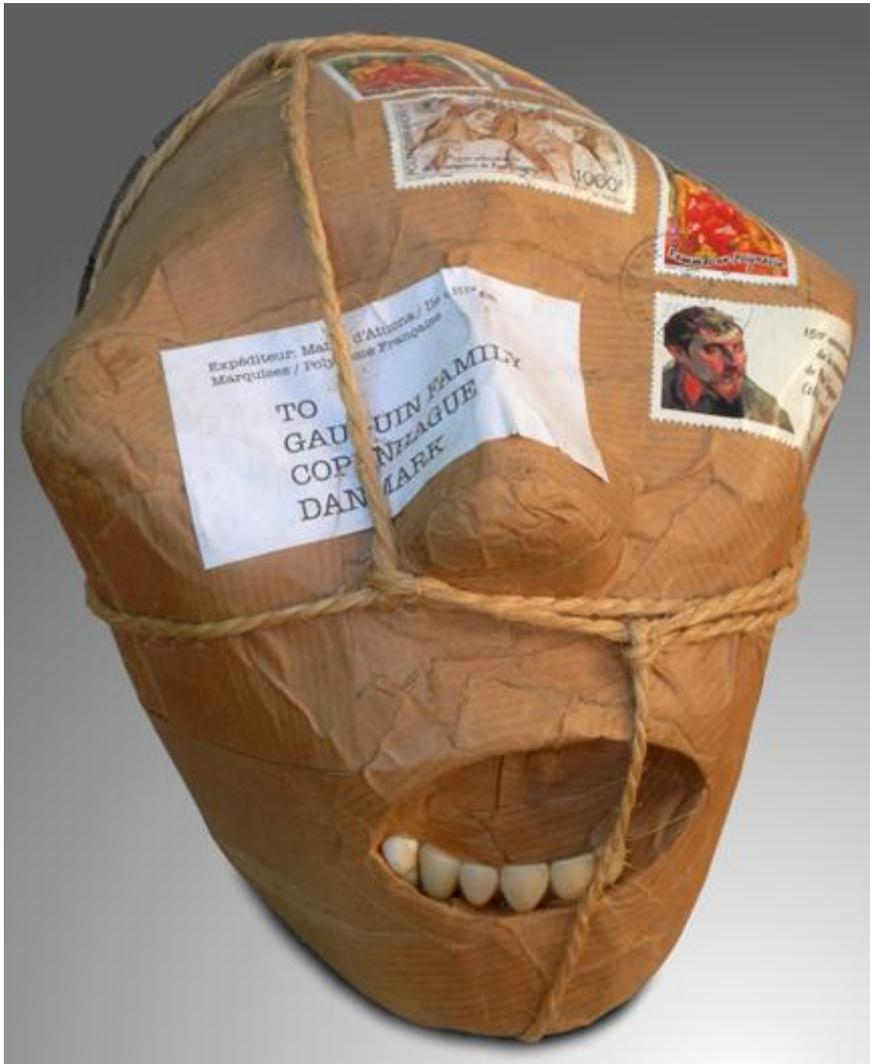
I. Les collections des musées de France sont imprescriptibles.

II. Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables.⁸

Ainsi, au fil du temps s'engage un processus juridique visant à autoriser la restitution des têtes *māori*. Il faut attendre 2010 pour voir promulguée en France une loi permettant le déclassement et la restitution des crânes *māori*⁹. Le 9 mai 2011, le Muséum de Rouen est ainsi la première institution française à restituer un crâne *māori*. À la suite de cela sera organisée au musée du quai Branly de Paris une cérémonie de restitution de 21 crânes en faveur du musée *Te Papa Tongarewa* (Peltier et Mélandri, 2012). À l'échelle internationale, et jusqu'en 2015, ce ne sont pas moins de 400 restes humains qui sont ainsi retournés et restitués à la Nouvelle-Zélande¹⁰. Au Canada, c'est en 2008 que le Musée Royal de l'Ontario (Toronto), le Musée canadien de l'histoire (Gatineau) et l'Université de la Colombie-Britannique (Vancouver) ont intégré le processus de restitution. En 2012, le Musée des Beaux-Arts de Montréal a retourné à la population *Māori* d'*Aotearoa*/Nouvelle-Zélande les restes humains conservés jusqu'alors.

