La création artistique au service de l'affirmation identitaire, du *mana wahine* et des revendications politiques : l'art contemporain des femmes māori de Nouvelle-Zélande

Catherine PELLINI

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de doctorat en sociologie

École d'études sociologiques et anthropologiques
Faculté des Sciences sociales
Université d'Ottawa

© Catherine Pellini, Ottawa, Canada, 2018

Remerciements

La rédaction de cette section destinée à exprimer ma gratitude à toutes les personnes ayant, de près ou de loin, collaboré à l'aboutissement de ce projet marque la fin d'un long processus de gestation. Ce parcours doctoral restera l'une des étapes marquantes de ma vie : bien que parfois ponctué de moments de doute et de découragement, je ressors grandie de cette période consacrée à l'exploration d'un sujet de recherche me passionnant. Je voudrais alors, en premier lieu, remercier ma directrice de recherche de Master, Sandra Revolon. Elle a su éveiller mon intérêt pour l'anthropologie lorsque que j'étais en troisième année de licence d'Histoire de l'Art et aiguiller ma curiosité envers les cultures océaniennes. Les discussions menées après qu'elle a accepté de superviser ma recherche de Master ont été décisives : elles m'ont conduite à m'intéresser à l'art contemporain des femmes du Pacifique, et plus particulièrement à celui des Māori de Nouvelle-Zélande. La recherche menée dans le cadre de ce Master a permis de poser les bases sur lesquelles j'ai pu bâtir mon cheminement doctoral. Je tiens donc à lui adresser mes sincères remerciements : outre le fait de m'avoir appris à mener une recherche anthropologique, ses qualités d'écoute et sa gentillesse ont été infiniment précieuses et m'ont encouragée à poursuivre en m'inscrivant en doctorat.

Au cours de cette étape, j'ai eu la chance de bénéficier de supervisions tout aussi bienveillantes. Je tiens alors à exprimer toute ma reconnaissance envers mes deux directrices de thèse : Pascale Bonnemère et Natacha Gagné. Je ne les remercierai jamais assez pour leurs innombrables heures passées à corriger et commenter les différentes versions de cette thèse (j'ai été très prolixe, parfois trop), et ce jusqu'au dernier jour précédant le dépôt. Leur lecture attentive et leurs suggestions toujours pertinentes ont grandement contribué à l'amélioration de la qualité de ce travail. Leur soutien sans faille m'a encouragé à le mener jusqu'au bout et la disponibilité dont elles ont fait preuve force l'admiration. Je tiens aussi tout particulièrement à remercier Natacha Gagné pour l'accueil qu'elle m'a réservé durant mon séjour d'un an à Ottawa.

Ce séjour, mené dans le cadre d'une convention de cotutelle qui n'aurait pas pu voir le jour sans l'implication de mes directrices de thèse – et pour cela aussi, je les remercie – m'a offert l'opportunité d'intégrer pendant une année le programme d'études doctorales en sociologie de

l'Université d'Ottawa. J'ai pu ainsi participer aux séminaires supervisés par Maurice Lévesque, Stéphanie Gaudet et Willow Scobie. Un grand merci à ces enseignants qui m'ont initiée à la sociologie. Les discussions menées à l'occasion de ces séminaires ainsi que les travaux de rédaction exigés hebdomadairement ont contribué à l'épanouissement de ma réflexion et à la consolidation de mon raisonnement sociologique. Je tiens aussi à remercier les membres de mon comité de thèse pour leurs réflexions pertinentes qui ont eu une influence sur l'orientation de ma recherche : Diane Pacom, Dominique Masson et Dalie Giroux. Merci également à tous mes camarades de doctorat canadiens : nos échanges ont été très enrichissants. Je souhaite ici saluer en particulier Chanel Boucher, qui est restée une amie même après mon départ.

Sans cette entente de cotutelle, je n'aurai sans doute pas pu mener à bien mon projet doctoral. En effet, grâce à elle, j'ai pu bénéficier d'une bourse d'admission internationale décernée par la Faculté des Études Supérieures et Postdoctorales de l'Université d'Ottawa. Un assistanat d'enseignement m'a aussi été accordé. De plus, pour la période de mon séjour à Ottawa ainsi que pour mon enquête de terrain, j'ai reçu une bourse dans le cadre du projet « Les engagements citoyens à la lumière de l'histoire coloniale : les cas maaori et tahitien » subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et dirigé par Natacha Gagné. Ce financement m'a été d'une aide précieuse : il m'a permis de mener sereinement mon enquête de terrain. Il a été complété par une bourse d'excellence pour les étudiantes et les étudiants de doctorat de DIALOG — Réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, un regroupement québécois de chercheurs, que je tiens ici à remercier.

Mon laboratoire de recherche français, le Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie (CREDO) a lui aussi participé financièrement à mes frais de recherche : il a pris en charge mon billet d'avion aller/retour pour la Nouvelle-Zélande ainsi que les frais de déplacement pour ma participation à un colloque à l'Université du Havre en 2015. Hormis cet appui financier, j'ai pu compter sur l'écoute et le soutien de ses membres. Je tiens tout particulièrement à remercier Laurent Dousset et Monika Stern qui ont accepté de faire partie de mon comité de suivi de thèse. Un grand merci également à tous mes camarades doctorants, et notamment à Alice Fromonteil qui a toujours fait preuve d'une empathie et d'une gentillesse hautement réconfortantes.

Je tiens ensuite à adresser mes plus profonds remerciements à toutes les participantes à ma recherche. Ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans votre collaboration précieuse. Merci d'avoir accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions qui ont pu parfois vous sembler bien naïves. Un grand merci en particulier à Tracey Tawhiao, Natasha Keating, Jane Johnson

Matua, Mere Clifford, Vicky Thomas et Deborah Duncan qui ont accepté de relire nos entretiens et les ont agrémentés de commentaires pertinents qui ont grandement contribué à nourrir ma réflexion. J'espère avoir un jour de nouveau l'opportunité de vous exprimer de vive voix toute ma gratitude.

Enfin, merci à ma famille d'avoir toujours été là et cru en moi. Je ne serai jamais parvenue à franchir cette étape sans vous. Je ne m'épanche pas ici mais vous connaissez mes sentiments. Mille mercis à Isabelle qui m'a apporté une aide inestimable, cette thèse n'aurait jamais pu être prête dans les temps sans toi.

Pour conclure, merci du fond du cœur à celui qui a vécu toute cette folle épopée avec moi, qui m'a toujours encouragée, soutenue à plus d'un niveau, jusque dans cette ultime nuit de rédaction. Cette thèse t'est dédiée Corentin.

Résumé

Titre : La création artistique au service de l'affirmation identitaire, du mana wahine et des revendications politiques
Sous-titre : l'art contemporain des femmes māori de Nouvelle-Zélande

Située au croisement de plusieurs disciplines – anthropologie, sociologie, histoire de l'art, études féministes et sur le genre – cette thèse s'intéresse aux œuvres, aux pratiques, aux parcours et aux discours des femmes artistes māori néo-zélandaises s'inscrivant dans le champ de l'art contemporain et vivant en milieu urbain. Ces artistes sont à l'origine de revendications politiques et d'affirmations identitaires singulières du fait de leurs multiples appartenances : leurs productions recèlent des références simultanées à leurs histoires individuelles, à leur statut de membres d'une minorité autochtone et d'une tribu, à leur condition de femmes et de citoyennes au sein de la nation néo-zélandaise.

L'analyse des données obtenues après avoir mené une enquête de terrain d'un an en Nouvelle-Zélande en 2012-2013, des recherches complémentaires sur Internet et des échanges avec les artistes au retour du terrain permet de montrer comment ces dernières s'inscrivent dans le mouvement actuel d'affirmation māori. En effet, suite à la colonisation britannique du XIX^{e} siècle, les Māori luttent toujours pour affirmer leurs droits. Dans ce contexte, l'art est utilisé par certaines femmes comme un puissant moyen de contestation et de promotion d'un changement social visant à la reconnaissance du *mana wahine* (pouvoir, prestige féminin). Ce travail révèle également que la pratique artistique leur offre l'opportunité de réaffirmer les liens les unissant au monde māori tout en leur permettant d'accéder à une certaine autonomisation et émancipation. Elles développent des stratégies originales pour affirmer leur créativité sans transgresser des règles toujours importantes pour les Māori.

Mots-clés : Art contemporain māori, femmes artistes māori, art et mythes, art et revendications, problématiques identitaires, *mana wahine*, intersectionnalité.

Abstract

Title: Artistic Creation at the service of identity affirmation, mana wahine and political demands
Subtitle: New Zealand Māori women's contemporary art

At the intersection of several disciplines – anthropology, sociology, art history, and feminist and gender studies, this thesis deals with the works, practices, careers and discourses of New Zealand Māori women artists active in the field of contemporary art and living in an urban environment. Due to their many forms of belonging, these artists are behind specific political demands and identity affirmations: their work contains simultaneous references to their individual histories, their status as members of an indigenous minority and a tribe, and their condition as women and citizens of the New Zealand nation.

The analysis of the data obtained after a fieldwork investigation in New Zealand carried out over a year from 2012 to 2013, of complementary research on the Internet and exchanges with artists when back from the field makes it possible to show how these artists are part of today's Māori assertion movement. For since British colonization in the 19th century, the Māori have continued to assert their rights. In this context, some women use art as a powerful means of protest and of promoting social change aimed at the recognition of *mana wahine* (women's power or prestige). This work also reveals that their artistic practice affords them the opportunity to reassert the ties linking them to the Māori world while at the same time enabling them to attain a certain empowerment and emancipation. They develop original strategies for asserting their creativity without transgressing the rules which remain important for the Māori people.

Keywords: Contemporary Māori art, Māori women artists, art and myths, art and protest, identity issues, *mana wahine*, intersectionality.

Table des matières

REMERCIEMENTS II

RESUME V

ABSTRACT VI

NOTE SUR L'USAGE DES MOTS MAORI ET DE L'ANGLAIS XII

LISTE DES FIGURES XIV

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1. LA SPECIFICITE DU CONTEXTE NEO-ZELANDAIS : HISTOIRE, ORGANISATION SOCIALE MAORI, STATUT DES FEMMES ET ARTS 16

1.1. CONTEXTE HISTORIQUE, SOCIAL ET CULTUREL 17

1.1.1. La colonisation et ses conséquences *18*

1.1.2. La Renaissance culturelle et la notion de biculturalisme *23*

1.1.3. L'organisation sociale traditionnelle et les concepts importants *27*

Les marae *33*

Mana, tapu et noa *35*

1.2. LE STATUT DES FEMMES MAORI AVANT ET APRES LA COLONISATION 39

1.3. L'ART TRADITIONNEL MAORI 52

1.3.1. Présentation générale *53*

1.3.2. L'art traditionnel après l'arrivée des Européens *65*

1.2. L'ART CONTEMPORAIN MAORI 68

CHAPITRE 2. ÉTAT DE LA QUESTION, PROBLEMATIQUE ET METHODOLOGIE 76

2.1. LES APPORTS DE L'ANTHROPOLOGIE DE L'ART 76

2.1.1. L'approche générale *76*

2.1.2. La définition problématique des catégories « art contemporain » / « art traditionnel » *79*

2.1.3. L'étude des productions féminines *82*

2.2. L'ART COMME SUPPORT DE CONTESTATIONS ET DE REVENDICATIONS 83

2.3. COMPETITIONS SYMBOLIQUE ET REELLE ET DIFFERENTES CONCEPTIONS DE LA CULTURE MAORI 86

2.4. LA RECEPTION DES ŒUVRES ET L'INTEGRATION DE L'ART MAORI DANS DES ESPACES PAKEHA 88

2.5. LE GENRE ET LES RELATIONS DES ARTISTES AVEC LES MOUVEMENTS FEMINISTES 92

2.6. L'ART FEMINISTE ET L'ART DES FEMMES AUTOCHTONES 97

2.7. L'APPROCHE *MANA WAHINE* ET LA RECHERCHE *KAUPAPA MAORI* 100

2.8. L'APPROCHE INTERSECTIONNELLE 104
2.9. LA PRESENCE DE MARQUEURS « TYPIQUES » DE L'IDENTITE ET DE LA CULTURE MAORI ET LA RHETORIQUE DE L'AUTHENTICITE 108
2.10. LES PARCOURS DE VIE EN ANTHROPOLOGIE ET EN SOCIOLOGIE ET QUELQUES ELEMENTS DE METHODOLOGIE 112
2.11. METHODOLOGIE GENERALE 120

CHAPITRE 3. LES ARTISTES IMPLIQUEES DANS L'ETUDE 125

3.1. PRESENTATION GENERALE DES PARTICIPANTES A MA RECHERCHE 126
3.1.1. Éléments de biographie 126
3.1.2. La création, l'exposition et la vente des oeuvres 131
3.2. TRACEY TAWHIAO 145
3.2.1. Le contexte de notre rencontre 145
3.2.2. Un parcours atypique 147
3.2.3. Une artiste engagée 150
3.2.4. Un goût pour les collaborations entre artistes et l'organisation d'événements culturels 157
3.2.5. Une reconnaissance tardive de la part des institutions artistiques néo-zélandaises 159
3.2.6. L'importance de la dimension spirituelle dans les œuvres de Tracey Tawhiao 162
3.2.7. Une artiste qui navigue entre deux cultures 165
3.3. VICKY THOMAS 169
3.3.1. Le contexte de notre rencontre 169
3.3.2. Identité 170
3.3.3. La formation universitaire à Unitec 172
3.3.4. La pratique artistique 175
3.3.5. Les sujets favoris 177
3.3.6. Les contraintes matérielles 184
3.4. NATASHA KEATING 188
3.4.1. Le contexte de nos rencontres 188
3.4.2. Les origines et les influences familiales de l'artiste 189
3.4.3. L'apprentissage artistique 191
3.4.4. Une technique originale et des matériaux particuliers 193
3.4.5. La spiritualité et les liens avec le monde māori 196
3.4.6. Les représentations féminines 201
3.4.7. Une artiste engagée 204
3.4.8. Les expositions, la vente des œuvres et l'aspect financier 206
3.5. MERE CLIFFORD 209

3.5.1. Le contexte de notre rencontre *209*
3.5.3. La pratique artistique *214*
3.5.4. Les sujets privilégiés par l'artiste *221*
3.5.5. L'enseignement *229*
3.6. DEBORAH DUNCAN 231
3.6.1. Le contexte de notre rencontre *231*
3.6.2. Une construction identitaire compliquée *232*
3.6.3. L'apprentissage artistique *234*
3.6.4. La pratique artistique *236*
3.6.5. La présence des ancêtres pendant le processus de création *243*
3.6.6. Les conceptions de l'artiste relatives à la place occupée par les femmes sur la scène artistique *246*
3.7. JANE JOHNSON MATUA 249
3.7.1 Le contexte de notre rencontre *249*
3.7.2. Une artiste sur les traces de ses aïeules māori *251*
3.7.3. Le parcours artistique *258*
3.7.4. L'argile : le choix d'un matériau symbolique *260*
3.7.5. Les sujets des oeuvres *264*
3.7.6. La vente des œuvres et l'enseignement *270*
3.7.7. Une artiste qui repousse les frontières des catégories traditionnelles *271*
CONCLUSION 273
CHAPITRE 4. LES GRANDES CATEGORIES DE PRATIQUES ARTISTIQUES **274**
4.1. LE DESSIN ET LA PEINTURE 275
4.2. LE TISSAGE ET LES CREATIONS TEXTILES 279
4.3. L'IMPRESSION NUMERIQUE, LA SERIGRAPHIE ET LA LINOGRAVURE 282
4.4. LA PHOTOGRAPHIE 288
4.5. LA VIDEO 292
4.6. L'ARGILE 296
4.7. LES INSTALLATIONS 298
4.8. DES ŒUVRES A LA FRONTIERE DE PLUSIEURS CATEGORIES 304
CONCLUSION 309
CHAPITRE 5 : AFFIRMATIONS CULTURELLES ET REVENDICATIONS POLITIQUES **310**
5.1. LES REFERENCES A L'ART TRADITIONNEL 311
5.1.1. Le tissage et les arts féminins *312*

5.1.2. Les kowhaiwhai et les koru *314*
5.1.3. La sculpture sur bois *315*
5.1.4. Les références à la culture matérielle māori *317*
5.2. LES REFERENCES AUX ELEMENTS CULTURELS « TYPIQUES » 325
5.2.1. Les mythes et les figures mythiques *326*
5.2.2. La spiritualité *336*
5.2.3. Les relations avec le territoire et la protection de l'environnement *346*
5.3. LES REVENDICATIONS POLITIQUES 356
CONCLUSION 375
CHAPITRE 6 : IDENTITE, *MANA WAHINE* ET « COMPETITION REELLE » 378
6.1. IDENTITE DE GENRE ET *MANA WAHINE* 379
6.1.1. Des thèmes privilégiés par les femmes *379*
6.1.2. La famille et la maternité *380*
6.1.3. Des points communs avec l'approche mana wahine *384*
6.1.4. La réappropriation des représentations féminines *395*
6.1.5. Un art féministe ? *398*
6.2. L'IDENTITE MAORI ET SA LEGITIMATION 402
6.2.1. Des parcours de vie marqués par une « insécurité » sur le plan identitaire *402*
6.2.3. Les démarches des artistes pour renouer avec leurs groupes tribaux et leur héritage māori *403*
6.2.4. L'expression de l'identité māori dans les œuvres contemporaines *405*
6.2.5. L'artiste comme témoin de la vitalité culturelle des communautés *410*
6.2.6. Les relations entre les artistes et leurs whānau, hapū et iwi *415*
6.3. COMPETITION REELLE, RECONNAISSANCE DES INSTITUTIONS ET ENSEIGNEMENT 419
6.3.1. La renommée des artistes et la vente des œuvres *419*
6.3.3. Les acquéreurs et les différents publics *423*
6.3.4. L'art public *425*
6.3.5. L'affirmation face aux hommes *428*
6.3.6. L'enseignement *430*
CONCLUSION 435
CHAPITRE 7 : ART CONTEMPORAIN, LIBERTES, CONTRAINTES ET INNOVATIONS 436
7.1. LES CATEGORIES « ART CONTEMPORAIN » / « ART TRADITIONNEL » ET « ART » / « ARTISANAT » DEFINIES PAR LES ARTISTES 437
7.2. UNE LIBERTE POURTANT ENTOUREE DE CONTRAINTES 450

7.2.1. Les contraintes matérielles et le public *451*
7.2.2. Des réticences autour de la pratique de la sculpture *452*
7.2.3. Une « autocensure » au niveau des sujets et un respect pour certaines tikanga *455*
7.2.4. Des stratégies pour concilier tikanga, art contemporain et vie dans un cadre urbain. *462*
7.3. INNOVATIONS ET IDENTITE BICULTURELLE 465
7.3.1. Un exemple « sculpté » innovant : l'entrée du Q Theater *465*
7.3.2. Le biculturalisme présent dans les œuvres *468*
7.3.3. Des artistes aux origines multiples *472*
7.3.4. Des définitions « classiques » de l'identité māori *474*
7.3.5. Une identité biculturelle dans un cadre urbain *480*
7.4. LES MARQUEURS CULTURELS ET LA RHETORIQUE DE L'AUTHENTICITE 482
7.5. LES FEMMES ARTISTES MAORI : DES « AGENTS DE CHANGEMENT SOCIAL » 486
CONCLUSION GENERALE 490

GLOSSAIRE **494**

BIBLIOGRAPHIE **499**
OUVRAGES, THESES, PERIODIQUES ET RAPPORTS 499
SITES INTERNET 529
Artistes et associations d'artistes *529*
Lieux culturels, expositions, festivals, galeries de vente, sites de ventes d'œuvres d'art : *530*
Organes officiels, bibliothèques *531*
Médias *532*
Lieux d'enseignement : universités, lycées, collèges… *533*

ANNEXES **535**
ANNEXE A : CARTE DES REGIONS DE LA NOUVELLE-ZELANDE (STATISTICS NEW ZEALAND 2015) 535
ANNEXE B : DECOUPAGE GEOGRAPHIQUE DE LA REGION D'AUCKLAND (AUCKLAND COUNCIL) 536
ANNEXE C : TABLEAU DES *IWI* DES ARTISTES CLASSEES PAR AIRES GEOGRAPHIQUES 537
ANNEXE D. EXEMPLE D'UN SCHEMA D'ENTRETIEN 538
ANNEXE E : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT 539
ANNEXE F : CERTIFICAT D'APPROBATION DEONTOLOGIQUE CÉR SCIENCES SOCIALES ET HUMANITES 541

Note sur l'usage des mots māori et de l'anglais

Cette thèse comporte un certain nombre de mots māori issus aussi bien de citations de travaux de recherche mobilisés au fil des pages, que d'extraits d'entretien menés avec les artistes rencontrées durant mon enquête de terrain. Toutes n'avaient pas les mêmes compétences en langue māori, certaines disaient ne pas du tout la maîtriser, mais leurs discours étaient néanmoins toujours ponctués d'expressions et/ou de mots māori. Nombre d'entre eux sont rentrés dans le langage courant néo-zélandais et sont employés par les habitants du pays, toutes origines confondues (voir Metge 2010). Comme Gagné l'indique, « they give a special colour to the language and reveal, to some extent, the place that Māori occupy in New Zealand society » (2013 : xv). Les inclure dans cette thèse était donc important, et ce d'autant plus que les traductions françaises et anglaises ne rendent jamais pleinement justice à leur profondeur et aux multiples significations qu'ils revêtent.

Ne parlant pas moi-même le māori et n'étant pas spécialiste en linguistique, je me suis souvent inspirée des traductions anglaises données par les chercheurs dont je cite les propos pour traduire ces termes en français, les expliquant parfois au moyen d'une ou quelques phrases. Une liste de tous les mots māori utilisés est compilée dans le glossaire qui se trouve à la fin de cette thèse. Par souci de concision, je me suis la plupart du temps contentée d'une traduction succincte.

Afin de faciliter la lecture sans avoir besoin de recourir sans cesse au glossaire, tout au long des chapitres, j'ai rappelé entre parenthèses la traduction de termes ayant été expliqués plusieurs sections auparavant, afin de rafraichir la mémoire du lecteur. Toutefois, lorsque les termes revenaient très souvent, je n'ai donné la traduction qu'aux premières occurrences.

Pour la graphie de ces termes, je me suis inspirée de la démarche de Gagné (2013). Les voyelles longues ont ainsi été indiquée grâce à l'usage du macron. Les deux seules exceptions sont les termes « Maoriness » et « Maoridom » qui sont des mots anglais formés à partir de termes māori. Pour qu'ils soient plus aisément repérables, les mots māori sont indiqués en italiques, sauf les termes « māori » et « pākehā » ainsi que les noms propres. Par souci de standardisation, j'ai également appliqué ce traitement aux mots māori présents dans les citations de travaux de recherche ainsi que dans les communications personnelles des artistes. De même, si dans ce cadre le macron était absent, je l'ai rajouté. Enfin, par souci d'uniformisation et de construction de phrases grammaticalement correctes en français, j'ai attribué aux mots māori le même genre que les termes sélectionnés en français pour les traduire.

Je voudrais conclure cette note par une remarque sur l'usage de l'anglais. Cette thèse comporte de nombreux extraits, parfois assez longs, d'entretiens avec les artistes. Ils se sont déroulés en anglais et, pour être sûre de ne pas déformer les propos de mes interlocutrices et faire au mieux entendre leurs voix, j'ai laissé ces passages dans leur langue originale. J'ai procédé de même avec les citations de travaux rédigés en anglais.

Liste des figures

Figure 1 : Image extraite de la vidéo *In Pursuit of Venus [infected]*. Lisa Reihana, 2015, vidéo à canaux de diffusion multiples, 32 minutes, bande son, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki (Source : Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki : http://www.aucklandartgallery.com/whats-on/exhibition/in-pursuit-of-venus-infected, consulté le 17 février 2017) Page 2

Figure 2 : Intérieur de la maison de réunion *Hotunui*, inaugurée en 1878, construite par *l'iwi* Ngāti Awa, exposée au Auckland War Memorial Museum (Source : photographie prise par l'auteure le 14 juillet 2013) Page 55

Figure 3 : *Ngātokimatawhaorua*, *waka taua* (pirogue de guerre) construite de 1937 à 1940, Waitangi Treaty Grounds (Source : photographie prise par l'auteure le 5 juin 2013) Page 55

Figure 4 : *Kete*. Rangimāhora Reihana-Mete, 1964, fibres végétales, 18,5 x 30,5 cm (Source : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa : http://collections.tepapa.govt.nz/exhibitions/ritaangus/Artworks.aspx?irn=350, consulté le 6 octobre 2016) Page 56

Figure 5 : *Panneaux tukutuku et poupou*. Intérieur de la *whare whakairo* Te Whare Rūnanga, 1940, Waitangi Treaty Grounds (photographie prise par l'auteure le 5 juin 2013) Page 57

Figure 6 : *Détails de la façade de la* whare whakairo *Tamatekapua*, 1943, Ōhinemutu, Rotorua (Source : photographie prise par l'auteure le 4 janvier 2013) Page 61

Figure 7 : *Motifs tāniko les plus courants* (Source : photographie extraite de Mead 1987 : 64-66 reproduite dans Te Kanawa 2014) Page 63

Figure 8 : whare whakairo *Tamatekapua* reconstruite en 1943, Ōhinemutu, Rotorua (Source : photographie prise par l'auteure le 4 janvier 2013) Page 66

Figure 9 : *Portrait photographique de Tracey Tawhiao* (Source : photographie transmise par l'artiste, courriel du 7 juillet 2015) Page 145

Figure 10 : *Spirit*. Tracey Tawhiao, 2007 (Source : Toi o tahuna Gallery de Queenstown : http://www.toi.co.nz/Artwork.aspx?productId=734 , consulté le 28 juillet 2017) Page 150

Figure 11 : Œuvre sur papier journal de Tracey Tawhiao (Source : Art & Poetry by Tracey Tawhiao http://www.traceytawhiao.com/2010/08/, consulté le 20 juillet 2015) Page 151

Figure 12 : *Treaty Wrangle*. Tracey Tawhiao. Extrait de l'exposition « Waitangi Wahine », Expressions Arts and Entertainment Centre, Upper Hutt (Source : page Facebook de Tracey Tawhiao, le 10 avril 2015) Page 154

Figure 13 : Œuvres de Tracey Tawhiao, exposition « Te Urupatu », 1998 (Source : photographie publiée par Tolmie 2014) Page 155

Figure 14 : Tracey Tawhiao et Charlotte Graham en train de peindre ensemble sur une vieille porte durant « An art salon of us all », Auckland, le 18 octobre 2013 (Source : photographie prise par l'auteure) Page 157

Figure 15 : *Plateau en bois décoré au feutre peinture permanent*. Tracey Tawhiao. Extrait de l'exposition « In Love », Ponsonby, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 17 juillet 2013). Page 161

Figure 16 : *Miroir décoré au feutre peinture permanent*. Tracey Tawhiao. Extrait de l'exposition « In Love », Ponsonby, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 17 juillet 2013). Page 161

Figure 17 : *Papier cadeau imprimé reproduisant l'oeuvre In Love Air de Tracey Tawhiao* (Source : The news : http://thedepartmentofnews.com/free-gift-wrapping-in-store/, visité le 28 juillet 2017) Page 161

Figure 18 : « Te Ao : The Light », peintures de Tracey Tawhiao et sculptures de George Nuku, 2012 (juin à septembre). Chapelle du Calvaire de l'église Saint-Roch, Paris (Source : House of Taonga : http://www.houseoftaonga.com/paris-exhibitions/, visité le 28 juillet 2017) Page 163

Figure 19 : Exposition « IOIOIOIOIOIO », *Œuvres de Tracey Tawhio*, Février 2015, Te Uru Gallery de Titirangi, Auckland (Source : Te Uru : http://www.teuru.org.nz/index.cfm/whats-on/calendar/ioioioioioio-fred-harrison-and-tracey-tawhiao/, visité le 28 juillet 2017) Page 164

Figure 20 : *I Love (1)* et *I Love (2)*. Tracey Tawhiao, feutre permanent à l'acrylique sur toile. Extrait de l'exposition « In Love », Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 17 juillet 2013). Page 166

Figure 21 : Tracey Tawhiao décorant un miroir en utilisant un feutre permanent à l'huile, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste à Piha, Auckland, le 13 novembre 2013). Page 167

Figure 22 : *Vicky Thomas durant un atelier de « Contemporary Māori art » adressé à des étudiants d'Unitec,* Kura Gallery d'Auckland, 2011 (Source : page Facebook de la Kura Gallery, le 13 août 2011) Page 169

Figure 23 : *Série « Kete Toru »*. Vicky Thomas, 2011 (Source : Vicky Thomas Photography : http://www.vickythomasphotography.com/#!kete-toru/c7jk, visité le 28 juillet 2017) Page 176

Figure 24, 25 et 26. *Self Portrait #1, #2 et #3*. Vicky Thomas, 2009. Série « Self Portrait » (Source : Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-12, http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-13 et http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-14, visité le 28 juillet 2017) Page 178

Figure 27 (à gauche). *Poi III ;* Figure 28 (à droite). *Miss Appropriate*. Vicky Thomas, 2004, 50 x 40 cm. Série « Miss Appropriate ». (Source : Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-3 et http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas, visité le 28 juillet 2017) Page 181

Figure 29 (à gauche). *Mahuia* et Figure 30 (à droite). Ruapehu.Vicky Thomas (Source : Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-19 et http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-20, visité le 28 juillet 2017) Page 182

Figure 31 : *Indicating Navigators*. Vicky Thomas, 2009, impression encadrée, 106 x 81 cm (Source : vicky thomas photography : https://www.vickythomasphotography.com/indicating-navigators, visité le 30 aout 2017) Page 183

Figure 32 (à gauche) : *He punawai he puawai – Rose Water.* Figure 33 (à droite) : *He puawai I ruia mai I tua o te moana – Silk Sea.* Vicky Thomas, 2005, 60 x 50 cm. Série « Fabricationz » (Source : Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-6 et http://www.kuragallery.co.nz/vicky-thomas-6 , visité le 28 juillet 2017) Page 186

Figure 34 : *Natasha Keating dans sa cuisine/atelier*, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure le 18 novembre 2013) Page 188

Figure 35 : *Œuvres de Natasha Keating en cours de réalisation dans sa cuisine/atelier, 2013* (Source : photographie prise par l'auteure le 18 novembre 2013) Page 189

Figure 36 : *Natasha Keating en train de créer une œuvre* (Source : Kura Gallery : https://www.youtube.com/watch?v=U_t6_n3djwc, visité le 12 décembre 2015) Page 193

Figure 37 : Natasha Keating en train de dessiner, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste le 18 novembre 2013) Page 194

Figure 38 : Natasha Keating en train d'appliquer au pinceau la teinture pour bois, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste le 18 novembre 2013) Page 194

Figure 39 : *Whakarongo ki te tangi o nga manu…he wero!* Natasha Keating, 2015, panneau en bois de *rimu,* collage, résine et teinture sur bois, 62 x 28,5 x 2 cm (Source : page Facebook de l'artiste, publication du 21 janvier 2015) Page 195

Figure 40 : *Table de cuisine de Natasha Keating servant ici de table de travail, 2013* (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste le 18 novembre 2013) Page 198

Figure 41 : *Hinepūkohurangi*. Natasha Keating, 2016, crayon et teinture pour bois sur bois d'espèce endémique (Source : page Facebook de l'artiste le 19 octobre 2016) Page 200

Figure 42 : de gauche à droite *Hine Kawakawa, Hine Kowhai* et *Hine Pohutukawa*. Natasha Keating, 2013, crayon sur bois d'espèces endémiques, extrait de l'exposition « An Art Salon of Us All » organisée par Tracey Tawhiao (Source : photographie prise par l'auteure le 18 octobre 2013) Page 201

Figure 43 : *Conquering lioness takes 5*. Natasha Keating, 2013, teinture pour bois et crayon sur bois de rimu recyclé. Exposé dans le cadre du festival « Atamira Māori in the City », Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013). Page 202

Figure 44 : *Ranginui loves Papa*, Natasha Keating, crayon et teinture pour bois sur bois de *kauri*. Extrait de l'exposition collective « Māori Urban Drift Art Exhibition », KFM, Auckland, (Source : photographie prise par l'auteure le 23 novembre 2013) Page 202

Figure 45 : *He Hau Hou*. Natasha Keating (Source : page Facebook de l'artiste le 21 décembre 2015). Page 205

Figure 46 : *Portrait photographique de Mere Clifford* (Source : photographie transmise par l'artiste le 5 août 2017) Page 209

Figure 47 : *Tidal Flow*. Mere Clifford, 2013, peinture à l'huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013) Page 214

Figure 48 : *Puketapapa*. Mere Clifford, 2013, peinture à l'huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013) Page 216

Figure 49 : *Tidal Flow* (détail). Mere Clifford, 2013, peinture à l'huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013) Page 217

Figure 50 : *Kaiwhare comes into view*. Mere Clifford, 2013, peinture à l'huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013). Page 220

Figure 51Figure 51 : *Puketapapa* (détail de la Figure 48). Mere Clifford, 2013, huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013) Page 220

Figure 52 : *Ha/Breath*. Mere Clifford, peinture à l'huile sur toile (Source : photographie transmise par l'artiste le 22 juillet 2013) Page 222

Figure 53 : *Raukura/Ralph Hotere*. Mere Clifford, peinture à l'huile sur toile (Source : photographie transmise par l'artiste le 22 juillet 2013) Page 222

Figure 54 : *Puketapapa ki Mangere*. Mere Clifford, 2013, peinture à l'huile sur toile, 101,5 x 152 cm. Extrait de « Ask That Mountain - Puketapapa », Nathan Homestead Arts Centre, Manurewa, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 12 mai 2013) Page 224

Figure 55 : *Image de couverture du catalogue de l'exposition « Otuataua Rocks »* (Source : page Facebook de Mere Clifford, publication du 31 décembre 2014) Page 226

Figure 56 : *Deborah Duncan montrant une ceinture tissée selon la technique tāniko en cours de réalisation* (Source : photographie prise par l'auteure chez l'artiste, le 17 novembre 2013, Puhinui, Papatoetoe, Auckland) Page 231

Figure 57 : *Technique tāniko*. Deborah Duncan tissant une ceinture en laine, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure chez l'artiste, le 17 novembre 2013, Puhinui, Papatoetoe, Auckland). Page 237

Figure 58 : *Détail du schéma élaboré pour la réalisation du motif tāniko, 2013*, (Source : photographie prise par l'auteure chez l'artiste, le 17 novembre 2013, Puhinui, Papatoetoe, Auckland) Page 237

Figure 59 : *Ripiro*. Deborah Duncan, 2013, laine, coton, plumes. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 240

Figure 60 : *Te Kore - the process of becoming*. Deborah Duncan, 2013, fibres végétales (*Phormium*) et jade. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 241

Figure 61 : *Kowhaiwhai Bling*. Deborah Duncan, 2013, perles et plexiglas. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 241

Figure 62 : *Kete - Māori woman in a white skin*. Deborah Duncan, 2013, fil barbelé. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 242

Figure 63 et Figure 64, *Ripiro* (détails). Deborah Duncan, 2013, laine, coton, plumes. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 245

Figure 65 : *Nga Timatanga – the begining*. Deborah Duncan, 2013, fibres végétales (*Phormium*) et galet de rivière. Extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 246

Figure 66 : *Jane Johnson Matua et son œuvre Material Culture Artefacts*, 2013, argile « naturelle » de Rotorua, Musée de Rotorua (Source : photographie publiée sur le compte Facebook de l'artiste, le 20 février 2015) Page 249

Figure 67 : *Maria Topia devant la whare whakairo « Rangikirukuru »* (Source : photographie issue d'un document Powerpoint de 2011 créé et fourni par l'artiste) Page 255

Figure 68 et Figure 69 : *Extérieur et intérieur de la whare Rangikuruku en 2003* (Source : photographie transmise par l'artiste le 12 janvier 2016) Page 257

Figure 70 : *La whare Rangikuruku en cours de restauration* (Source : photographie transmise par l'artiste le 12 janvier 2016) Page 258

Figure 71 et Figure 72 : *Extraits de l'exposition « On & Off the Wall ».* Jane Johnson Matua, 2004, Hei Tiki Gallery, Rotorua (Source : photo transmise par l'artiste) Page 259

Figure 73 : *Material Culture Artefacts*. Jane Johnson Matua, 2013, argile « naturelle » de Rotorua, Musée de Rotorua, œuvre présentée dans le cadre du concours « Rotorua Museum Art Awards 2013 » (Source : photographie prise par l'auteure le 26 octobre 2013) Page 264

Figure 74 : *Matua (Father)*. Jane Johnson Matua, 2008, rochers en rhyolite, argile « naturelle » de Rotorua et résine, Extrait de l'installation « Kaitiaki Series », Ngongotaha sculpture trail (Source : page Facebook de l'artiste, le 11 novembre 2013) Page 266

Figure 75 : *Clay tablets on site*. Jane Johnson Matua, 2005, Poster, 1x1,5 m, extrait de l'exposition « Taiawhio (Continuity and Change) », 2007, Randolph Street Gallery, Auckland (Source : page Facebook de l'artiste, le 18 février 2015) Page 267

Figure 76 : *Whakapapa Series*. Jane Johnson Matua, 2007, Extrait de l'exposition « Taiawhio (Continuity and Change) », Randolph Street Gallery, Auckland (Source : image extraite d'une vidéo de présentation réalisée et fournie par l'artiste) Page 267

Figure 77 : *L'une des tablettes de l'installation Whakapapa Series*. Jane Johnson Matua, 2007, Extrait de l'exposition « Taiawhio (Continuity and Change) », Randolph Street Gallery, Auckland (Source : image extraite d'une vidéo de présentation réalisée et fournie par l'artiste) Page 267

Figure 78 : *Stacks Series*. Jane Johnson Matua, 2006, photographie d'une installation en argile « naturelle » cuite à haute température (Source : page Facebook de l'artiste, le 18 février 2015) Page 268

Figure 79 : *Bind by silence break the cycle*. Jane Johnson Matua, poupées māori placées dans des bocaux de conserve en verre, étagère en verre, extrait de l'exposition tenue dans le cadre du festival « Atamira – Māori in the City », Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 268