La démarche artistique entreprise en 1993 par Dettloff s'inscrit dans les débuts de cette politique de restitution. À travers un détournement de la mort par l'humour, il montre le choc des mondes et des cultures. Avec son premier crâne, il expose sa vision selon laquelle la société archaïque d'où provient la pratique des crânes possède en elle la marque de l'Occident. Cette trace, c'est le nom d'une marque de soda qu'il est possible de boire n'importe où dans le monde; un produit américain qui fait maintenant partie du quotidien de chacun. Les oeuvres viennent bousculer les spectateurs, les forçant à devenir partie prenante des débats. Observer le *Crâne de Gauguin restitué et renvoyé à sa famille* (2002) amorce le débat relatif à la question de la restitution des restes humains conservés au sein des musées d'ethnologie occidentaux.

Figure 2



Andreas Dettloff, *Le Crâne de Gauguin restitué et renvoyé à sa famille*, 2002. Technique mixte, 25 x 15 x 13 cm.

Le crâne semble difforme, comme pour exprimer le Gauguin « sauvage », celui qui vécut au contact des autochtones. Emballé et ficelé, l'objet est prêt à être expédié. Le destinataire n'est nul autre que la « famille de Gauguin », comme pour humaniser cet objet emballé et ainsi montrer la valeur humaine derrière « l'objet inaliénable ». Sur ce crâne, il y a des timbres émis par l'Office des Postes et des Télécommunications de Polynésie française (O.P.T.). La mort est affranchie et prête à voyager. Comme ces timbres montrent le visage et des oeuvres de l'artiste, c'est lui qui s'affranchit lui-même. La mort a ici un prix, à savoir celui des frais de port. Avec une série de plus de cent crânes, Dettloff propose d'autres niveaux de lecture qui découlent tous du choc des cultures et de leur redéfinition par la société contemporaine.

L'exotisme du colonialisme recadré par la globalisation des marchés

À la fin des années 1980, Andreas Dettloff arrive en Polynésie française dans un contexte faisant suite aux essais atomiques français et où la culture dite « traditionnelle » est confrontée à celle de l'Occident. Tandis que les clans politiques se répartissent entre indépendantistes et autonomistes au sein de la République française, Dettloff développe une démarche qui vise à confronter les cultures locales. À Tahiti, le maillage ethnico-culturel est important et sa pratique artistique va cristalliser, au détour de l'humour, le désir de définir le présent par référence au passé.

Le crâne intitulé *La Parole Conservée* (2002), se prête à une double lecture. Il évoque, d'une part, le *tapu* – ou tabou en français – un élément sacré dans la société autochtone, imposant des interdictions d'agir ou de parler à l'égard de certains faits et traits culturels. D'autre part, l'œuvre peut aussi évoquer le silence contraint de la population *mā'ohi* face aux essais nucléaires et à la colonisation.

Figure 3



Andreas Dettloff, *La Parole Conservée*, 2002. Noix de coco, vessie, pigments, métal, poils, 25 x 15 x 13 cm. Collection privée, Tahiti.

Les cheveux hirsutes, les couleurs fortes, sont autant d'éléments permettant une telle lecture de l'oeuvre. L'autochtone fait face au colon, la bouche est scellée pour symboliser le *tabou* imposé. Selon une perspective différente, l'opercule de la boîte de conserve peut aussi renvoyer à l'image d'une tétine dans la bouche d'un enfant, venant conforter cette notion d'insouciance et d'incrédulité des Polynésiens face aux « bons colons ». L'oeuvre met ainsi en rapport les sociétés et malgré l'histoire lourde, l'artiste parvient par le biais des jeux de couleurs et de ces orbites circulaires, irréelles, à faciliter la transmission du message au moyen de l'humour.

Dans la série des *Crânes*, le capitaine James Cook (1728-1779), celui par qui notamment débuta le choc culturel de la colonisation, est réduit à son évocation la plus simple et la plus répandue pour nombre de personnes : des boîtes de sardines et de maquereaux dont la marque est : *Capitaine Cook*. Cela évoque l'exotisme des mers lointaines et, en même temps, un produit frais et « naturel ».

James Cook est mort à Hawaii, lieu où la pratique des crânes n'est pas attestée. En réalisant sa tête entourée de boîtes de conserve en référence aux crânes *tapa* des Îles Marquises – crânes des ancêtres ou des chefs prestigieux conservés dans du *tapa* pour accroître le mana d'un groupe – Dettloff évoque là encore la standardisation des besoins dans un contexte de globalisation des marchés. En effet, pour les îles du Pacifique, l'océan est naturellement au coeur même de l'alimentation. Or l'étal de poissons frais laisse maintenant sa place aux rayonnages des grandes surfaces et aux produits occidentaux standardisés. Le *Crâne du capitaine James Cook* (2007) selon Dettloff porte les stigmates de ce choc culturel.