Figure 80 : *Matapurotu (Beautiful)*. Jane Johnson Matua, argile « naturelle » de Rotorua, 13x9 cm, extrait de l'exposition « Atamira – Māori in the City », Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 269

Figure 81 : *Photographie de la couverture du dictionnaire māori He Pataka Kupu – te kai a te rangatira* (Source : page Facebook de l'artiste, le 19 février 2015) Page 270

Figure 82 : *Extrait de l'exposition « Taiawhio (Continuity and Change) ».* Jane Johnson Matua, 2007, Randolph Street Gallery, Auckland (Source : page Facebook de l'artiste, le 18 février 2015) Page 272

Figure 83 : *Nga Tipuna Kei Mua, Ko Tatou Kei Muri*. Robyn Kahukiwa, 1996, huile sur toile non tendue, 220 x 600 cm. Extrait de l'exposition « Atamira Māori in the City 2013 », Queens Wharf, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 275

Figure 84 : *Dinghy Waka*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 184 x 120 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013)
Figure 85 : *He rises from the Riverbed*, en cours de création. Sofia Minson, 2013, peinture à l'huile sur toile, 85 x 158 cm (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste, Glendene, Auckland, le 19 septembre 2014) Page 276

Figure 86 : *Te Wa o te Ruru*. Charlotte Graham, 2013, peinture à l'huile et bitume sur toile. Extrait de l'exposition « Ngaru Rua – The Second Wave », Nathan Homestead arts centre, Manurewa, Auckland (photographie prise par l'auteure le 12 juillet 2013) Page 278

Figure 87 (à gauche) et Figure 88 (à droite). *Titre inconnu (œuvre complète et détail)*. Peata Larkin, 2013, acrylique, divers matériaux (Source : photographies prises par l'auteure au domicile de l'artiste, Onehunga, Auckland, le 21 novembre 2013) Page 278

Figure 89 : *Korowai*, en cours de création. Jeanine Clarkin, 2013, tissu et plumes (Source : photographie prise par l'auteure dans l'atelier de l'artiste, Waiheke Island, Auckland, le 15 novembre 2013) Page 279

Figure 90 : *Huia Tears*. Rona Ngahuia Osborne, coussin en laine et coton, broderie, série « Trade cushion » (Source : « Native Agent » : http://www.nativeagent.co.nz/collections/rona-ngahuia-osborne/products/copy-of-huia-tears-trade-cushion, visité le 17 février 2017) Page 281

Figure 91 : *Whare Taonga* (détail). Alexis Neal et Rona Ngāhuia Osborne, 2013, textiles et papier imprimé, Corban Estate Arts Centre, Henderson, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 26 juin 2013) Page 281

Figure 92 : *Whariki* (détail). Alexis Neal, 2013, bandes de papier imprimé tressées, extrait de l'installation « Whare taonga », Corban Estate Arts Centre, Henderson, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 26 juin 2013) Page 282

Figure 93 : *Wahine Kotahi (First Woman)*. Bronwyn Waipuka-Callander, impression sur papier encadrée, édition limitée à 10 exemplaires (Source : photographie prise par l'auteure dans l'atelier de l'artiste, Kohimarama, Auckland, le 9 novembre 2013) Page 283

Figure 94 : *Jupe en denim avec impressions kowhaiwhai*. Jeanine Clarkin, 2013 (Source : photographie prise par l'auteure dans l'atelier de l'artiste, Waiheke Island, Auckland, le 15 novembre 2013) Page 284

Figure 95 : *Poha x 4.* Debbi Thyne, 2013, sérigraphie, acrylique, plexiglas. Extrait de l'exposition « Rotorua Museum Art Awards 2013 », musée de Rotorua (Source : photographie prise par l'auteure le 26 octobre 2013) Page 284

Figure 96 : *Titre inconnu.* Debbi Thyne, transfert sur céramique (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste, Rotorua, le 25 octobre 2013) Page 286

Figure 97 : *Untitled 2*. Natalie Couch, 2014, linogravure sur papier alcalin, 21 x 29 cm, édition limitée à 20 exemplaires (Source : page Facebook de l'artiste, le 2 septembre 2014) Page 286

Figure 98 : *Climatic Change — Scratching the Itch*. Gabrielle Belz, 2007, linogravure, 41 x 80 cm, édition limitée à 10 exemplaires (Source : « Spirit Wrestler Gallery » : http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=2_44&products_id=2666, visité le 17 février 2016) Page 287

Figure 99 : *W15/4.4 Te Kooti Rd*. Natalie Robertson, 1998, tirage à développement chromogène contrecollé sur aluminium (tirage C-Print), extrait de la série « The Prophets » (Source : « Porirua College » : http://moodle.pen.net.nz/gallery3/index.php/Art/art/Photography/New-Zealand-Photographers/Natalie-Robertson/prop4tekooti, visité le 17 février 2017) Page 289

Figure 100 : *Mussel Gathering, Tikapa* Beach, Natalie Robertson, 2014, impression à jets d'encre sur papier « Ilford Gold Silk », 31 x 42 cm, extrait de la série « From the Mouth of the Portto the Beak of the River » (Source : « Natalie Robertson » : http://natalierobertson.weebly.com/from-the-mouth-of-the-port-to-the-beak-of-the-river-2014.html, visité le 17 février 2017) Page 290

Figure 101 : *Hinepūkohurangi*. Lisa Reihana, 2001, photographie numérique imprimée sur aluminium, 200 x 100 cm, extrait de la série « Digital Marae » (Source : « Art Blart » : http://artblart.com/tag/lisa-reihana-digital-marae/, visité le 30 septembre 2016). Page 291

Figure 102 et Figure 103 : *Ngā Hau e Whā : Four Wind Goddesses, North Wind* (à gauche) et *South Wind* (à droite). Lisa Reihana, 2008, miroir, bois, extrait de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha », Musée Te Papa Tongarewa, Wellington (Source : photographies prises par l'auteure le 4 août 2013) Page 291

Figure 104 : *Aroha Redux*. Lisa Reihana, 2012, vidéo numérique (4 minutes, 16 secondes) sur 11 écrans, extrait de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha », Musée Te Papa Tongarewa, Wellington (Source : photographie prise par l'auteure le 4 août 2013) Page 293

Figure 105 : *Image extraite de la vidéo This is not dying.* Nova Paul, 2010, vidéo de 20 minutes, bande sonore, Adam Gallery, City Gallery Wellington (Source : « City Gallery de Wellington » : http://citygallery.org.nz/exhibitions/nova-paul-not-dying, visité le 17 février 2017) Page 294

Figure 106 : *Image extraite de la vidéo Kaitiakitanga : ki runga ki raro*. Tanya Ruka, 2012, vidéo numérique sur écran LCD de 12 min 59 sec, extrait de l'exposition « Whiriwhiri-ā-rōpū », Corban Estate Arts Centre, Henderson, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 29 juin 2013) Page 295

Figure 107 : *Image extraite de la vidéo Ki runga ki raro*. Tanya Ruka, 2011, vidéo numérique sur écran plat de 11 min 50 sec, extrait de l'exposition « Whiriwhiri-ā-rōpū », Corban Estate Arts Centre, Henderson, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 29 juin 2013) Page 295

Figure 108 : *Pot en argile*. Natalie Couch (Source : photographie prise par l'auteure au domicile de l'artiste, New Lynn, Auckland, le 22 août 2013) Page 296

Figure 109 : *Hera Johns en train de « sculpter » de l'argile au cours d'une démonstration à la Kura Gallery d'Auckland*, Auckland centre (Source : photographie prise par l'auteure le 11 juillet 2013) Page 297

Figure 110 : *Hine Ahu One : Ngawha Tukutuku*. Lisa Reihana, 2008, impression numérique sur lin et chanvre, extrait de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha », Musée Te Papa Tongarewa, Wellington (Source : photographie prise par l'auteure le 4 août 2013) Page 299

Figure 111 : *Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru*. Lisa Reihana, 2008, acier inoxydable, perles en plastique, monture en argent, extrait de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha », Musée Te Papa Tongarewa, Wellington (Source : photographie prise par l'auteure le 4 août 2013) Page 299

Figure 112 : *Whenua*. Jeanine Clarkin, 2010, extrait de l'exposition « Ko Matariki me ana Tamariki, Matariki and her children », Waiheke Community Art Gallery, Waiheke, Auckland (Source : page Facebook de l'artiste, le 23 juin 2010) Page 300

Figure 113 : *Black Pearl* (détail). Lonnie Hutchinson, 2004, vidéo sur Ipads (1min 59 sec) et *Comb* (white), acier, peinture pour automobile, extrait de l'exposition « A Different View: artists address pornography », The Gus Fisher Gallery, University of Auckland, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 31 août 2013) Page 301

Figure 114 : *Good News For Harassed Housewives*. Jade Townsend, 2013, carreaux en linoleum, vinyle, ruban chatterton, gommettes fluorescentes, extrait de l'installation « Good News For Harassed Housewives », Artstation, Ponsonby, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 18 octobre 2013) Page 303

Figure 115 : *All good girls use talc after the bath*. Jade Townsend, 2013, gommettes fluorescentes sur une image préexistante, extrait de l'installation « Good News For Harassed Housewives », Artstation, Ponsonby, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 18 octobre 2013) Page 303

Figure 116 : *Waka Huia – a treasure box* (au premier plan) et *Kete Koauau* de diverses tailles (à l'arrière-plan), Deborah Duncan, 2013, fibres végétales, plumes, extrait de « Korowai Exhibition », Depot Artspace, Devonport, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 24 juin 2013) Page 304

Figure 117 : *Bols en papier*. Mesepa Edwards, feuilles de magazine (Source : espace Google Plus de l'artiste, le 15 novembre 2010) Page 305

Figure 118 : *Waiting for Le Ma'oma'o (Part 1*). Lonnie Hutchinson, 2012, papier de construction, œuvre provenant de la Jonathan Smart Gallery, extrait de l'exposition « Lanu Uliuli Pa'o Black Noise ! », Corban Estate Arts Centre (Source : photographie prise par l'auteure le 10 mai 2013) Page 306

Figure 119 : *Black Vine* Rise. *Lonnie Hutchinson, 2013*, papier de construction, extrait de l'exposition « Lanu Uliuli Pa'o Black Noise ! », Corban Estate Arts Centre (Source : photographie prise par l'auteure le 10 mai 2013) Page 306

Figure 120 : *Tiki Taane*. Sofia Minson, 2012, impression à partir d'une peinture à l'huile, 9 x 15 mètres, Teed Street, Newmarket, Auckland (chaine Youtube de l'artiste : https://www.youtube.com/watch?v=PnC8u3a3LXk, visité le 17/04/2016) Page 307

Figure 121 : *Dao Street Wall*. Sofia Minson, 2014, peinture acrylique sur fibres de verre moulées, 132 x 110 cm (« Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/dao-street-wall, (visité le 17 février 2017). Page 308

Figure 122 : *Aroha atu Aroha mai*, Lonnie Hutchinson, 2015, néons, parking Ronwood Ave, Manukau, Auckland (page Facebook du Otara-Papatoetoe Local Board, le 10 août 2015) Page 308

Figure 123 : *Te Waharoa ki te Ao Marama - The Entranceway to the World of Enlightenment*. Lonnie Hutchinson, 2013, acier, Lake Domain Reserve, Hamilton (Source : Yates 2013) Page 309

Figure 124 : *Digital Marae* (version de 2010). Lisa Reihana, Campbelltown Arts Centre, Australie (Source : photographie de Ian Hobbs, site « Edge of Elsewhere » : https://edgeofelsewhere.wordpress.com/category/artists/lisa-reihana/ (visité le 6 octobre 2016) Page 313

Figure 125 : *Wikitoria's room* (détail). Lonnie Hutchinson, 2001, papiers découpés, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki (Source : page Facebook de l'artiste, le 17 janvier 2016) Page 314

Figure 126 : *Hine Ata*. Bronwyn Waipuka-Callander, création numérique imprimée sur papier (Source : « B. Waipuka – Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/buyprint24.html, visité le 6 octobre 2016) Page 315

Figure 127 : *Mangopare*. Hera Johns, argile, engobe colorée (Source : « Karanga Ink » : http://www.karangaink.co.nz/art, visité le 6 octobre 2016) Page 316

Figure 128 : *Mihi ki te Ata (Welcome the Day)*. Gabrielle Belz, 2015 *Mihi ki te Ata (Welcome the Day)*. Gabrielle Belz, 2015, impression sur papier *harakeke*, environ 36 x 36 cm, édition limitée à 8 exemplaires (Source : « Māori Art Market » : http://www.maoriartmarket.com/gabrielle-belz-mihi-welcome-p-447.html, visité le 6 octobre 2016) Page 317

Figure 129 : *Te Atatu Peninsula Primary School Mural*. Penny Howard, 2011, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne (Source : page Facebook de Penny Howard le 26 octobre 2011) Page 319

Figure 130 : *Moka's Utu*. Penny Howard, 2008, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne. (Source : « blackmail press » : http://nzpoetsonline.homestead.com/Ataarangi_Whenua_-_Paintings_of_the_exhibition_e_catalogue.pdf, visité le 29 septembre 2016) Page 319

Figure 131 : *Travis Rapana*. Sofia Minson, 2012, peinture à l'huile sur toile, environ 300 x 200 cm (Source : « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/travis-rapana, visité le 6 octobre 2016) Page 321

Figure 132 : *Te Aitū o Te Rangi*. Bronwyn Waipuka-Callander, 2013, création numérique imprimée sur papier (Source : page Pinterest de l'artiste « B.WaipukaArt » : https://fr.pinterest.com/pin/186758715770671433/, visité le 6 octobre 2016) Page 322

Figure 133 : *Heru 1 (Hair Comb)*. Bronwyn Waipuka-Callander (Source : page Pinterest de l'artiste « B.WaipukaArt » : https://fr.pinterest.com/pin/186758715770522831/, visité le 6 octobre 2016) Page 323

Figure 134 : *Whakapapa Origins*. Sofia Minson, 2013, peinture à l'huile sur panneaux de bois, 72x72 cm (Source : « Sofia Minson New Zealand Artwork » à l'adresse : http://www.newzealandartwork.com/product/whakapapa-origins, visité le 3 octobre 2016) Page 326

Figure 135 : *Ranginui*. Lisa Reihana, 2007, impression numérique contrecollée sur aluminium, 2 x 1,2 m, extrait de la série « Digital Marae » (Source : « The University of Auckland Art Collection » : https://artcollection.auckland.ac.nz/record/68416, visité le 3 octobre 2016) Page 327

Figure 136 : *Hinewai*. Lisa Reihana, 2001, photographie numérique imprimée sur aluminium, 139 x 119 cm, extrait de la série « Digital Marae » (Source : « Palm Beach Art, International Art News » : http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2011/09/lisa-reihana.jpg, visité le 30 septembre 2016) Page 328

Figure 137 : *Mahuika*. Lisa Reihana, 2001, photographie numérique imprimée, 200 x 100 cm, extrait de la série « Digital Marae » (Source : « National Gallery of Australia » : http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=158846&PICTAUS=TRUE, visité le 3 octobre 2016) Page 329

Figure 138 : *Hine Nui Te Po*. Lisa Reihana, 2008, photographie imprimée par jets d'encre, acrylique, bois, extrait de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha », Musée Te Papa Tongarewa, Wellington (Source : « Articule » : http://www.articule.org/en/event/discussion-lisa-reihana-and-emilie-monnet, visité le 3 octobre 2016) Page 330

Figure 139 : *Over Demons and Seas*. Sofia Minson, 2006, peinture à l'huile sur toile, 50 x180 cm (Source : « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/over-demons-and-seas, visité le 3 octobre 2016) Page 331

Figure 140 : *Kuri sapiens* III. Debbi Thyne, 2012-2013, acrylique sur panneau (Source : photographie fournie par l'artiste par courriel le 4 avril 2016) Page 332

Figure 141 : *Ka tu tonu (II)*. Gabrielle Belz, linogravure (Source : « Kura – Aotearoa – Art + Design » : http://www.kuragallery.co.nz/gabrielle-belz-9, visité le 5 octobre 2016) Page 333

Figure 142 : *Mere and Child*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 192x95 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013) Page 333

Figure 143 : *Losing my religion*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 120 x 250 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao – You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013) Page 337

Figure 144 : *Kumara Hou 2''*. Hera Johns, 2013, argile blanche, engobe colorée, 31 x 6 cm. Exposé dans le cadre du festival « Atamira Māori in the City », Queens Wharf, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 339

Figure 145 : *Ko Rangiatea Te Wharewananga*. Charlotte Graham, 2012, divers matériaux sur panneau. Extrait de l'exposition « Atamira Māori in the City », Queens Wharf, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 340

Figure 146 : *Te Tokanganui-a-Noho, Te Kuiti*, Natalie Robertson, 2008 (Source : « Natalie Robertson » : http://natalierobertson.weebly.com/marae-whanui.html, visité le 5 octobre 2016) Page 343

Figure 147 : *Te Here Tāngata*. Sofia Minson, 2007, peinture à l'huile sur toile, 130 x 85 cm (Source : « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/te-here-tangata, visité le 5 octobre 2016) Page 345

Figure 148 : *Uncle Tasman - The Trembling Current that Scars the Earth* (image extraite de la vidéo). Natalie Robertson, 2008, vidéo composée de trois écrans avec boucle sonore de 11 :11 minutes (« Natalie Robertson » : http://natalierobertson.weebly.com/uncle-tasman---the-trembling-current-that-scars-the-earth.html, visité le 24 février 2017) Page 348

Figure 149 : *Pohautea 1-4*. Natalie Robertson, 1996/2015, photographies en noir et blanc. Extrait de l'exposition « Waiapu Kōkō Huhua : Waipu of Many Mothers », Papakura Art Gallery, Papakura, Auckland (Source : Auckland Arts Festival : http://whitenight.aaf.co.nz/events/waiapu-k-k-huhua-waiapu-of-many-mothers-natalie-robertson-at-papakura-art-gallery/, visité le 29 septembre 2016) Page 349

Figure 150 : *I Like Your Form*. Lonnie Hutchinson, 2014, aluminium, fibres de verre, nylon et câbles en acier, 50 m. de longueur (Source : Photographie de Jo Mair : page Facebook de l'artiste, le 31 octobre 2014) Page 352

Figure 151 : *AO OA*. Charlotte Graham, 2017. Extrait de l'exposition « Waikawa », Corban Estate Arts Centre, Henderson, Auckland (Source : page Facebook de l'artiste le 21 février 2017) Page 354

Figure 152 : *Hikurangi St*. Natalie Robertson, 2001, tirage à développement chromogène (tirage C-Print) monté sur aluminium, extrait de la série « From Whakatere—Urban Drift » (Message 2005 : 456) Page 357

Figure 153 : *Ko Te Tuarua*. Charlotte Graham, 2004, bitume sur toile, 122 x 91,5 cm, présenté lors de l'exposition « Trouble in Paradise », Oedipus Rex Gallery, Auckland, mai 2004 (image extraite de la revue Te Hookioi, article de Kuiarangi Paki 2009 : 13) Page 360

Figure 154 : *Te Pou Tuatahi*. Sofia Minson et Samapeap Tarr, 2009, huile, acrylique et peinture vinylique Flashe sur toile, 185 x 185 cm (Source : « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/te-pou-tuatahi, visité le 28 septembre 2016) Page 361