Figure 4

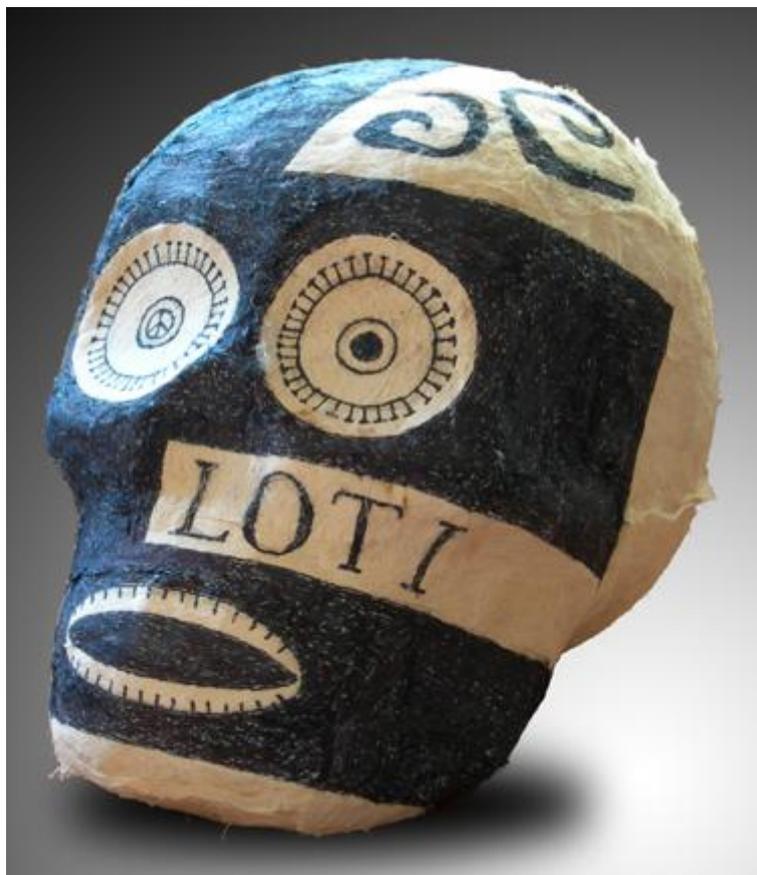


Andreas Dettloff, *Crâne du Capitaine Cook*, 2007. Technique mixte. Collection privée, Tahiti.

Toujours selon cette logique, Dettloff réalise une autre oeuvre visant à détourner le regard porté sur l'un des créateurs de l'exotisme polynésien, Louis Marie Julien Viaud, dit Pierre Loti (1850-1923). Le *Crâne enveloppé de Pierre Loti* (2009) renvoie lui aussi aux crânes des Îles Marquises. Le crâne n'est qu'évoqué car il est recouvert de *tapa*, qui en épouse les formes. Constitué d'oppositions entre zones d'aplats bleus et zones non travaillées, le travail de l'artiste

respecte dans une certaine mesure les conventions de tatouage et de réalisation des crânes *tapa* propres aux Îles Marquises, attestées par von den Steinen dès le début du XIX^e siècle (von den Steinen, 2005 [1925-1928]). De nos jours, il existe encore de tels crânes, notamment celui conservé au Musée de Colmar, en France (Boës et Sears, 1994), qui aurait très bien pu servir de modèle à l'artiste. Ce dernier fait apparaître le nom du défunt, « Loti », sur la partie gauche du crâne, partant de la base de la fosse nasale et s'étalant sur le maxillaire gauche, comme pour faciliter la compréhension du spectateur face à ce crâne humain. Crâne qui est ainsi attribué à l'un des principaux créateurs de l'exotisme qui nimbe les îles du Pacifique. Cela évoque avec humour l'écrivain qui, au moyen de sa littérature, a embrassé la culture polynésienne. Telle une mise en abyme de sa propre vie (et d'un possible désir de reconnaissance accru), Andreas Dettloff, étranger installé en Polynésie, momifie le crâne de Loti, symbole du colon parmi les autochtones. Le plasticien met en valeur le rôle de Loti dans la connaissance des îles du Pacifique. L'oeuvre relève d'un humour insolite et paradoxal. Le crâne capte l'attention du spectateur grâce à une réévaluation des normes et un anachronisme flagrant. La pratique de la momification des crânes, réservée aux personnes influentes, était déjà interdite en 1871, année de passage de Loti en Polynésie française. L'oeuvre peut être perçue comme une raillerie à l'égard d'une société contemporaine qui tend à réévaluer le rôle de Pierre Loti dans l'image locale. Les écrits de Loti relatifs à la Polynésie font partie des textes qui ont contribué à la déformation du regard porté à l'égard des îles du Pacifique et cela, alors même que Dettloff momifie le crâne de l'auteur en essayant de correspondre aux normes funéraires de cette époque. L'artiste allemand traite les crânes de deux étrangers, Paul Gauguin et Pierre Loti, selon des rites locaux comme pour symboliser leur accession à un panthéon imaginaire des grands noms locaux.

Figure 5



Andreas Dettloff, *Crâne enveloppé de Pierre Loti*, 2009. Technique mixte. Collection privée, Tahiti.

La série des *Crânes* évolue donc selon le contexte choisi par l'artiste. En 2002, avec son crâne *Jackpot*, Dettloff évoque à nouveau l'influence de Gauguin, décrié pour ses moeurs mais véritable moteur économique et touristique pour la Polynésie, ses productions ayant largement intégré le circuit de l'art pour touriste. Savon, paréos, cartes à jouer, lampes, habits, croisières, Gauguin est devenu une manne économique incontournable et Dettloff le figure en transformant le crâne en machine à sous :

Figure 6



Andreas Dettloff, *Jackpot*, 2002. Technique mixte.

L'oeuvre *Crâne momifié de Bill Gates* (1999) renvoie également aux effets de la mondialisation en donnant à voir le monde « exotique » qu'elle a engendré et dans lequel nous vivons maintenant. Le crâne de cet homme connu de tous et dont les recherches et les découvertes ont modifié la façon de vivre au XXI^e siècle est un montage incongru où circuits imprimés, pistes et pastilles nous renvoient de façon quasi instinctive au domaine de l'informatique. Combinant humour et mort, Dettloff donne ainsi une vision personnelle d'un exotisme culturel trop longtemps resté à sens unique dans son évocation.

Figure 7



Andreas Dettloff, *Crâne momifié de Bill Gates*, 1999. Technique mixte. Collection privée, Tahiti.

Fonder différemment le dialogue des cultures en détournant la mort au moyen de l'humour

Par l'usage et le détournement de la mort au moyen de l'humour, Andreas Dettloff est parvenu à instaurer un dialogue sur l'autre et sur soi, une réévaluation, réciproque entre « bons sauvages » et « bons colons » de l'Océanie. L'artiste se joue des antagonismes culturels, démontrant alors que la

société contemporaine est le fruit de la communion et le prolongement de ses passés (tant insulaire qu'occidental).

L'oeuvre *Tatouages soignés* (2001) montre un crâne portant des petits morceaux de papier apposés comme pour panser des plaies, ou encore comme lors d'un premier rasage avec ses « ratés ».

Figure 8



Andreas Dettloff, *Crâne aux tatouages soignés*, 2001. Technique mixte, 17x13x12 cm. Collection privée, Tahiti.

L'oeuvre peut traduire la réappropriation du tatouage par les populations insulaires de l'Océanie, et même une tentative de consolidation de l'être. Les vides des tatouages sont alors comblés par l'adjonction des morceaux de papier, eux-mêmes tatoués. Le procédé du tatouage fut interdit par les missionnaires (de même que nombre d'autres pratiques ancestrales) qui y voyaient la manifestation d'une « religion païenne ». Il n'a été réhabilité qu'à la fin du XX^e siècle, sans pour autant entraîner une remise en cause de la foi nouvelle apportée par les missionnaires.

La société actuelle serait-elle un compromis entre différentes souches culturelles? C'est l'une des questions portées par la démarche artistique de Dettloff. Ses oeuvres sont occasionnellement perçues comme des atteintes à la culture *mā'ohi*, trop longtemps bafouée. Elles sont alors décriées et leur portée critique est ignorée :

Ses casse-têtes mous, Mickey, pneus tatoués et autres détournements des signes polynésiens autrefois sacrés, je les ai ressentis comme une insulte de plus à tout ce qui est océanien et de Polynésie française en particulier. Comme si les moqueries, insultes et anathèmes des missionnaires ne suffisaient pas, il fallait qu'en plus aujourd'hui, les artistes s'y mettent et en rajoutent. Je les ai reçus comme une violence.¹¹

Pour d'autres, à l'inverse, ce travail favorise le renouveau et le dépassement du *statu quo* :

Il y a sûrement dans le travail de Dettloff une invitation souriante au dépassement de la revendication de la part des nations du rôle de victimes permanentes, une tentative de penser l'Histoire sous le mode d'un nouveau commencement, plutôt que l'affirmation de responsabilités d'autrui ineffaçables.