Figure 155 : *Fly a Flag 2010-2015*. Andrea Hopkins, 2015, extrait de l'exposition « Waitangi Wahine », acrylique sur papier de construction noir (Source : « Tauranga Art Gallery – Toi Tauranga » : http://www.artgallery.org.nz/exhibitions/waitangi-wahine, visité le 28 septembre 2016) Page 365

Figure 156 : *Free the Radicals*. Andrea Hopkins, 2016, « Extrait de l'exposition Waitangi Wahine », acrylique sur panneau (Source : «Whangarei Art Museum – Te manawa toi » : http://whangareiartmuseum.co.nz/exhibition/waitangi-wahine/, visité le 28 septembre 2016) Page 366

Figure 157 : *Jumping in the Deep End*. Andrea Hopkins, 2011, acrylique sur toile, 50 x 156,3 cm (Source : « AEH Andrea Eve Hopkins – Artist » : https://andreaevehopkins.com/10jumping-in-the-deep-end/, visité le 28 septembre 2016) Page 367

Figure 158 : *Robe fabriquée à partir d'une couverture en laine*. Jeanine Clarkin, création présentée durant le Melbourne Fashion Festival de 2015, Australie (Source : photographie publiée par l'artiste sur sa page Facebook le 30 août 2015) Page 368

Figure 159 : *Treaty*. Alexis Neal, gravure « mezzotinte », 400 x 1200 cm (Source : « Masterpiece Online » : http://www.masterpieceonline.com/title.php?ititlenum=1022&galleryId=1BBF-DDHH-6E59, visité le 29 septembre 2016) Page 368

Figure 160 : *There is a Dog Barking in the Valley*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 132 x 160 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013) Page 369

Figure 161 : *Tear of Remembrance #1 – Parihaka*. Bronwyn Waipuka-Callander, 2015, création numérique imprimée sur papier (Source : « B.Waipuka-Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/buyprint47.html, visité le 28 septembre 2016) Page 372

Figure 162 : *An inspirational leader*. Tracey Tawhiao, peinture acrylique et pastel à l'huile sur papier journal. Extrait de l'exposition « In Love », Ponsonby, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 17 juillet 2013) Page 387

Figure 163 : *Extrait de l'exposition Kohine.* Natasha Keating, 2016, crayon et teinture pour bois sur bois, Tāneatua Gallery, Tāneatua (Source : page Facebook de l'artiste, le 4 septembre 2016) Page 390

Figure 164 : *Kurangaituku*. Lisa Reihana, 2001, photographie numérique imprimée, 200 x 100 cm,extrait de la série « Digital Marae » (Source : « National Gallery of Australia » : http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=158848 (visité le 3 octobre 2016) Page 393

Figure 165 : *Hotu – Heart Notes*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 164 x 140 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013) Page 397

Figure 166 : *Self Portrait*. Mere Clifford, peinture à l'huile sur toile (photographie transmise par l'artiste par courriel le 22 juillet 2013) Page 398

Figure 167 : *Effulgent Self*. Sofia Minson, 2009, peinture à l'huile sur toile, 127 x 101 cm. Extrait de l'exposition « Atamira Māori in the City », Queens Wharf, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 7 septembre 2013) Page 401

Figure 168 : *Te pupuke (The swelling)*. Rongomaiaia Te Whaiti, 2013, peinture à l'huile sur toile, extrait de l'exposition collective « Pūwawau », Aratoi - Wairarapa Museum of Art and History, Masterton (Source : Photographie prise par l'auteure le 13 septembre 2013) Page 408

Figure 169 : *Kahu Matarau*. Lonnie Hutchinson 2016, aluminium anodisé, Christchurch Justice and Emergency Services Precinct (Source : Photographie de Duncan Craig : page Facebook de l'artiste, le 8 décembre 2016) Page 427

Figure 170 : *Ngākau Māhaki*, *wharenui* qui s'élève sur Te Noho Kotahitanga Marae, Unitec, Mont Albert (Auckland), *wharenui* ouverte en 2009, construite par Lyonel Grant et son équipe (Source : photographie prise par l'auteure le 22 août 2013) Page 442

Figure 171 : *Rangimarie Last Dance*. Lisa Reihana, 2011, perles et fils métalliques. Entrée du Q Theatre, Auckland (Source : photographie de Sam Hartnett : « Issuu » : https://issuu.com/threadedmag/docs/threaded_ed.11_-_worldy_wise__the_c, visité le 4 octobre 2016) Page 467

Figure 172 : *Poutama 101*. Peata Larkin, 2011, acrylique sur maillage sur plexiglas, 77,3 x 77,3 x 6 cm (avec cadre) (Source : « Milford Galleries Dunedin » : http://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/exhibitions/198-Peata-Larkin-ENCODED-WHARE?a=214, visité le 6 octobre 2016) Page 469

Figure 173 : *Dorothy, Molly, Darby and Joan*. Penny Howard, 2013, peinture à l'acrylique sur panneau de fibre à densité moyenne, 116 x 80 cm. Extrait de l'exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Whitespace Contemporary Art, Grey Lynn, Auckland (Source : photographie prise par l'auteure le 8 novembre 2013) Page 470

Figure 174 : *Darby and Joan [Ina Te Papatahi, Ngāpuhi]*. Charles Goldie, 1903, peinture à l'huile sur toile, 99,9 x 125 cm (Source : « Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa » : http://collections.tepapa.govt.nz/topic/943, visité le 6 octobre 2016) Page 470

Introduction

Dans le cadre de sa participation à la 57e édition de la Biennale de Venise, en 2017, la Nouvelle-Zélande est représentée par une artiste māori spécialisée dans les œuvres photographiques et vidéo : Lisa Reihana. Cette dernière a été sélectionnée par le Arts Council of New Zealand Toi Aotearoa, l'organisme national chargé des arts. D'autres artistes māori ont déjà pris part dans le passé à la Biennale, mais c'est la première fois que les créations de l'un d'entre eux occupent l'un des emplacements les plus prestigieux : le pavillon de la Nouvelle-Zélande est dressé cette année à l'intérieur d'un bâtiment de l'Arsenale, au centre de l'espace consacré aux manifestations d'art contemporain[1]. Lisa Reihana propose une exposition intitulée « Lisa Reihana : Emissaries » décrite ainsi dans les media :

> Nearly 250 years since Captain James Cook travelled to the Pacific on his voyages of geographic and scientific discovery, a Kiwi emissary, Lisa Reihana, has returned to Europe in 2017 on a mission. Like Cook's trip, it combines art, culture and science, but is based on 21st century digital technologies, used to challenge preconceptions and to chart new ideas. (Chamberlain 2017)

L'artiste est ici présentée en tant que « Kiwi », surnom donné aux Néo-Zélandais, mais lorsque je l'ai rencontrée durant mon enquête de terrain doctorale, en 2013, elle faisait état de son statut d'« artiste māori » et soulignait l'impact important qu'a son identité māori sur les œuvres qu'elle produit. La pièce maîtresse de « Emissaries », une œuvre vidéo intitulée *In Pursuit of Venus [Infected]* (Figure 1), pose un regard critique sur les interactions entre explorateurs, voyageurs ainsi que missionnaires européens des XVIIIe et XIXe siècles et les populations autochtones polynésiennes. Il s'agit d'une vidéo reprenant et réinterprétant une grande tapisserie en vingt lés créée en 1804 par Joseph Dufour et intitulée « Les Sauvages de la mer du Pacifique ». Cette tapisserie offre une vision exotique et fantasmée des peuples insulaires en s'appuyant sur les récits des expéditions de Bougainville et de Cook. Dans sa vidéo, Lisa Reihana en a reproduit les images de fond et le décor général sur lesquels elle a incrusté des scènes animées mettant en scène des acteurs qu'elle a filmés préalablement sur fond vert. Elle offre ainsi une vision des interactions entre Polynésiens et Européens fort différente de celle véhiculée par Joseph Dufour, en n'occultant pas les passages violents de

[1] Voir les informations publiées sur la page consacrée à l'exposition « Lisa Reihana : Emissaries » sur le site internet « Creative NZ » : http://www.creativenz.govt.nz/news/new-zealand-s-pavilion-opens-in-venice-with-lisa-reihana-emissaries (visité le 15 août 2017).

cette période historique non montrés dans l'œuvre originale. Lisa Reihana a tenu à ce que le spectateur soit « immergé » dans l'histoire qu'elle narre et pour ce faire, elle a créé une œuvre vidéo de grande envergure (vingt-six mètres de longueur sur quatre mètres de hauteur) diffusée de manière panoramique sur plusieurs écrans, en boucles temporelles de trente-deux minutes.



Figure 1 : Image extraite de la vidéo *In Pursuit of Venus [infected]*. Lisa Reihana, 2015[2]

Si l'on en croit un message publié sur la page Facebook « *In Pursuit of Venus [Infected]* », cet effet d'immersion est réussi et a un fort impact sur les spectateurs. Le message a été envoyé à l'artiste par l'un des visiteurs de la Biennale de Venise. Il s'agit d'un homme originaire de Rome qui tenait à ce qu'elle sache que son œuvre a suscité une forte réaction chez sa fille de quatre ans. Cette dernière a été totalement conquise par la vidéo, au point de vouloir retourner la scruter trois fois consécutives le même jour, puis les deux jours suivants. Depuis sa visite, elle demande à son père de lui raconter tous les soirs à l'heure du coucher l'« histoire de la Nouvelle-Zélande », le poussant à se documenter à ce sujet, et elle diffuse cette histoire auprès de ses camarades de colonie de vacances. Cette anecdote me semble révélatrice de l'effet que peut avoir l'art sur un public même non initié. Grâce à la prouesse technique manifestée dans cette œuvre ainsi qu'à la manière dont est traité le sujet, Lisa Reihana a su attirer et fixer l'attention d'une petite fille totalement étrangère au contexte dont sont issus l'artiste et sa production. L'art provoque des émotions, mais pousse aussi à s'interroger, à se documenter et à changer nos idées préconçues. Il peut transmettre une certaine manière de voir le monde ainsi que des revendications particulières, liées à des affirmations culturelles et identitaires. Dans

[2] Par souci de concision et de confort de lecture, les légendes présentes dans le corps de la thèse ont été limitées à quelques éléments : le titre de l'œuvre ou la description succinte de l'image, le nom de l'artiste (s'il y a lieu) et la date de l'œuvre montrée (lorsque cette donnée est en ma possession). Une légende plus complète indiquant les matériaux, les dimensions (s'il y a lieu et si je dispose de cette information), l'exposition dont est extraite l'œuvre et le lieu (si pertinent), et la source est indiquée pour chaque image dans la liste des figures disponible au début de cette thèse.

l'exemple mentionné ici, l'art a également vocation à contribuer au processus de décolonisation : l'artiste montre une vision loin d'être idyllique des premières interactions entre Européens et peuples autochtones océaniens, dont les Māori, ainsi que des débuts de la colonisation. En outre, comme le souligne Chamberlain (voir citation plus haut), elle renverse en quelque sorte la démarche ayant sous-tendu les voyages d'exploration en venant en Europe en tant qu'artiste autochtone qui apporte son savoir et le diffuse au moyen d'une technologie moderne. Nous sommes en présence de l'affirmation explicite de la vitalité de la culture māori pleinement inscrite dans le monde contemporain tout en n'ayant pas été assimilée à celle occidentale.

On touche ici certains thèmes traités dans les chapitres qui vont suivre. Cette thèse s'intéresse en effet aux productions, aux pratiques et aux discours des femmes artistes māori néo-zélandaises qui s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain et vivent dans un milieu urbain. Mon travail de recherche se situe au croisement de diverses disciplines : l'anthropologie et la sociologie (cette thèse est d'ailleurs effectuée en cotutelle dans ces deux champs), les études féministes et celles sur le genre et enfin l'histoire de l'art, une discipline dans laquelle j'ai commencé mes études supérieures.

À l'instar de Lisa Reihana, les artistes présentées dans cette thèse sont les héritières d'une histoire nationale ayant influencé leurs parcours et leurs créations. L'histoire de la Nouvelle-Zélande a été marquée par la colonisation du peuple autochtone, les Māori, par la Couronne Britannique dès le premier tiers du XIX^{e} siècle. Suite à des conflits armés, une politique d'assimilation menée jusque dans les années 1960 et un nombre important d'intermariages entre les Māori et les Pākehā[3], la culture et l'identité māori ont un temps été pensées comme vouées à disparaître. Les Māori se sont aussi trouvés, vis-à-vis des Pākehā, dans un rapport de forte inégalité sociale et économique et les tensions dans ces domaines ont été aggravées par la récession économique des années 1970. En réaction, on a assisté à cette époque à un mouvement de Renaissance culturelle, porté en partie par une élite universitaire māori, et à l'émergence de revendications. Ces dernières avaient notamment trait à la perte des territoires survenue tout au long de l'époque coloniale et aux infractions au Traité de Waitangi signé en 1840 qui était censé protéger les droits des Māori, notamment pour ce qui relevait de la propriété des terres.

Ces changements socio-politiques de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ont été documentés par de nombreux artistes māori qui ont eux-mêmes utilisé l'art comme un outil d'activisme.

[3] Le terme « Pākehā » désigne les Néo-Zélandais d'origine européenne et parfois plus largement toutes les personnes blanches non māori.

Leurs œuvres soulignaient l'importance qu'ils accordaient à la culture et aux traditions artistiques māori ; elles prônaient le respect du Traité de Waitangi et en dénonçaient les violations, en particulier sur la question des terres ; elles reflétaient les conceptions des artistes au sujet de la spécificité de l'identité māori. Ces derniers succédaient aux « Modernistes » māori qui avaient pris leur distance avec l'art traditionnel et qui s'inspiraient des Primitivistes occidentaux pour revisiter, dans des œuvres tendant parfois à l'abstraction, les formes déjà non naturalistes de l'art māori traditionnel. Dans le même temps, ces artistes qui avaient été formés dans des établissements d'études supérieures « à l'occidentale » cherchaient à accéder à une reconnaissance artistique au niveau national en étant représentés dans des espaces pākehā tels que les musées et les galeries d'art. Dès cette époque, le domaine artistique était donc un lieu où les Māori luttaient pour être reconnus au même titre que les artistes pākehā mais sans pour autant perdre leur spécificité culturelle et identitaire.

Les femmes artistes que j'ai rencontrées durant une enquête de terrain menée en 2012-2013 en Nouvelle-Zélande ont bénéficié des résultats obtenus par leurs aînés en termes d'accès à la formation artistique et de reconnaissance de l'art contemporain māori sur la scène artistique nationale et même internationale. Il s'agit d'artistes qui vivent en ville, pour la plupart loin de leur *marae* (lieu traditionnel de rassemblement et de cérémonie) et des terres familiales ancestrales. Bien qu'elles s'identifient comme Māori, elles ont toutes également des origines pākehā et appartiennent pour la plupart à la classe moyenne, la grande majorité d'entre elles ayant fait des études supérieures. Ces femmes revendiquent le fait de pratiquer l'art contemporain māori et d'être des artistes māori, pas seulement des artistes contemporaines « lambda ». Leur identité n'est toutefois pas uniquement définie par cette composante māori, bien que cette dernière soit très importante pour elles. Nous verrons que leurs œuvres se font parfois le reflet de leurs différentes appartenances et traduisent l'incidence de leur héritage historique et culturel.

Je vais m'intéresser à ces éléments qui sont repérables au niveau des motifs, des sujets et des compositions. Néanmoins, ces réalisations ne seront pas seulement abordées comme autant de témoignages de la vision que portent les artistes sur leur environnement et sur leur identité. L'art offrant aux spectateurs un rapport immédiat très émotionnel, une expérience intense (voir Francastel 1970 ; Adorno 1974 ; Negash 2004 ; Schaeffer 2015), il peut influencer leur regard sur la société. Il s'agit d'un puissant medium de revendication et de contestation utilisé par les artistes pour dénoncer ce qui est perçu comme injuste, proposer de nouvelles idées sur la société et promouvoir l'avènement d'un changement social. Cette dimension doit être d'autant plus prise en compte que, même si le contexte politique actuel néo-zélandais semble plus apaisé

qu'il ne l'était dans les années 1970, les Māori luttent toujours pour affirmer leurs droits. Dans ce cadre, la question générale qui sous-tend ma recherche est la suivante : Comment les femmes artistes māori et leurs œuvres s'inscrivent-elles dans le mouvement d'affirmation māori tel qu'il se déploie à l'époque contemporaine ?

Pour répondre à cette question, il sera nécessaire de s'intéresser au préalable aux caractéristiques du mouvement d'affirmation māori. Depuis la Renaissance culturelle des années 1970, ce mouvement est fortement lié à des revendications d'ordre culturel. En effet les leaders de la Renaissance, souvent des universitaires māori, considéraient que retrouver une identité culturelle forte – identité qu'ils estimaient avoir été mise à mal par les bouleversements engendrés par la colonisation et par la politique d'assimilation – permettrait de pallier les problèmes économiques et sociaux rencontrés par un grand nombre de Māori. Des éléments ainsi que certaines valeurs que je détaillerai dans le chapitre 1 accédèrent au statut de « marqueurs types » de l'identité culturelle māori devant être maîtrisés ou partagés par les jeunes citadins, souvent qualifiés de « déracinés » par les plus traditionnalistes, afin qu'ils retrouvent l'estime d'eux-mêmes en étant fiers de pouvoir se revendiquer Māori.

Réduire l'identité māori à des éléments « types » auxquels il faut forcément adhérer pour être considéré comme un « vrai » Māori résulte pourtant d'un processus simplificateur. Les Māori ne forment pas un groupe homogène ; ils proviennent de différentes *iwi* (tribus) et *hapū* (sous-tribus), appartiennent à différentes classes sociales, connaissent des expériences fort diverses, n'entretiennent pas tous le même rapport à la langue et aux traditions et n'ont pas tous les mêmes connexions avec leurs *iwi* ou *hapū*. Tous les Māori n'accordent donc pas la même importance aux éléments présentés comme fondamentaux pour la constitution de l'identité māori. Certains ont alors pu courir le risque de se voir qualifiés d'« inauthentiques » s'ils ne correspondaient pas à ces critères « types » parfois très éloignés de leurs réalités concrètes (voir Borell 2005 ; van Meijl 2006, Gagné 2009, 2013).

Même si des questions ont surgi à propos de l'authenticité, créant un contexte quelquefois tendu au sein même de la communauté māori, la Renaissance culturelle a permis que la culture autochtone soit mieux reconnue au niveau national et un changement est survenu dans la perception de l'identité māori, auparavant fortement associée à des stéréotypes racistes négatifs. Comme indiqué précédemment, les Māori se sont également mobilisés à cette époque au sein de mouvements de revendications politiques et économiques appelant au respect du Traité de Waitangi. Or, bien qu'ils aient obtenu gain de cause sur certains points, comme la création du Tribunal de Waitangi devant examiner les plaintes liées aux violations du Traité, la répartition des compensations n'a pas toujours été jugée satisfaisante. Certaines *iwi* ont pu en bénéficier

plus que d'autres et les Māori des zones urbaines ne possédant pas de liens étroits avec leurs *iwi* ancestrales ont été lésés car ces tribus ont été considérées par l'État comme les seules héritières légitimes des ressources traditionnelles (Poata-Smith 2004, 2016 [2004] ; Gagné 2009 : 51, Gagné 2013 : 46). Ils se sont alors organisés pour être entendus et ne pas être tenus à l'écart des tractations. Des luttes pour la reconnaissance des droits de tous les Māori et pour davantage d'auto-détermination sont encore menées de nos jours.