Pineri, 2015, p. 64

Mais n'est-ce pas là un des rôles de l'art contemporain que de transgresser les règles et les tabous afin de pousser à penser l'impensable? Aux anciens cultes et croyances, Dettloff confronte des convictions et idoles contemporaines. C'est ainsi que Coca-Cola mais aussi Mickey Mouse, trouvent une place naturelle dans l'oeuvre de l'artiste. L'art, l'humour et la mort sont mis à contribution pour encadrer de manière inédite le dialogue des cultures.

L'oeuvre d'Andreas Dettloff propose une vision artistique personnelle d'une culture que l'on peut qualifier de *néo-polynésienne*, car consciente de sa pluralité et de ses capacités au profit d'un avenir et d'un présent apaisé. L'humour décomplexé de ses crânes, qui sont détournés de leur valeur première mais qui conservent la référence à un passé douloureux, favorise la confrontation des spectateurs avec des questions identitaires longtemps refoulées. L'art est ainsi le moyen qui permet à l'humour et à la mort d'entrer en résonance afin de donner à penser les cultures; un levier à la mise en tension de crises culturelles et culturelles issues d'une histoire controversée.

Notes

[1] **Avertissement** : Conformément aux souhaits et à la politique prônée par *Aotearoa/Nouvelle-Zélande* et le musée national *Te Papa Tongarewa* de Wellington et par respect envers les « ancêtres » autochtones (les *tīpuna* en *māori* et les *tupuna* en *mā'ohi*) ainsi que leurs descendants, cet article ne montre aucun crâne ou autre ossement humain issu du commerce légal ou illégal en vigueur à partir du XVII^e siècle.

Aotearoa est le nom en langue *māori* du pays de Nouvelle-Zélande. Même si celui-ci n'est pas reconnu officiellement, son usage est largement répandu et réfère à la société *māori*. À l'origine, il désignait uniquement l'île nord mais avec la colonisation le terme s'est généralisé afin de correspondre à son pendant occidental, la Nouvelle-Zélande.

[2] Qu'il s'agisse des oeuvres de Jérôme Bosch ou des caricatures d'Honoré Daumier, nombreux sont les artistes qui, au fil de l'histoire de l'art occidental, ont su instaurer un dialogue avec le spectateur/lecteur au moyen de notes d'humour et de traits d'esprit.

De même, à l'image de Pauson, des artistes ont vu au fil du temps leurs oeuvres et leur vie parsemées d'humour comme l'atteste l'histoire d'Edouard Manet et de l'oeuvre *Une botte d'asperges*. Charles Ephrussi commande au peintre une oeuvre figurant une botte d'asperges pour la somme de huit cents francs. Lors de la réception de l'oeuvre, le commanditaire, ravi, rémunère l'artiste à hauteur de mille francs. Manet, pour remercier la générosité de son mécène, réalise non sans humour un tableau figurant une asperge et rédige à part un billet précisant : « il en manquait une à votre botte. »

[3] Georges Sage est un peintre affilié à un groupe peu connu, dit « des Incohérents ». Voir Grojnoswki et Denys, 2015.

[4] Il faut attendre 2005 pour voir les trois volumes rédigés par Karl von den Steinen traduits en français. La maîtrise de la langue allemande permet ainsi à l'artiste d'obtenir des informations relatives à la société polynésienne jusqu'alors méconnues.

[5] La pratique du *Toi moko* est en réalité bien plus complexe que ce que présente cette description sommaire. Pour obtenir davantage d'informations sur le *Toi moko*, voir Te Awekotuku et Nikora, 2007; Tano et Palmer, 2004; Gell, 1993; Simmons, 1986. Nous remercions également Simon Jean pour ses précieux conseils sur cette pratique néo-zélandaise (thèse de doctorat en anthropologie, *La valeur patrimoniale des Toi Moko (têtes séchées maori) au sein de leur communauté d'origine*, EHESS de Paris et Université de Victoria, Wellington, (<http://www.theses.fr/s41187>)).