C'est ce terreau composé d'avancées économiques et sociales pour les Māori mais aussi de revendications et d'activisme toujours à l'œuvre qui nourrit en partie l'art des femmes māori que j'ai rencontrées. Leurs créations sont le plus souvent moins ouvertement politiques que celles des artistes des décennies précédentes mais elles témoignent encore, du moins pour nombre d'entre elles, d'un engagement pour œuvrer à l'amélioration du sort des Māori et à leur reconnaissance en tant que partenaires égaux des Pākehā. Le Traité de Waitangi est ainsi au cœur de nombreuses productions et beaucoup d'artistes dénoncent les conséquences néfastes de la colonisation. Cette dénonciation se veut le plus souvent non agressive pour ne pas heurter les spectateurs non māori, d'autant plus que plusieurs artistes expliquent qu'avoir aussi une ancestralité pākehā les conduit à ne pas être dans l'opposition frontale et à considérer le point de vue non autochtone (voir chapitre 5). Leur but n'est pas d'agresser mais d'amener les spectateurs à réfléchir aux injustices nées de la colonisation auxquelles ont été confrontés les Māori.

L'héritage de la Renaissance culturelle est lui aussi visible dans les discours et les œuvres des artistes : ces dernières mettent l'accent sur les éléments considérés comme « typiques » de la culture et de l'identité māori. Leurs productions comportent de nombreuses références à la spiritualité, à la *reo* (la langue māori), à la culture matérielle et à l'art traditionnel. Ces éléments peuvent parfois sembler éloignés de la réalité quotidienne des artistes qui vivent dans un milieu urbain et un environnement majoritairement pākehā mais ils sont également mis en avant dans leurs discours : elles disent s'y intéresser et vouloir accroître leurs connaissances à leurs propos. En en faisant les sujets de leurs œuvres, ou du moins en les laissant apparaître dans ces dernières, les artistes s'inscrivent dans le mouvement de compétition symbolique décrit par Schwimmer (1972) que je présenterai au chapitre 2. En effet, elles contribuent à l'affirmation d'une culture distincte de celle des Pākehā et soulignent des traits qui seraient caractéristiques de l'identité et de la culture māori, lesquelles sont considérées comme plus respectables que l'idéologie capitaliste néo-libérale du monde pākehā. Mais elles établissent aussi une compétition « réelle » avec les Pākehā (voir Schwimmer 1972) puisque certaines d'entre elles ont acquis renommée et succès. Quelques-unes, à l'instar de Lisa Reihana, ont d'ailleurs été

choisies pour représenter la Nouvelle-Zélande dans des manifestations artistiques internationales. Certaines parviennent à vivre de leur art et/ou à s'élever dans le milieu universitaire où, là-aussi, elles peuvent être considérées comme entrant en compétition avec les Pākehā. On retrouve ainsi dans le domaine de l'art contemporain des femmes māori les deux types de compétition – symbolique et réelle – menées de manière concomitante, un fait déjà souligné par Gagné dans le contexte māori (2009 : 36-37). Mais toutes ne parviennent pas à acquérir de la notoriété et à vivre de leur pratique artistique. Même dans ces cas-là, elles expriment la volonté de ne pas s'enliser dans l' « autre versant » de la culture māori tel que décrit par Webster (1993 : 228) et caractérisé par la pauvreté, la délinquance, la violence, la maladie ou encore l'échec scolaire, des situations qui constituent le quotidien de nombreux Māori et qui définissent pour eux leur identité et leur culture (voir aussi van Meijl 2006 : 919, 923)[4]. Plusieurs artistes ont exprimé la volonté de remédier à leur niveau à ces statistiques négatives et de ne pas présenter ce visage-là de la réalité expérimentée par certains Māori.

Outre les concepts de compétition symbolique et réelle sur lesquels je reviendrai au chapitre 2, les œuvres, les discours et les parcours des femmes māori permettent d'aborder la notion de culture sous les deux angles présentés par Webster (1993, 1998). Elle apparaît à la fois en tant que « whole way of life » – la culture comme vision commune du monde et manière d'agir partagée – puisque leurs créations artistiques reflètent une vision assez romantique de la culture en mettant en exergue des éléments « typiques », mais aussi en tant que « whole way of struggle » – la culture entendue comme étant façonnée par une histoire de luttes – lorsqu'on s'intéresse aux parcours de certaines artistes. C'est la démarche que j'ai souhaité adopter en réalisant des « portraits d'artistes » en accord avec les règles énoncés par les chercheurs ayant présenté les principes de la recherche *kaupapa māori*, la recherche menée par et pour les Māori (Reilly 2011 ; Simmonds 2011). Je veux montrer comment les artistes rencontrées utilisent leur pratique à des fins de construction identitaire, d'émancipation et/ou d'autonomisation.

Ces femmes ont toutes des origines māori mais également pākehā. Même si elles insistent sur leur ascendance māori – ce qu'elles expliquent souvent par le fait que s'identifier comme Māori leur permet d'établir un ancrage ancestral dans le pays dans lequel elles vivent – elles ne renient pas leurs autres appartenances, rejoignant ainsi le point de vue exprimé par McIntosh (2005 : 38). L'auto-identification en tant que Māori, faite à l'âge adulte, résulte souvent d'un choix conscient de leur part car, dans leur grande majorité, elles n'ont pas été élevées dans un

[4] Des problèmes similaires de violence, de pauvreté, d'échec scolaire et de mauvaise santé sont vécus par les peuples autochtones à travers le monde, y compris dans des pays riches comme le Canada, les États-Unis et l'Australie.

environnement totalement autochtone même si elles ont été amenées à fréquenter ce « monde māori », comme elles le qualifient, à certaines occasions. En effet, nombre d'entre elles m'ont raconté des histoires assez similaires de parents ou de grands-parents qui n'avaient pas transmis leur héritage culturel et qui, dans certains cas, avaient même cherché à dissimuler à leurs enfants leur identité māori. Ils agissaient de la sorte car ils avaient souffert de discrimination raciale et ne voulaient pas que leurs descendants connaissent le même sort ou parce qu'ils étaient honteux de n'avoir que peu de connaissances en matière de langue, de traditions, d'histoire familiale et de culture māori suite à l'éloignement de leur *marae*, de leur territoire ancestral et de leur famille étendue. La plupart des artistes se sont « reconnectées » avec leur héritage māori quand elles ont fréquenté des universités ou des écoles d'art ou lorsqu'elles ont eu leur premier enfant. Les récits de vie qu'elles m'ont livrés rejoignent ceux présentés dans divers travaux de sciences sociales s'intéressant aux Māori vivant en ville (voir notamment Gagné 2005 et 2013 : 165-166 ; Houkamau 2010 : 189-190). Ces artistes s'engagent désormais au sein des deux mondes et semblent correspondre à la définition de l'identité biculturelle présentée par plusieurs chercheurs (Durie 1994 ; Scwhimmer 2003, 2004 ; Gagné 2005, 2013 : 219-221 ; Houkamau 2010) et sur laquelle je reviendrai au chapitre 7. Nous verrons qu'atteindre cette identité biculturelle n'a pas toujours été chose facile, mais que la pratique artistique les a aidées dans leur processus de reconnexion avec leur héritage māori. L'art de ces femmes est nourri par le résultat des recherches qu'elles ont entreprises dans ce cadre, des recherches portant sur leurs histoires familiales, leurs *iwi*, leurs territoires ancestraux et plus globalement sur la colonisation, la culture et les traditions māori. Dans le même temps, il leur permet de montrer leur légitimité à se présenter comme les héritières de la tradition culturelle māori. Ainsi, par le biais de certaines de leurs créations, elles attestent de leur présence sur leur territoire ancestral et de l'importance qu'elles lui accordent. En créant des œuvres qui traitent des conséquences néfastes de la colonisation, certaines artistes rendent clairement visible leur engagement pour faire avancer la cause māori. Enfin, par le simple fait de montrer l'étendue de leurs connaissances en ce qui concerne les arts traditionnels, les récits mythiques, la langue ou encore la culture matérielle māori puisque des références à ces éléments sont présentes dans leurs œuvres, l'art témoigne de leur inscription au sein de la tradition culturelle māori et de leur volonté de la perpétuer.

L'art est aussi utilisé par certaines pour montrer la manière dont elles conçoivent leur identité, en particulier lorsqu'elles réalisent des autoportraits, et, lorsqu'elles représentent des images féminines, pour exprimer leurs conceptions du statut et des rôles des femmes māori. On aborde ici une autre facette identitaire : l'identité de genre. La plupart des artistes rencontrées

ont dit ne pas vouloir spécialement produire un art féministe mais comme elles souhaitent parler de leurs expériences et transcrire leur vision du monde, et puisqu'elles sont des femmes, il leur semble « naturel » de créer des œuvres où une imagerie féminine transparaît. Si, dans leurs discours, les problèmes de violence à l'encontre des femmes dans les communautés māori ont quelquefois été abordés, elles ne traitent pas de tels sujets dans leur art. De fait, j'ai vu très peu d'œuvres évoquant des dysfonctionnements dans la société māori. Comme nous le verrons, ce phénomène peut être appréhendé dans le cadre de la théorie de l'intersectionnalité (voir notamment Nash 2008 ; Bilge 2009, 2010), des travaux féministes autochtones et postcoloniaux (Wheedon 2002 ; Dechauffour 2008) ainsi que par le biais des études abordant les réalités contradictoires et complexes des femmes māori (Smith 1997 [1992] : 33, 1999 : 167 ; Simmonds 2011 : 17-18).

Dans la mesure où elles se trouvent au croisement de plusieurs régimes d'inégalités qui co-évoluent, la lutte contre le sexisme apparaît souvent comme étant subordonnée à la lutte pour la décolonisation des institutions et des esprits. Ces femmes sont ainsi parfois placées dans des positions inconfortables, notamment lorsque ce qu'elles veulent dénoncer est perçu comme menaçant d'affaiblir la lutte « principale », ce qui serait le cas si leurs œuvres transmettaient une vision négative de la société māori. Alors, plutôt que de dénoncer les inégalités et les violences subies par les femmes, leurs créations ont tendance à véhiculer des images de femmes présentées comme des modèles positifs. Les artistes ont souvent exprimé le souhait de se réapproprier la représentation des femmes māori pour offrir une vision différente de celle stéréotypée et bien souvent négative construite par les Occidentaux et qui a longtemps prévalu. Elles veulent plutôt insister sur le *mana wahine*, le pouvoir spirituel, le prestige féminin. On retrouve cette mention du *mana wahine* dans leurs œuvres-mêmes mais aussi dans leurs discours qui rejoignent divers points mis en avant par les chercheuses ayant théorisé les approches *mana wahine* (Tuhiwai Smith 1997 [1992] ; Pihama 2001 ; Connor 2007). Ces dernières militent pour une complémentarité des rôles masculins et féminins qui ne peut survenir que grâce à la décolonisation. Ce serait en effet la colonisation qui aurait entraîné la dévaluation du statut des femmes et engendré des représentations stéréotypées ensuite intériorisées par certains hommes māori. Les chercheuses s'élèvent contre ces stéréotypes et font état de la multiplicité des expériences vécues par les femmes māori.

Les parcours de vie des artistes présentées dans cette thèse attestent de cette diversité mais certains points partagés par la plupart d'entre elles peuvent aussi être soulignés, parmi lesquels la volonté d'œuvrer à la revalorisation de l'image et du statut de la femme māori déjà évoquée et le désir de faire entendre leurs voix, notamment en intégrant des galeries d'art et d'autres

espaces d'exposition traditionnellement pākehā. L'accès à ces lieux sera évoqué au chapitre 6 et les raisons motivant le choix de pratiques différentes de celles traditionnelles seront examinées au chapitre 7. Sur ce dernier point, durant nos entretiens, elles ont exprimé le désir d'affirmer leur attachement à la culture māori et d'exprimer leur identité māori à travers leur pratique artistique. Il peut alors paraître surprenant qu'elles ne se soient pas tournées vers les pratiques traditionnelles du tissage et de la sculpture qui pourraient, a priori, sembler les plus adaptées pour répondre à leurs souhaits plutôt que la production d'œuvres impliquant des techniques, des matériaux et parfois des styles issus de tendances artistiques internationales. On peut donc se demander pourquoi ces femmes privilégient ce mode d'expression artistique et si ce choix leur permet d'échapper à la rhétorique de l'authenticité qui était encore fort prégnante lorsqu'on abordait la thématique de l'affirmation identitaire et culturelle māori (voir Borell 2005 ; van Meijl 2006 ; Gagné 2009, 2013, 2016). Dans ce cadre, la question de la liberté offerte par leur statut d'artistes inscrites dans le champ de l'art contemporain sera étudiée, mais nous verrons que les femmes artistes māori se plient néanmoins à certaines restrictions en ce qui a trait aux sujets traités, aux pratiques choisies et aux modes d'action. Elles respectent certains interdits et suivent des *tikanga* (coutumes, pratiques traditionnelles). La grande majorité d'entre elles incluent toujours dans leurs œuvres des éléments faisant explicitement référence à la culture māori et dont la présence peut donc être perçue comme répondant au besoin de prouver leur « authenticité » en tant qu'artiste māori. J'examinerai les raisons qu'elles énoncent tout en étant attentive aux influences extérieures qui ne sont pas forcément mentionnées. Je montrerai que ces contraintes peuvent aussi être considérées différemment, surtout si l'on prend en compte le contexte social et politique dans lequel évoluent les artistes. Ces dernières sont également à l'origine d'innovations et transmettent des représentations nouvelles par le biais de leurs œuvres et de leurs démarches. De nombreuses créations témoignent d'un jeu avec la tradition artistique māori. En effet, si les artistes font référence aux pratiques traditionnelles du tissage et de la peinture, elles se les réapproprient de manière personnelle. Ceci est particulièrement flagrant lorsqu'elles évoquent la pratique de la sculpture, un domaine traditionnellement réservé aux hommes, ce qu'elles font en recourant à des matériaux différents. Certaines réalisent aussi des œuvres par lesquelles elles manifestent la volonté de montrer une image d'elles-mêmes allant au-delà des étiquettes māori et pākehā ou témoignant d'une identité biculturelle entièrement assumée.

Même si elles respectent certains protocoles, elles s'accordent toutefois une relative marge de manœuvre. Elles mettent en place des stratégies leur permettant de se sentir « confortables » ou à l'aise, notion dont la signification dans le contexte māori sera présentée au chapitre 7, tout

en ne renonçant pas à leur mode de vie urbain et aux impératifs entourant la création artistique dans le monde de l'art contemporain. Tout en assumant le fait de ne pas se conformer strictement à des *tikanga* qui sont très difficiles à respecter dans le cadre dans lequel elles vivent, elles sont moins enclines à les abandonner totalement et la vie urbaine ne leur paraît alors pas incompatible avec la perpétuation de certaines traditions culturelles, notamment celles ayant trait à la spiritualité. Certaines artistes se disent d'ailleurs *matakite*[5], c'est à dire dotées de facultés leur permettant d'avoir un aperçu du monde surnaturel par le biais de visions ou de rêves. Dans le même temps, elles s'inscrivent pleinement dans le monde contemporain et s'affirment sur les scènes artistiques nationale et internationale en créant des œuvres novatrices.

Parce qu'elles sont les héritières d'une histoire spécifique, leurs productions, leurs pratiques et leurs discours ne peuvent être analysés sans procéder au préalable à une présentation générale du contexte historique, social et culturel de la Nouvelle-Zélande et de la société māori. C'est ce que je m'emploie à faire dans le premier chapitre de cette thèse. Il est dans un premier temps question de la colonisation britannique et de ses conséquences, de la « Renaissance culturelle » des années 1970, des revendications politiques māori et de la notion de biculturalisme dans le contexte māori. Les œuvres contemporaines faisant également référence à la culture et aux valeurs traditionnelles, je les présente brièvement en même temps que l'organisation sociale māori traditionnelle. Je m'intéresse particulièrement au statut des femmes māori dans la société précoloniale et aux changements qu'il a connus suite à la colonisation. La dernière partie de ce chapitre a trait aux pratiques artistiques māori, dans leurs aspects traditionnels auxquels font souvent référence les femmes rencontrées et dans le contexte de l'émergence de l'art contemporain māori. J'adopte ici une perspective historique.

Les théories formant le socle conceptuel de ma thèse, notamment celles ayant trait à l'art contemporain māori, sont présentées au chapitre 2. Dans ce chapitre, je développe ma problématique et mes questions de recherche tout en évoquant les travaux de sciences sociales mobilisés pour analyser les données recueillies sur le terrain. Je suis non seulement attentive aux textes traitant de l'art contemporain autochtone et māori, mais aussi, tout particulièrement, aux théories sur l'art comme moyen « efficace » de véhiculer des représentations ainsi que des contestations et des revendications puisque l'art a un impact sur les spectateurs. Il est aussi question des travaux portant sur la notion de « culture » dans le contexte māori, une notion centrale lorsque l'on s'intéresse à l'art contemporain des femmes māori. En outre, puisqu'il

[5] Le terme « *matakit*e » désigne des personnes dotées du don de seconde vue, don accordé par un ancêtre, et pouvant ainsi prédire des événements futurs ou se déroulant dans d'autres lieux (voir Binney 1988 : 169 ; Keane 2011 : 2).

s'agit de femmes issues d'un peuple autochtone ayant connu la colonisation, les apports des études féministes autochtones et postcoloniales et des approches intersectionnelle et *mana wahine* (une composante de la recherche *kaupapa māori* dont il est aussi question dans ce chapitre 2) sont utiles pour analyser et mieux comprendre certaines représentations véhiculées par les œuvres, les discours et les parcours des artistes. Ceux de six artistes étant détaillés dans le chapitre 3, la fin du cadre théorique est consacrée à la présentation de travaux sur les récits et parcours de vie au cours de laquelle j'évoque les raisons ayant motivé ma démarche. Je décris enfin la méthodologie mise en œuvre pour mener à bien l'enquête de terrain et l'analyse des données en soulignant la manière dont j'ai procédé pour respecter les préconisations en matière d'éthique émises par divers chercheurs māori.

Les chapitres 3 et 4 présentent les données recueillies sur le terrain. Je m'attarde dans un premier temps sur les femmes artistes māori puis sur les types d'œuvres qu'elles produisent. Le chapitre 3 s'ouvre sur une présentation générale de toutes les artistes ayant participé à cette étude : j'y évoque leurs parcours, leurs formations universitaires, les liens qu'elles entretiennent avec leurs familles māori et avec le monde māori en général pour apporter un éclairage sociologique sur les œuvres, les pratiques et les discours qui sont examinés aux chapitres 4 à 7. Je dresse ensuite le portrait de six artistes (Tracey Tawhiao, Vicky Thomas, Natasha Keating, Mere Clifford, Deborah Duncan et Jane Johnson Matua) dont je présente les parcours de vie et les productions artistiques. Les extraits d'entretiens inclus dans ces portraits permettent de faire entendre leurs voix et de respecter ainsi les principes de la recherche *kaupapa māori*.

Le chapitre 4 offre une vue d'ensemble sur les formes que revêt l'art contemporain des femmes māori. Il sera question des grandes catégories de pratiques artistiques rencontrées : dessin et peinture, impression numérique, sérigraphie et linogravure, photographie, vidéo, installation, travail de l'argile, tissage et créations textiles et œuvres à la frontière de plusieurs catégories.

Les trois chapitres suivants ont pour objectif d'approfondir les pistes soulevées dans le chapitre présentant des portraits d'artistes (chapitre 3) afin d'apporter des réponses aux questions de recherche. Le premier d'entre eux, le chapitre 5, s'attache à montrer la manière dont les artistes s'inscrivent au sein du mouvement d'affirmation politique et culturel māori. Nous verrons que leurs œuvres donnent à voir la culture māori en tant que « whole way of life » (Webster 1993, 1998) et contribue au mouvement de compétition symbolique décrit par Schwimmer (1972). En effet, je montrerai que les artistes participent à l'affirmation d'une culture distincte de celle des Pākehā et soulignent des traits qui seraient caractéristiques de l'identité et de la culture māori. J'examine alors dans les œuvres, les discours et les démarches

des artistes les références aux pratiques traditionnelles du tissage et de la sculpture ainsi qu'à la culture matérielle. Dans un deuxième temps, je relève celles ayant trait à la culture māori et aux valeurs considérées comme « typiques » en m'intéressant particulièrement aux thématiques suivantes : la relation au territoire et la protection de l'environnement, la spiritualité, les figures mythiques. Ces différents éléments ne reflètent pas seulement l'attachement que vouent les artistes à la culture et aux traditions artistiques māori, mais ils ont aussi vocation à manifester la vitalité d'une culture n'ayant pas été assimilée et sont mobilisés pour soutenir des revendications d'ordre politique. Ces dernières sont visibles dans les sujets des œuvres : beaucoup traitent de la colonisation et de ses conséquences néfastes pour les Māori, évoquent des controverses contemporaines et/ou insistent sur l'importance du Traité de Waitangi en tant que socle d'un partenariat entre Māori et Pākehā. Ces thématiques sont cohérentes avec les actions de nombre des artistes qui s'investissent pour appuyer les causes liées en particulier à l'affirmation de la souveraineté et au droit des Māori à être entendus et à faire valoir leur vision du monde.

Dans le chapitre 6, j'adopte une perspective plus « resserrée » en examinant comment les artistes utilisent leur pratique à des fins de construction identitaire, d'émancipation et/ou d'autonomisation. Je m'intéresse d'abord à l'identité de genre qui se manifeste dans les œuvres et je souligne les recoupements possibles entre les représentations féminines visibles dans les productions artistiques et dans les discours de leurs auteures et les théories *mana wahine*. Je m'interroge aussi sur la pertinence du terme « féministe » pour qualifier leur art. Comme il ne s'agit pas seulement pour les artistes de montrer leur identité de femmes mais de valoriser et d'insister sur leur identité māori, nous verrons également comment leur pratique artistique leur permet de démontrer leur légitimité à se présenter en tant qu'héritières de la tradition culturelle māori. Par exemple, certaines de leurs œuvres témoignent des démarches qu'elles ont entreprises pour renouer avec leur famille et leur héritage māori, notamment en attestant de leur présence sur leur territoire ancestral et de l'importance qu'elles continuent à lui accorder ainsi qu'aux traditions culturelles. Enfin, nous verrons que l'art des femmes māori permet de considérer la culture en tant que « whole way of struggle » (Webster 1993, 1998) et que leur pratique artistique leur permet d'accéder à un niveau de compétition réelle (Schwimmer 1972) avec les Pākehā en investissant des espaces comme des galeries d'art et en accédant à une certaine notoriété. Le public auquel les artistes s'adressent ainsi que leurs actions pour toucher le plus grand nombre de spectateurs afin de véhiculer une image de la société māori qui sait s'adapter et être innovante sans pour autant renoncer à son héritage culturel seront présentés. Je m'intéresserai tout particulièrement à la manière dont elles occupent l'espace urbain et à

l'aspect politique qui sous-tend leur démarche. La compétition réelle dont il aura été question est également visible dans le milieu académique : la majorité des artistes rencontrées est titulaire de diplômes d'études supérieures et certaines d'entre elles enseignent dans des établissements scolaires ou universitaires. Ce chapitre se conclut donc sur l'importance du milieu universitaire qui a eu une influence sur les parcours des artistes et sur leur conception de leur identité et qui est un domaine où, lorsqu'elles sont enseignantes, elles peuvent œuvrer à une meilleure prise en compte des spécificités culturelles et identitaires des Māori.

Le chapitre 7 se veut un chapitre conclusif en revenant sur divers points qui étaient sous-jacents dans les chapitres précédents. Il porte, en partie, sur le choix de ces artistes qui se sont tournées vers des pratiques aux éléments biculturels afin d'exprimer leur attachement à la culture māori et d'affirmer une identité māori. Il s'ouvre donc sur une discussion des paires de pratiques a priori contrastées telles que « art contemporain » / « art traditionnel » et « art » et « artisanat ». Dans cette section venant enrichir les travaux existants qui auront été présentés au chapitre 2, tout en adoptant un regard critique à leur égard, je fais part de la manière dont les artistes définissent ces catégories pour mettre au jour les raisons qu'elles donnent lorsqu'elles expliquent avoir préféré se tourner vers l'« art contemporain » plutôt que celui « traditionnel ». Nous verrons qu'elles évoquent le fait de disposer ainsi de plus de latitude d'expression et d'action et qu'elles estiment que, dans ce domaine, être une femme māori n'est pas forcément préjudiciable mais, au contraire, offre potentiellement l'opportunité de se distinguer. Cela étant dit, les entretiens ont aussi révélé un certain nombre de contraintes auxquelles les artistes sont obligées de se soumettre. Par exemple, il est frappant de constater qu'elles n'abordent pas certains sujets qu'elles qualifient de « trop māori » de peur que leur manque de connaissances les place en position d'offense vis-à-vis de la culture māori ou par crainte de transmettre une image négative de la société māori. Je m'appuie ici sur les apports de la théorie de l'intersectionnalité, des travaux féministes autochtones et post-coloniaux et des études sur les femmes māori pour analyser cette situation et souligner la nature complexe et parfois contradictoire de leurs situations. Celle-ci est aussi visible lorsque l'on s'intéresse aux stratégies qu'elles mettent en place pour enfreindre le moins possible les protocoles traditionnels liés à la création artistique alors qu'elles vivent dans un milieu urbain et créent des œuvres novatrices. À ce sujet, je montre qu'elles jouent avec certaines traditions artistiques et qu'elles sont à l'origine d'innovations formelles mais aussi de nouvelles représentations en affichant une identité biculturelle assumée et non pensée comme « inauthentique ». Le contexte politique actuel doit être pris en compte puisqu'il permet plus de flexibilité dans la façon d'être Māori,

ce qui est perceptible lorsque l'on se penche sur la manière dont ces artistes expriment leur identité de femmes māori citadines.

Chapitre 1. La spécificité du contexte néo-zélandais : Histoire, organisation sociale māori, statut des femmes et arts

Dans ce chapitre, je donnerai un aperçu de l'histoire de la Nouvelle-Zélande ainsi que de l'organisation sociale et de la culture[1] māori traditionnelles. Le terme « traditionnel » n'implique pas l'idée d'une société figée dans le passé. Il est certes utilisé pour décrire ce qui avait cours avant la colonisation, un événement qui a engendré de profonds bouleversements, mais le modèle « traditionnel » est toujours important à l'époque contemporaine. Certains éléments tels que l'organisation en *iwi* (tribus) sont encore valides bien qu'ils aient connu des changements au fil du temps. Si la société māori a toujours été dynamique, même avant la colonisation, elle accorde une grande importance à son passé. Il n'est pas étonnant dans ce cas que la spirale soit un symbole central dans la culture māori puisqu'elle évoque « both harmony and growth or new beginnings from a solid foundation rooted in the past » (Gagné 2013 : 242). La conception māori du temps se rapproche de ce symbole de la spirale : l'expression « *ngā rā o mua* » se réfère au passé alors qu'elle est littéralement traduite en anglais par « the days in front ». Le temps n'est pas vu comme une ligne rectiligne allant du passé au futur mais comme une « continuous regeneration of historical events » (van Meijl 2006 [1993] : 214) avec des ancêtres servant de référence pour guider les actions futures et ainsi « make the future accord with their heroic past » (van Meijl 2006 [1993] : 215)[2]. Il est donc nécessaire de présenter la société māori précoloniale pour comprendre la société māori contemporaine qui se veut profondément enracinée dans le passé et dans la culture traditionnelle tout en s'adaptant continuellement aux conditions contemporaines d'existence. Mon objectif n'est pas d'en proposer une présentation détaillée, mais d'apporter les bases nécessaires à la compréhension de ce dont il sera question dans les parties suivantes. En effet, les œuvres et les discours des artistes font référence à des événements historiques ainsi qu'à des principes māori fondamentaux et les aborder ici permet donc de mieux appréhender ce que les artistes évoquent. Des relations de continuité ainsi que des ruptures avec les traditions culturelles et artistiques que je vais présenter ici seront en outre examinées dans les chapitres suivants. Enfin, la

[1] Sur cette notion, la culture, voir le chapitre 2.
[2] Sur le sujet de la conception du temps māori, voir aussi Salmond (1978 et 2012) ; Ihimaera (1992 : 17-18).

catégorie d'artistes māori contemporaines est issue d'une histoire et d'une tradition culturelle particulières dont il va être maintenant question.

1.1. Contexte historique, social et culturel

En 2016, le nombre de Māori en Nouvelle-Zélande était estimé à 723 500 sur une population totale de 4,69 millions d'habitants. Les Māori, peuple autochtone d'Aotearoa (Nouvelle-Zélande en langue māori), représentent donc 15,4 % de la population néo-zélandaise (Statistics New Zealand). La date exacte de leur installation sur ce territoire du Pacifique composé de deux îles principales, l'Île du Nord (Te Ika-a-Māui) et l'Île du Sud (Te Waipounamu)[3], ne fait pas vraiment l'objet de consensus : Walker (1990 : 28) parle du IX^e^ ou X^e^ siècle après J.C. alors que Belich (2001 [1996] : 36, 38) évoque le XI^e^ siècle et que pour King (2003 : 48), il s'agit du XIII^e^ siècle. De même, leur lieu d'origine, celui où ils ont accosté ainsi que les circonstances exactes de leur arrivée en une ou plusieurs vagues migratoires n'ont pas été complètement déterminés. Mais il est généralement admis que les premiers Māori étaient des migrants venus d'îles de la Polynésie de l'Est à bord de *waka* (pirogues) (voir Walker 1990 : 28 ; Belich 2001 [1996] : 18 ; King 2003 : 49). Ces *waka* occupent une place importante dans la définition de l'identité des Māori. Diverses traditions orales expliquent que les premiers Māori à être arrivés en Nouvelle-Zélande auraient voyagé à bord de sept *waka* différentes : Te Arawa, Tainui, Mataatua, Tokomaru, Kurahaupo, Takatimi et Aotea (voir Walker 1990 : 38-39)[4]. Chacune d'entre elles est rattachée au nom des ancêtres fondateurs des différents groupes māori : elles sont alors érigées en symbole d'identité, d'appartenance à un groupe fondé par un même ancêtre. À ce titre, le terme « *waka* » désigne l'une des quatre unités structurant l'organisation traditionnelle māori, les trois autres étant les *iwi* (tribu), les *hapū* (sous-tribu) et les *whānau*

[3] Pour une carte de la Nouvelle-Zélande, voir l'annexe A.

[4] Ces sept *waka* sont au cœur du récit de la « Grande Flotte » mis au point au début du XX^e^ siècle par l'anthropologue Percy Smith qui a réalisé une synthèse des divers récits collectés auprès de Māori. En établissant une moyenne à partir des différentes dates données par ses interlocuteurs, il a établi que la Nouvelle-Zélande avait été découverte en 925 par l'explorateur Kupe, puis avait connu une première vague d'immigration initiée vers 1150 avant de devenir la terre d'accueil des migrants arrivés en 1350 à bord des sept *waka* parties de Hawaiki, le lieu originaire mythique que Smith situe à Tahiti et Rarotonga (voir Hanson 1989 ; Vanvan Meijl 1995 : 304 ; Belich 2001 [1996] : 24). Ce récit a été critiqué par les chercheurs David R. Simmons (1976) qui considère qu'il s'agit d'une construction artificielle européenne (voir Walker 1990 : 39 ; 2001 [1996] : 24) et Allan Hanson (1989) qui le cite comme un exemple du phénomène d'invention des traditions repris ensuite par certains Māori. Je ne traiterai pas ici des débats autour de l'idée d'invention des traditions, débats au sein desquels l'examen du récit de la « Grande Flotte » a joué un rôle important. Pour prendre connaissance des divers points de vue sur l'invention de la tradition, voir Hanson (1989), Levine (1991), Linnekin (1991), Friedman (1992), et plus généralement Hobsbawn et Ranger (19921983). Walker (1990 : 44-45) propose une autre explication au sujet de ces *waka* : plutôt que composant une flotte, elles seraient arrivées de manière non concomitante, un siècle ou plus séparant la venue de certaines d'entre elles.

(familles étendues). Ces différents groupes, sur lesquels je m'attarderai un peu plus loin dans ce chapitre (section 1.1.3), auraient émergé lors de la « tribal era » identifiée par Belich. Celui-ci (2001 [1996] : 48) considère que l'histoire de l'occupation néo-zélandaise par les Māori se divise en deux principales phases. La première, la « colonial era », correspond à la phase d'installation des Māori dans les deux îles qui a perduré jusqu'en 1350 ou même 1600 en fonction des régions et qui était caractérisée par un mode de vie très mobile. Elle précéda ce qu'il appelle la « tribal era », l'époque où les Māori se firent plus sédentaires et où les groupes initiaux devenant de plus en plus larges se divisèrent en *iwi*, *hapū* et *whānau* vivant au sein de *kāinga* (village) et parfois de *pā* (places fortifiées). Les Māori ne formaient pas un peuple uniforme : les différents groupes pouvaient se combattre ou forger des alliances et, s'ils partageaient certaines valeurs communes que nous aborderons plus loin, chaque groupe pouvait aussi avoir des règles et des coutumes (*tikanga*) spécifiques (voir Patterson 1992). La société māori précoloniale n'était donc pas un bloc homogène et figé dans le temps. Elle a au contraire connu diverses transformations[5]. Mais les mutations les plus profondes ont sans doute été engendrées par la colonisation britannique, une colonisation qui a réduit les Māori au statut de minorité.

1.1.1. La colonisation et ses conséquences

L'historien James Belich (2001) rapporte l'existence de récits mentionnant des interactions entre Māori et explorateurs européens dès le XVI^{e} siècle, mais la première relation officiellement avérée remonte à 1642 au cours d'un voyage du navigateur néerlandais Abel Tasman. La rencontre entre des Māori et des membres de l'équipage s'étant soldée par la mort de certains de ces derniers pris pour des envahisseurs par les Māori, il fallut attendre le XVIII^{e} siècle pour que l'Europe entame de nouvelles incursions dans le secteur néo-zélandais[6] (Belich 2001 [1996] : 117-120). James Cook se rendit cinq fois en Nouvelle-Zélande de 1769 à 1777, ce qui contribua à l'émergence de l'idée selon laquelle les premiers Européens en contact avec les Māori auraient surtout été des Britanniques, mais pour Belich (2001 [1996] : 121) : « that Britain monopolised early New Zealand contact with Europe is clearly a myth ». En effet, des expéditions françaises, espagnoles, russes, américaines et autrichiennes furent également

[5] Sur l'adaptation des Māori à leur nouveau territoire et leur mode de vie avant l'arrivée des Européens, voir notamment Walker 1990 : 28-77 ; Belich 2011 [1996] : 37-111 ; King 2003 : 48-91.
[6] Aotearoa, comme l'appelaient les Māori, a été baptisé « Nieuw Zeeland », « Nouvelle-Zélande », par un cartographe néerlandais après que Tasman ait fait mention de l'existence de ce territoire (Belich 2001 [1996] : 120).

organisées. Mais la Couronne britannique était tout particulièrement intéressée par cette contrée. Il ne s'agissait pas d'en faire une colonie pénitentiaire comme ce fut le cas pour l'Australie car les Māori était considérés comme trop dangereux après avoir été à l'origine du destin funeste de plusieurs Européens (Belich 2001 [1996] :129), mais d'exploiter ses ressources naturelles puis d'en faire une colonie de peuplement.

Les relations entre les colons et les Māori sont passées par divers stades. Les premiers Māori à être régulièrement en contact avec les Occidentaux, car vivant sur les côtes, s'engagèrent dans des échanges commerciaux. Ils fournirent ou facilitèrent l'accès aux bois, lin, phoques et baleines recherchés par les Européens, notamment les Britanniques installés en Nouvelle-Galles du Sud (le premier État australien). Ils participèrent aussi aux chantiers navals et aux excursions de pêche. En contrepartie, ils reçurent des couvertures, des pommes de terre, des cochons, du tabac, des outils en fer, de l'argent ou encore des mousquets (Walker 1990 : 78-79 ; Belich 2001 [1996] : 145-149). Ces derniers étaient une marchandise très prisée par les Māori qui les échangèrent parfois contre des têtes tatouées (King 2003 : 135). Ils les utilisèrent d'abord pour chasser puis lors des guerres intertribales connues sous le nom de « Musket Wars »[7]. À cette époque, dans les années 1820 et 1830, la Grande-Bretagne amorçait une entreprise de colonisation croissante. Si les premiers commerçants européens n'étaient pour la plupart pas basés en Nouvelle-Zélande, l'arrivée progressive des missionnaires[8] et de négociants s'installant dans cette contrée ouvrit la voie à une immigration plus massive à partir

[7] Ces conflits qui se déroulèrent dans toute la Nouvelle-Zélande de 1818 jusque dans les années 1830 opposèrent différentes *iwi*. Ils éclatèrent pour des raisons de rivalité entre les Ngāpuhi et d'autres *iwi*. Les Ngāpuhi étant basés dans le Northland, le nord de l'Île du Nord, ils avaient été fréquemment en contact avec les Européens et s'étaient procurés des mousquets avant les autres groupes māori. Ils purent ainsi dominer la situation jusqu'à ce que les autres *iwi* se fournissent elles aussi en mousquets. Angela Ballara (2003) fait remarquer que les Musket Wars s'inscrivent dans la continuité historique des conflits entre *iwi*. Mais si les guerres intertribales n'étaient pas un phénomène nouveau, les Musket Wars furent beaucoup plus meurtrières que tous les affrontements antérieurs du fait de l'emploi d'armes à feu. Elles prirent fin lorsque « un équilibre de la terreur » (King 2003 : 139) s'instaura quand toutes les *iwi* impliquées se trouvèrent en possession d'un nombre d'armes à peu près équivalent (sur les Musket Wars voir Walker 1990 : 81-84 ; Belich 2001 [1996] : 156-164 ; King 2003 : 131-139 ; Ballara 2003).