[6] Afin d'obtenir des définitions précises des termes *māori* employés, voir le dictionnaire officiel *Te Aka Māori-English* : (<http://maoridictionary.co.nz/>) .

[7] Le gouvernement a mis en place un site officiel qui vise à recenser les différentes informations relatives à ce projet gouvernemental : (<https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation>) .

[8] Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France : (<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2002/1/4/2002-5/jo/texte>) .

[9] Loi n° 2010-501 du 18 mai 2010 visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories à la Nouvelle-Zélande et relative à la gestion des collections : (<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022227321>) .

[10] Une liste officielle des différentes structures ayant répondu favorablement aux demandes émises par *Aotearoa* /Nouvelle Zélande est disponible à l'adresse suivante : (<https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation/international-repatriation>) .

[11] Critique formulée par une internaute en réaction à l'article de *Tahiti-Infos* relatif à l'exposition *Garantie ancêtres* et présentant les oeuvres d'Andreas Dettloff à la Galerie Winkler, du 30 octobre au 10 novembre 2014 : (http://www.tahiti-infos.com/Andreas-Dettloff-au-dela-du-sacre-et-du-profane_a112771.html) .

Bibliographie

- BAUDELAIRE, C. (1855). « De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Portefeuille*, 1^{er} juillet. doi : <https://doi.org/10.3406/bmsap.1996.2448>
- BIENNALE DE LYON, (2000). *Partage d'exotismes, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Halle Tony Garnier du 27 juin au 24 septembre 2000*, Catalogue de l'exposition, Halle Tony Garnier, Paris, Réunion des musées nationaux, 2 volumes. doi : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688>
- BOËS, E. et S. SEARS (1994). « Crânes ancestraux, crânes trophées des Marquises », *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Colmar*, vol. 62, p. 97-108. doi : <https://doi.org/10.4000/jso.6674>
- BOËS, E. et S. SEARS (1996). « Les crânes trophées marquisiens (XVIII^e et XIX^e siècles). Interprétation des interventions anthropiques », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris, Nouvelle série*, t. 8, fasc. 3-4, p. 275-288. doi : <https://doi.org/10.3406/bmsap.1996.2448>
- CHARAUDEAU, P. (2006), « Des Catégories pour l'Humour? », *Questions de communication*, n° 10, p. 19-41. doi : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688>
- CROSBY, R. D. (1999). *The Musket Wars: A History of Inter-Iwi Conflict, 1806-45*, Auckland, Reed.
- DETTLOFF, A. (2017). Échange privé avec l'artiste, 18 juin.
- ÉLIEN le Sophiste et A. DACIER (2012). *Histoires variées*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo.
- GAGNÉ, N. (2012). « Affirmation et décolonisation : la cérémonie de rapatriement par la France des *toi moko* à la Nouvelle-Zélande en perspective », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n° 134, p. 5-24. doi : <https://doi.org/10.4000/jso.6674>
- GALERIE VIVIENNE (1884). *Exposition des arts incohérents, au profit des grandes sociétés d'instruction gratuite*, Catalogue de l'exposition, Galerie Vivienne (20 octobre-20 novembre), Paris, éd. E. Bernard et C^{ie}, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114729s/f1>).
- GELL, A. (1993). *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*, Oxford, Clarendon Press.
- GROJNOWSKI, D. et R. DENYS (2015). *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, Paris, Corti.
- PINERI, R. (2002). *Dettloff*, Avignon, Éditions Le Motu.
- PINERI, R. (2015). *Andreas Dettloff, signes et traces du sacré*, Tahiti, 'Ura éditions.
- PELTIER, P. et M. MÉLANDRI (2012). « Chronologie concernant les têtes tatouées et momifiées *māori* ou *toi moko* (aussi connues sous le terme de *moko mokaï*) », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n° 134, p. 28-30. doi : <https://doi.org/10.4000/jso.6638>
- SIMMONS, D. R. (1986). *Ta Moko. The Art of Maori Tattoo*, Auckland, Reed.
- STEINEN, K. von den (2005 [1925-1928]). *Les Marquisiens et leur art*, Berlin, Reimer, 3 volumes.
- TANO, M. L. et C. PALMER (2004). *Mokomokai: Commercialization and Desacralization*, Denver, International Institute for Indigenous Resource Management, (<http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-PalMoko.html>).
- TE AWEKOTUKU, N. et W. L. NIKORA (dir.) (2007). *Mau Moko. The world of Maori Tattoo*, Honolulu, University of Hawaii Press.