[8] Les missionnaires de la Church Missionary Society (CMS) – une société liée à la confession anglicane et à divers groupes protestants – entreprirent leur mission d'évangélisation des Māori dès 1814 avec la fondation cette année-là de la première station missionnaire à Rangihoua, dans la Bay of Islands (au nord de l'Île du Nord) par l'aumônier de la Nouvelle-Galles du Sud, Samuel Marsden. La CMS ne fut pas la seule mission chrétienne à s'établir en Nouvelle-Zélande : le Révérend Samuel Leigh de la Wesleyan Missionary Society (une société méthodiste) fonda une station en 1823 à Whangaroa (Northland), puis ce fut le tour en 1838 de l'évêque Jean Baptiste Pompallier pour la première station missionnaire catholique. Le nombre de stations, toutes confessions confondues, s'accrut considérablement dans les années 1830-1840 (Belich 2001 [1996] : 134-135). Les missionnaires eurent un impact non négligeable sur les Māori : outre la diffusion de la religion chrétienne, de par leur présence sur le long terme, ils agirent comme des intermédiaires entre les Māori et les Européens, notamment dans le domaine des transactions commerciales (voir Walker 1990 : 81) et nous allons voir que certains missionnaires jouèrent un rôle important dans l'instauration officielle de la colonisation et les négociations entourant la signature du Traité de Waitangi. Le modèle sociétal prôné par les missionnaires eut aussi des répercussions sur l'organisation sociale māori, en particulier en ce qui concerne la redéfinition du rôle et du statut des femmes māori (voir section 1.2 de ce chapitre).

de la fin des années 1830 (Orange 2006 [1989] : 5-6). La colonisation apparaissait en effet comme une solution au problème de surpopulation en Grande-Bretagne. La Nouvelle-Zélande était présentée aux potentiels émigrants comme une terre riche en opportunités, un paradis sur terre et un clone de la Grande-Bretagne dans le Pacifique, mais une copie améliorée à tous les points de vue (Belich 2001 [1996] : 292-312). Le processus de colonisation fut préparé en amont par des représentants de la Couronne britannique et des missionnaires britanniques qui bâtirent des relations privilégiées avec certains chefs māori. Ce fut le cas de Samuel Marsden, l'aumônier de la Nouvelle-Galles du Sud fondateur en 1814 de la première station missionnaire pour la Church Missionary Society (voir note n°7, chapitre 1), qui, tout en diffusant la religion chrétienne parmi les Māori qu'il côtoyait, les amena à penser que la Couronne Britannique avait tout intérêt à les protéger des autres nations étrangères. La peur d'une invasion française conduisit ainsi les Māori des tribus du Nord à rédiger en 1831 une pétition adressée au roi britannique William IV lui demandant d'assurer leur protection (Orange 2006 [1989] : 7-10 ; 2011 [1987] : 19-20). James Busby, le « Représentant britannique » en Nouvelle-Zélande qui s'installa à Waitangi en 1833, joua aussi un rôle important. Il œuvra à l'unification des tribus māori du nord de l'Île du Nord pour faciliter la mise en place d'un gouvernement qui recevrait un soutien de la part de ces *iwis* favorables à l'implantation des Britanniques en Nouvelle-Zélande. Il organisa ainsi en 1834 une réunion de chefs māori à Waitangi pour qu'ils choisissent le drapeau national[9]. Ces chefs formèrent la Confédération des Tribus Unies et ils se réunirent de nouveau en 1835 à l'instigation de Busby pour signer la Déclaration d'Indépendance de la Nouvelle-Zélande. Dans le premier article de ce texte, « the chiefs declared New Zealand to be an independent state under the name of the United Tribes of New Zealand » (Walker 1990 : 88). Cette déclaration fut uniquement signée par les chefs des *iwi* du Nord : à cause de conflits entre les *iwi* et de divergences de points de vue, les chefs de celles du Sud ne se joignirent pas aux signataires. Ces derniers voulaient que l'indépendance du pays soit reconnue et que la Couronne britannique s'engage à les protéger. De son côté, Busby souhaitait contrecarrer les plans du français Baron de Thierry qui avait pour ambition de fonder son état indépendant à Hokianga, ce que les dirigeants Britanniques ne voyaient pas d'un bon œil puisqu'ils avaient eux-mêmes des vues sur le pays qu'ils destinaient à devenir une colonie (Orange 2006 [1989] : 11). Cependant, ils craignaient que les Māori réagissent violemment à une colonisation à grande

[9] La nécessité de se doter d'un drapeau venait du fait qu'à l'époque, la Nouvelle-Zélande n'étant pas encore officiellement une colonie britannique, son « non statut » engendrait des problèmes. On peut, par exemple, citer le cas de la saisie d'un bateau commercial néo-zélandais allant vers l'Australie qui n'avait pu être identifié faute de drapeau (voir Walker 1990 : 88-89 ; Orange 2006 [1989] : 6-11 et 2011 : 28-29).

échelle, les immigrants commençant à arriver de manière plus importante à la fin des années 1830, notamment via les actions de la New Zealand Company, une compagnie privée qui lança une politique d'acquisition des terres māori assez offensive (voir Walker 1990 : 89-90 ; Orange 2006 [1989] : 13 et 2011 : 41-42). Il leur semblait donc nécessaire de faire officiellement de la Nouvelle-Zélande une colonie anglaise mais, comme la Couronne avait reconnu l'indépendance de la Nouvelle-Zélande, il fallait convaincre les Māori de transférer leur souveraineté. Cette tâche fut confiée à Hobson, un ancien Capitaine de Marine nommé consul en Nouvelle-Zélande qui s'y installa en 1839 et prépara un Traité (Orange 2006 [1989] : 11-14). Orange relève un changement d'attitude à cette époque :

> When officials had first thought about plans for a British colony in New Zealand, it was for a Māori New Zealand in which settlers would somehow be accommodated. But by the time Hobson got his instructions, the plan was for a settler New Zealand in which the Māori people would have a special 'protected' position. (Orange 2006 [1989] : 14)

Cette politique fut mise en place avec le Traité de Waitangi rédigé par Hobson qui n'avait pas de formation en droit. Il s'appuya sur le brouillon réalisé par Busby qui avait ajouté aux notes initiales d'Hobson la promesse que les Māori garderaient la possession de leurs terres, forêts, secteurs de pêche et autres biens de valeur car, sans cette garantie, il pensait qu'aucun chef ne voudrait signer le document. Le troisième article du Traité octroyait de plus aux Māori les droits et les privilèges accordés aux sujets britanniques (voir Orange 2006 [1989] : 15 et 2011 : 41-49). Les premier et deuxième articles faisaient, eux, état des revendications britanniques :

> […] that the chiefs would give up 'sovereignty', that is, the right to exercise power and authority over everyone in the country; and that Britain would take complete control over all business dealings in land, both buying it from the Māori people, and selling it to settlers. (Orange 2006 [1989] : 15)

Le Traité fut traduit en māori par le missionnaire Henry Williams avec l'aide de son fils dans la soirée du 4 février 1840 (Orange 2006 [1989] : 15). Plus de deux cents Māori assistèrent aux réunions et débats qui eurent lieu à Waitangi et à l'issue desquels une quarantaine de chefs, dont trente-six membres de la confédération des Tribus Unies à l'origine de la Déclaration d'Indépendance, signèrent la version māori du Traité le 6 février. Chacun d'eux reçut en échange deux couvertures et un peu de tabac (Orange 2011 [1987] : 49-60). Hobson entreprit ensuite des démarches pour obtenir plus de signatures : des copies du Traité furent réalisées et transmises à d'autres *iwi*. Au total, plus de cinq cents chefs signèrent à l'issue d'une cinquantaine de réunions, néanmoins certains refusèrent de signer ou ne furent pas approchés

pour le faire. Ceux qui ratifièrent le Traité le firent pour diverses raisons : être protégés contre les techniques agressives d'achats de terre menées par la New Zealand Company ou au contraire pouvoir vendre leurs terres plus facilement pour le profit ou pour se débarrasser de terres engendrant des conflits avec d'autres groupes māori, obtenir la protection du gouvernement britannique contre des groupes antagonistes māori, ou encore favoriser le commerce avec les Pākehā. De plus, le Traité était perçu par les Māori comme la matérialisation de l'engagement personnel de la Couronne (Orange 2006 [1989] : 16-34). Presque la moitié des chefs ayant été christianisés et la Reine Victoria étant à la tête de l'État et de l'Église, ils voyaient dans la signature du Traité « a bond similar to the covenants of the Bible » (Orange 2006 [1989] : 34). Malheureusement, leurs espoirs furent rapidement déçus et les doutes émis par certains chefs au sujet des intentions des Britanniques se trouvèrent confirmés (voir Walker 1990 : 97 ; Orange 2011 [1987] : 53-54). La version māori du Traité de Waitangi et celle anglaise comportaient des différences significatives. La version māori cédait la gouvernance du pays à la royauté britannique, mais chaque tribu était censée conserver sa propre souveraineté (*rangatiratanga*) exercée par un dirigeant māori, ce qui n'était pas prévu par la version anglaise (voir Orange 2011 [1987] : 47-48). Williams n'avait pas les compétences nécessaires pour traduire la notion de « souveraineté » dans toute sa subtilité et ainsi : « William's Māori text failed to convey the full meaning of the national sovereignty being conceded » (Orange 2011 [1987] : 61). De plus, les explications données aux Māori lors des débats précédant la signature ne leur permirent sans doute pas de comprendre pleinement ce à quoi ils s'engageaient (voir Walker 1990 : 95-96 ; Orange 2011 [1987] : 61). La version signée par les Māori ne fut donc pas respectée, le Traité fut interprété à de nombreuses reprises de manière à restreindre leurs droits et il fut même tout bonnement qualifié de « legal nullity » par la Cour en 1877 (Orange 2011 [1987] : 176-178). Tout au long du XIX^{e} siècle, les Māori perdirent peu à peu leurs terres. À cause du Traité, ils étaient obligés de passer par l'intermédiaire du gouvernement pour les vendre et ils se trouvèrent confrontés à des méthodes non scrupuleuses les poussant à les céder à bas prix (Orange 2006 [1989] : 37). Les décisions de la Native Land Court créée en 1865 contribuèrent à l'amplification du phénomène de perte des terres. En individualisant les titres territoriaux, elles affaiblirent les organisations collectives et donnèrent le pouvoir à quelques individus de vendre leurs biens fonciers alors que le reste du groupe qui résidait sur le même territoire n'était pas forcément au courant ni consentant (Walker 1990 : 135-136 ; Belich 2001 [1996] : 258-259 ; Gagné 2013 : 26). De nombreuses terres furent également confisquées, parfois sous prétexte de représailles face à une opposition māori. En effet, les Māori ne subirent pas passivement la colonisation grandissante et l'aliénation de leurs terres :

ils opposèrent une résistance armée importante de 1845 jusque dans les années 1870. Cet épisode historique connu sous le nom de « New Zealand Wars » ou « Land Wars » s'acheva par la victoire des Britanniques largement supérieurs en nombre mais les Māori firent preuve de grands talents de stratèges et ils auraient pu remporter le conflit si leurs adversaires avaient été moins nombreux (voir Walker 1990 : 101-134 ; Belich 1996 : 204-211, 235-246 ; King 2003 : 182-187, 210-223). Divers groupes māori furent impliqués au cours de ces guerres, et notamment les partisans du mouvement monarchique Te Kingitanga[10]. Si certains Māori rejoignirent Te Kingitanga en espérant que leur indépendance soit reconnue, d'autres adoptèrent une stratégie différente : ils tentèrent d'intégrer les institutions gouvernementales officielles pour y œuvrer à la reconnaissance des droits des Māori. Ils s'organisèrent autour d'assemblées tribales et inter-tribales et ils parvinrent à obtenir en 1867 quatre sièges au sein du Parlement (Schwimmer 1972 : 31 ; Gagné 2013 : 27-28). Cette même année, ils obtinrent le droit de vote (les femmes māori comme les autres femmes néo-zélandaises durent attendre 1893). Mais ils étaient loin d'être considérés sur le même plan que les Pākehā : ils devaient faire face à de nombreuses inégalités sur le plan des emplois, des salaires, de la santé ou encore de l'éducation (pour des informations plus détaillées voir Webster 1998 ; Gagné 2013). En outre, les maladies introduites par les Européens et les conflits armés engendrés par la colonisation entraînèrent un déclin démographique important tout au long du XIX^{e} siècle : alors que le nombre de Māori était estimé à 86 000 en 1769, il chuta à 48 000 en 1874 puis 42 000 en 1896 (Walker 1990 : 80-81 ; Belich 2001 [1996] : 178). À cause des bouleversements profonds engendrés par la colonisation, les Māori étaient alors considérés comme un peuple voué à disparaître, absorbé par la société pākehā.

1.1.2. La Renaissance culturelle et la notion de biculturalisme

Les inégalités rencontrées par les Māori perdurèrent après l'indépendance de la Nouvelle-Zélande promulguée en 1931 par le Statut de Westminster et appliquée en 1947. Jusque dans les années 1960, la politique du gouvernement néo-zélandais concernant les Māori était plutôt

[10] Ce mouvement émergea dans les années 1850 suite à la volonté de diverses *iwi* de s'unir pour faire contrepoids aux autorités coloniales britanniques et freiner l'acquisition croissante des terres par les Pākehā. Soutenu par un certain nombre de tribus, un premier roi fut nommé en 1858 : Pōtatau Te Wherowhero qui était à l'origine un chef Waikato. Les leaders du mouvement monarchique souhaitaient que les Māori et les Pākehā puissent vivre en paix chacun de leur côté mais les dirigeants britanniques considérèrent leurs velléités d'indépendance d'un mauvais œil et tentèrent d'y mettre fin au cours des New Zealand Wars. Sur Te Kingitanga, voir notamment Walker 1990 : 112-114 ; Belich 2001 [1996] : 232-234 ; Orange 2011 [1987] : 136-139.

tournée vers l'assimilation. Ceci était notamment perceptible au niveau de l'éducation : seul l'anglais était autorisé comme langue d'enseignement[11]. Ayant perdu la majorité de leurs terres, les Māori commencèrent à migrer vers les villes dès les années 1930 pour trouver des emplois ou pour bénéficier des facilités urbaines. Cette urbanisation conduisit au relâchement des liens entre les membres des groupes traditionnels et à l'éloignement des terres ancestrales et des *marae* (lieux traditionnels de cérémonie et de rassemblement) s'y élevant. La plupart des Māori urbains de cette époque trouvèrent du travail dans le secteur ouvrier ou domestique et leurs salaires étaient moins élevés que ceux des Pākehā. Le taux de chômage des Māori était également plus important et ce phénomène s'amplifia dans les décennies suivantes (Norton 1993 : 752 ; Webster 1998, Gagné 2013). Pourtant, à partir des années 1960 et surtout dans les années 1970, on assista à ce que l'on a appelé la « Renaissance culturelle » māori (voir entre autres Walker 1990 ; Webster 1993, 1998 ; van Meijl 2006). Certains Māori, notamment ceux ayant pu accéder à l'enseignement universitaire, s'inquiétèrent de ce qu'ils considéraient être le déclin de leur culture. Ils entreprirent alors des actions en vue de promouvoir et de sauvegarder les pratiques culturelles, artistiques et langagières traditionnelles. L'idée sous-tendant cette démarche était que les problèmes économiques et sociaux rencontrés par un grand nombre de Māori comme la délinquance, la pauvreté et le faible niveau d'instruction étaient dus à la perte de l'identité culturelle (Sissons 1993 ; van Meijl 2006). Cette perte aurait été engendrée notamment par l'exode rural et la distension des liens familiaux traditionnels en découlant. L'accent fut alors mis sur des éléments érigés en marqueurs types de l'identité culturelle māori qui devaient être maîtrisés par les jeunes Māori urbains pour que ces derniers puissent retrouver l'estime d'eux-mêmes en étant fiers de leur origine. Dans ce contexte, l'apprentissage de la langue, des chants et des danses māori revêtit une importance considérable, de même que la capacité à participer aux cérémonies se déroulant sur les *marae*, les *marae* étant eux-mêmes considérés comme des symboles de l'identité māori et de la perpétuation culturelle[12]. On assista alors à la rénovation de *marae* ruraux et à la construction de *marae* urbains à l'intérieur desquels des cours pouvaient être dispensés aux jeunes māori citadins (Sissons 1993 ; van Meijl 2006)[13]. Certaines valeurs furent aussi présentées comme des

[11] Sur les politiques d'assimilation menées à l'encontre des Māori, voir notamment Walker 1990 : 146-147 ; Thomas et Nikora 1992 ; Pihama 2001 : 69-71, 206-231 ; Melbourne 2011 : 199, 232 et Gagné 2013 : 31.
[12] Sur l'importance du rôle des *marae* dans la société māori, voir la section 1.1.3 de ce chapitre 1.
[13] À la fin des années 1980, des *marae* universitaires virent également le jour. Mais la construction de ces marae urbains n'implique pas la disparition des marae « traditionnels » : même si, avec l'urbanisation croissante des Māori, les membres des *hapū* (sous-tribu) entretiennent des relations souvent moins étroites qu'autrefois et que le

composantes-clés de l'identité māori : l'importance accordée à la famille, l'inscription dans une *whakapapa* (généalogie), l'hospitalité et la charité, la spiritualité ou encore une relation particulière avec le territoire (Sissons 1993 ; Webster 1993 ; van Meijl 2006 ; Houkamau 2011 : 294-295). Durant la Renaissance culturelle, plusieurs initiatives furent prises au nombre desquelles la création de *kōhanga reo* et de *kura kaupapa Māori*, des écoles maternelles et élémentaires offrant un apprentissage de la langue māori. Des cours de *kapa haka* (performances culturelles māori chantées et dansées) commencèrent aussi à être proposés dans les écoles « classiques » ainsi que des bases de langue māori. Au niveau artistique, différentes opérations furent menées afin que des pratiques traditionnelles telles que la sculpture et le tissage soient mieux intégrés dans le paysage artistique et culturel néo-zélandais (Sissons 1993 ; van Meijl 2006 ; Gagné 2013 : 33-34).

À cette époque, de nombreux Māori exprimèrent également le souhait d'obtenir une plus grande autonomie politique et économique et de récupérer les terres confisquées pendant le processus de colonisation. Des actions de contestation marquant l'opinion publique furent alors entreprises, à l'instar de la *hīkoi* (marche de protestation) de 1975 menée par une *kuia* (aînée) de l'*iwi* Te Rarawa, Dame Whina Cooper, contre, notamment, la perte des terres māori. Cette marche, débutée à Te Hāpua dans le nord de l'île du Nord et conduite jusqu'aux marches du Parlement de Wellington, fut ralliée par 5 000 personnes (Walker 1990 : 214-215 ; King 2000 ; Orange 2011 [1987] : 231). La reconnaissance du Traité de Waitangi et le respect des engagements scellés par la signature de ce Traité étaient au cœur des revendications māori de l'époque. Les Māori semblèrent obtenir gain de cause avec l'adoption d'une loi en 1975, le Treaty of Waitangi Act, qui confirma la validité des principes du Traité et instaura le Tribunal de Waitangi. Ce Tribunal avait pour vocation d'examiner les revendications māori et les plaintes liées à l'aliénation des territoires et autres violations du Traité (pour plus d'informations à ce sujet voir Webster 1998 ; Orange 2011 [1987] : 230-268 ; Gagné 2013 : 32-33). En promouvant la reconnaissance du Traité, de nombreux Māori souhaitaient également que le biculturalisme devienne un principe fondamental dans la société néo-zélandaise. Cette notion de biculturalisme a été présentée par Erik Schwimmer dans l'ouvrage *The Māori people in the nineteen-sixties, a symposium* (Schwimmer 1972 [1968] ; voir Sissons 1995 ; Gagné 2008). Schwimmer rapproche le biculturalisme du concept d'inclusion développé par Talcott

modèle de la *whānau* (famille étendue) a subi des transformations, beaucoup de Māori gardent des liens avec leur groupe d'origine et se réunissent dans les *marae* ancestraux à l'occasion d'évènements importants. Pour plus d'informations sur ces sujets, voir notamment Metge 1995 ; Tomlins Jahnke 2002 ; Gagné 2005, 2013 ; Rosenblatt 2011.

Parsons : l'inclusion d'un groupe dans une société est réussie lorsque les droits civils deviennent égaux, que les buts collectifs de la société sont totalement partagés, et lorsque l'on atteint l'égalité des ressources et des capacités nécessaires « to make 'equal rights' into fully equal opportunities » (Schwimmer 1972 [1968] : 11). L'inclusion est donc différente de l'assimilation puisqu'il ne s'agit pas d'effacer les spécificités du groupe minoritaire. Dans le contexte néo-zélandais, les Māori souhaitaient, et souhaitent encore, que leur culture soit reconnue et qu'elle fasse partie de la société néo-zélandaise. Le biculturalisme serait atteint si la validité de la culture māori était acceptée par les Pākehā, si ces derniers se familiarisaient avec la culture māori et, enfin, si l'on assistait à la confrontation et à la réconciliation nécessaire entre les deux systèmes conflictuels (Schwimmer 1972 [1968] : 19-20). En intégrant des éléments culturels māori au sein même des institutions officielles et en plaçant le Traité à la base d'une relation de partenariat entre Māori et Pākehā, le gouvernement néo-zélandais semblait progresser en faveur de l'instauration du biculturalisme. Mais il procéda également à une lecture du Traité différente de celle souhaitée par de nombreux Māori : le Traité n'était pas vu comme garantissant la *tino rangatiratanga* (autorité absolue) des Māori ; la souveraineté restait toujours aux mains de l'État néo-zélandais, ce dernier s'engageant à protéger les intérêts des partenaires Māori qui en retour devaient se montrer loyaux (Sissons 1993 : 107 qui s'appuie sur Kelsey 1989, 1990). L'idéal de biculturalisme prôné par le gouvernement lui permettait ainsi de présenter l'image d'une nation construisant son identité en intégrant des symboles māori sans pour autant céder sur la notion de souveraineté et en sélectionnant des aspects de la culture māori ne venant pas menacer ses intérêts (Pritchard 2005 : 73). Néanmoins, il permit une plus grande reconnaissance des spécificités culturelles et identitaires des Māori.

Dans les années 1980, l'État néo-zélandais adopta une politique néo-libérale ; il réduisit son protectionnisme et encouragea le gain d'autonomie des *iwi* (Webster 1998 ; Seuffert 2005 ; Gagné 2013). S'ensuivit alors, à partir des années 1990, une période de re-tribalisation : suite aux recommandations émises par le Tribunal de Waitangi concernant les accords scellés en compensation des infractions au Traité de Waitangi, le gouvernement légiféra pour déterminer qui étaient les propriétaires légitimes des ressources māori. Les *iwi* accédèrent à ce statut, comme stipulé dans le Runanga Iwi Act de 1990 (Poata Smith 2016 [2004] : 164). Ces avancées semblaient correspondre aux aspirations souverainistes des Māori, mais les résultats furent en réalité mitigés. Notamment, certaines *iwi* mieux armées pour faire entendre leurs revendications purent bénéficier des contreparties financières accordées par l'État alors que d'autres aux ressources moindres en furent privées. Les Māori des zones urbaines n'entretenant pas de liens étroits avec leurs *iwi* ancestrales furent également lésés puisque les compensations aux

infractions du Traité étaient seulement allouées aux *iwi* traditionnelles et donc largement rurales[14].

Les Māori vivant en milieu urbain représentaient alors, comme actuellement, une portion conséquente de la population māori. En effet, aujourd'hui, environ 85 % des Māori vivent dans des centres urbains et 23,8 % d'entre eux habitent à Auckland (New Zealand Statistics 2013). Auckland est la ville où l'on trouve le plus grand nombre de Māori urbains, mais elle abrite aussi la population la plus importante d'immigrés notamment d'origine asiatique et des autres îles du Pacifique. Au niveau national, ces groupes réunis dépassent en nombre les Māori puisqu'ils représentent 19% de la population totale du pays contre 15% pour les Maori (Statistics New Zealand 2013). La notion de multiculturalisme a alors émergé, une notion qui éveille la crainte de certains Māori ayant peur d'être relégués au rang de minorité parmi d'autres (Gagné 2013 : 246-247). Dans ce contexte, les revendications ayant trait au biculturalisme revêtent une importance particulière et nous verrons qu'elles se retrouvent au sein de certaines œuvres produites par les artistes māori contemporaines dont il sera question dans les chapitres suivants. Afin de mieux comprendre ces revendications et leurs principes fondateurs, il est nécessaire de procéder à une brève présentation des éléments culturels jugés importants par les Māori ainsi que du modèle sociétal traditionnel au sein duquel ces éléments s'inscrivent.

1.1.3. L'organisation sociale traditionnelle et les concepts importants

Comme mentionné plus haut, la société māori est organisée en quatre types de structures : les *waka* (regroupements de tribus), les *iwi* (tribus), les *hapū* (sous-tribus) et les *whānau* (familles étendues). Les anthropologues du début du XX^{e} siècle comme Raymond Firth (1959 [1929]) ont établi une classification hiérarchisée de ces quatre groupes censés être des unités de plus en plus petites imbriquées les unes dans les autres. Ainsi, les *waka* sont des regroupements d'*iwi* partageant un ancêtre commun arrivé en Nouvelle-Zélande à bord de l'une des *waka* originelles, les *hapū* des subdivisions des *iwi*, et les *whānau* des subdivisions plus petites des *hapū*. Chaque unité regroupe des personnes liées par des liens de parenté plus ou moins rapprochés et ont à leur tête des chefs particuliers : *kaumātua* ou aîné pour les *whānau*, *rangatira* ou chef pour les *hapū* et *ariki* (chef suprême) cadet ou aîné pour les *iwi* et les *waka* (van Meijl 1995 : 305), la lignée aînée étant plus haut placée au niveau hiérarchique. Cette classification se retrouve dans

[14] Sur les processus de re-tribalisation et la répartition inégale des compensations, voir Ballara 1998 ; Webster 1998 ; Rata 2000 ; Poata-Smith 2004, 2016 [2004] ; Seuffert 2005, Gagné 2009 : 51, Gagné 2013 : 46.

les écrits de nombreux anthropologues traitant de l'organisation sociale māori traditionnelle (van Meijl 1995 : 305), mais certains chercheurs mettent en garde contre son caractère figé et même artificiel. Ainsi, Toon van Meijl (1995) doute que ce modèle établi après la colonisation britannique du XIX^{e} siècle ait toujours prévalu dans la société māori qu'il décrit comme une société dynamique. Il suggère donc que les catégories « *waka* », « *iwi* », « *hapū* » et « *whānau* » aient connu divers changements, que ce soit avant ou après l'arrivée des Européens (van Meijl 1995 : 318). Natacha Gagné (2013) fait remarquer que :

> Webster (1975) and Ballara (1998) have both emphasized the fact that most ethnologists have obscured spontaneous Māori usages of "*whānau*", "*hapū*", and "*iwi*" through their own bias, according to which *whānau* "become" *hapū* through normal growth and *hapū* "become" *iwi*. They also point out that it is equally mistaken to say that *iwi* are divided into *hapū*, which are divided in turn into *whānau*. This last conception seems to imply that the larger groups, *iwi*, existed prior to *hapū* and *whānau* and were a centralized political body or a corporate group. Rather, it appears more likely that *iwi* have not always existed first (or at least, serious doubts have been raised about this assumption), nor are they a unified corporate group, since the membership is quite changeable. (Gagné 2013 : 53)

Il serait donc hasardeux de présenter ces groupes comme des entités figés, d'autant plus que l'importance accordée par les Māori à chacun d'entre eux a pu varier selon les époques et les contextes (voir notamment la synthèse sur ce point par Gagné 2013 : 53-56). Ballara indique qu'à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}, une certaine importance était accordée aux *waka* (Ballara 1998 : 326), mais pour Schwimmer cette catégorie « was probably always vague and sentimental » (1972 [1968] : 29) alors que pour Belich, les *waka* ont pu être « the collective identities » (Belich 2001 [1996] : 83) pendant la période d'installation des Māori en Nouvelle-Zélande avant l'émergence des tribus (voir p.18). Il semblerait que jusqu'au XIX^{e} siècle, les groupes politiques les plus actifs, notamment en ce qui concernait la gestion du territoire, étaient les *hapū* (sous-tribu) (Bowden 1979 : 51 ; Sissons 2010 : 274). Pour Scwhimmer, ces dernières ne sont pas « just a segment of a larger *iwi* 'tribe' but rather a subset of *iwi* members, domiciled in the same place or places, whose genealogies have been restructured so that all descend from a more recent, localised eponymous ancestor » (1990 : 297). Avec la colonisation britannique et la perte de nombreuses terres, les *hapū* ont souvent été supplantées dans les années 1940 par les *whānau* (familles élargies) qui s'occupaient de parcelles plus restreintes (Schwimmer (1972 [1968] : 21). Dans son ouvrage de 1995, *New Growth from Old, The Whānau in the Modern World*, Metge évoque l'importance encore actuelle des *whānau* :

> The *whānau* is identified by Māori themselves as potentially the most effective form available to them for organising the provision of support and socialisation for

> children and adults, for nurturing new growth and for managing and achieving change. (Metge 1995 : 313)

Si cette forme sociale est fondamentale pour les Māori (voir aussi Rosenblatt 2011 ; Gagné 2013), ce sont néanmoins les représentants des *iwi* qui ont été privilégiés comme interlocuteurs par le gouvernement néo-zélandais dans les années 1980 et 1990 lors des processus de retribalisation officialisés par le Runanga Iwi Act de 1990 (voir p.26-27).

Un autre point concernant l'organisation sociale māori traditionnelle a également fait débat : celui consistant à présenter la parenté comme le critère principal d'affiliation aux différents groupes. Dans son livre de 2003 *Tikanga Māori - Living by Māori Values*, l'anthropologue et historien māori Sir Hirini Moko Mead écrit à ce sujet : « The *whakapapa* [généalogie] principle and the simple fact of being born into the group is the most important and fundamental criterion of membership » (Mead 2003 : 218). Cependant, pour Schwimmer (1990) qui s'intéresse aux *hapū*, afin que le groupe pût prospérer, il pouvait inclure en son sein de nouveaux membres qui n'étaient pas forcément reliés à l'ancêtre considéré comme étant celui fondateur de la *hapū*. Cette dernière pouvait alors connaître des processus de restructuration visant à mettre en avant un ancêtre plus récent et plus local présent dans les généalogies de tous les membres. Le modèle présenté par Schwimmer montre donc des *hapū* dont l'organisation n'était pas figée selon le critère de la parenté – il n'apparaît pas ici comme la raison exclusive de la formation du groupe. C'est aussi le cas pour le concept de « house society » développé plus récemment par Sissons (2010). Ce dernier fait remarquer que l'idée selon laquelle une *hapū* serait un groupe lié par une ancestralité commune et une co-résidence émane de Firth (1959 [1929]) et a été reprise par de nombreux chercheurs (Sissons 2010 : 374), certains comme Webster (1975) remplaçant l'exigence de co-résidence par celle de participation à des activités communes autour des *marae* et des maisons de réunion, sans pour autant remettre en cause le critère généalogique. Or, pour Sissons, la société māori est une « house society », « a society organized most fundamentally as a relationship between houses rather than through rules of descent […], cognatic descent serving largely as a legitimating ideology » (Sissons 2010 : 373). Le fait de réciter sa généalogie pour montrer une ancestralité commune n'est qu'une pratique parmi d'autres liant les membres d'une même *hapū* et le critère de descendance cognatique n'est pas suffisant pour justifier l'appartenance à une *hapū*. Les *hapū*, tout comme les *whānau*, sont des groupes « that produce and reproduce themselves through multiple practices of representation, co-residence, co-operation, and allegiance, usually associated with *marae* » (Sissons 2010 : 376). Sissons ne place donc pas, lui non plus, la parenté comme le principal élément fondateur de ces groupes. D'autres chercheurs ont fait remarquer

que partager des liens de parenté avec certaines personnes ne signifie pas forcément être membres du même groupe qu'elles. Ainsi, l'anthropologue néo-zélandaise Dame Joan Metge écrit qu'au niveau des *whānau* :

> Membership in descent-based *whānau* has ceased to be universal and become a matter of choice. Adult Māori choose whether or not to take up membership in *whānau* of this sort, which of the *whānau* open to them to support and how active to be in *whānau* affairs. (Metge 1995 : 17)

Metge évoque ici le contexte contemporain post-colonial, mais, même avant l'arrivée des Européens, les Māori étant ambilinéaires, ils disposaient d'une assez grande flexibilité dans le choix des groupes auxquels ils pouvaient s'affilier (Ballara 1998 : 32). Bien qu'Anne Salmond indique que les hommes avaient plutôt tendance à rejoindre le groupe de leur père (2005 [1975] : 12), Ballara explique que : « Māori could opt to regard themselves as members of one or several of their potential descent groups through which these descent groups were part at different times of their lives » (Ballara 1998 : 32). L'organisation sociétale māori n'était donc pas figée et cette caractéristique est toujours visible aujourd'hui.

La colonisation et le phénomène d'urbanisation ont engendré d'importants changements au sein de cette organisation, notamment en ce qui concerne la composition des *whānau*. Il existe ainsi désormais des *whānau* regroupant des personnes ne partageant pas de liens de parenté mais entretenant des relations similaires à celles liant les membres d'une famille et participant à des activités communes : par exemple, les étudiants inscrits dans un groupe de *kapa haka*, les habitants d'un quartier ou encore les Māori n'étant pas liés par des relations familiales mais fréquentant le même *marae* urbain (Metge 1995 : 55-60 ; Gagné 2005 : 65-66 ; Gagné 2013).

Si la parenté n'apparaît pas forcément comme le principal facteur liant les membres d'un groupe, elle n'en reste pas moins un concept très important dans la société māori où la notion de *whakapapa* (généalogie[15]) occupe une place centrale pour l'affirmation de l'identité des individus : « traditional Māori conceive of personal identity in terms of *whakapapa* or genealogy – it is your *whakapapa* that makes you what you are, literally » (Patterson 1992 : 157). Connaître sa *whakapapa* permet de se situer au sein des *waka*, *iwi*, *hapū* et *whānau* auxquels on est lié et, par conséquent, de montrer sa légitimité à arguer de certains droits tels que la participation aux affaires concernant le groupe, la consultation avant la prise de décisions ayant trait aux terres ancestrales ou encore l'accès à certaines cérémonies (Mead 2003 : 42-43),

[15] « *Whakapapa* » est souvent traduit par « généalogie » mais nous allons voir qu'il s'agit d'une notion plus extensive et inclusive que ce que l'on entend par « généalogie » en Occident.

même si, comme nous venons de le voir, il ne suffit pas de réciter sa *whakapapa* pour bénéficier de ces prérogatives si l'on ne participe pas déjà activement à la vie du groupe. Plus largement, la notion de *whakapapa* recouvre :

> […] a spiritual connection that brings together all aspects of *te ao* Māori [le monde māori]. Through *whakapapa* our links are identified. It is a means through which we are able to place ourselves not only in the world but in relationship to each other. (Pihama 2001 : 131-132)

Cette « connexion spirituelle » renvoie aux récits cosmogoniques māori qui établissent une parenté entre tous les êtres humains et entre les humains et les éléments qui les entourent. En effet, selon de nombreux récits, l'union de Ranginui, le Ciel Père, et de Papatūānuku, la Terre-Mère, a donné naissance à divers dieux dont Tāne Mahuta, créateur de la première femme qui s'est ensuite uni à elle pour engendrer l'espèce humaine (voir notamment Salmond 2005 [1975] : 10-12 ; Walker 1990 : 11-15 ; Patterson 1992 : 157-162 ; Reed 1999 [1946] : 10-21). Les frères de Tāne-mahuta ayant façonné les autres éléments peuplant la terre, les espaces aquatiques et le ciel, les hommes partagent une parenté avec la faune et la flore, les ancêtres originels communs étant Papatūānuku et Ranginui. Ils doivent donc respecter leur *mauri* (force de vie présente en toute chose, voir Mead 2003 : 54) mais ils peuvent tout de même jouir de ces ressources naturelles car Tū-mata-uenga, l'un des frères de Tāne Mahuta et l'ancêtre de la guerre[16] a eu un conflit avec ses frères qu'il a remporté, établissant ainsi la supériorité des humains (Patterson 1992 : 18 ; Reed 1999 [1946] : 15-16). Cependant, ces derniers ne doivent prélever que ce qui est nécessaire pour respecter un certain équilibre, autre notion très importante pour les Māori (voir Patterson 1992 : 37-39). En outre, chaque élément naturel possède des *whakapapa* particulières qui s'entrecroisent entre elles et avec celles des humains à divers niveaux :

> Everything in the Maori world, spiritual or physical, has a list of names that trace connections to a founding ancestor. The lists apply to humans and the physical world; things in the natural world such as trees, fish, rocks, stars, the winds, rain, sun, moon, seas and rivers; and to things in the spiritual world. All the thousands of *whakapapa* interact in some way and all the interactions take the form of relationships between « families ». The family relationships are communicated through stories of events that explain how the relationships began. The stories show why the names are in the order that they are in the lists. They indicate the organisational processes that needed to be carried out in order to maintain the relationships among families, persons and the natural world. (Waymouth 2003 : 4)

[16] Dans certains récits, Tū-mata-uenga est également l'ancêtre spirituel des hommes alors que Tāne est à l'origine de la création de leurs corps ; dans d'autres, c'est même lui qui a façonné le premier être humain masculin et non Tāne.

On retrouve dans la fin de cette citation l'idée d'équilibre qui doit prévaloir dans les relations entretenues entre les Māori et les mondes physique et spirituel au sein desquels ils évoluent.

Les récits de création du monde inscrivant les Māori au sein d'une *whakapapa* qui remonte à Papatūānuku et Ranginui et englobe tous les éléments qui les entourent permettent de comprendre le lien très fort unissant les différents groupes māori à leur territoire. La terre n'est pas possédée comme une propriété au sens occidental du terme car, comme John Patterson l'écrit :

> The relationship of Māori to their land tends to be not only economic – it can be more like a relation between kin, and as such is certainly a two-way relation. (Patterson 1992 : 98)
> Just as the tribes are closely linked by a network of genealogical connections, so are the peoples related spiritually to their ancestral lands. (Patterson 1992 : 88)

L'appartenance à un certain territoire et la participation active aux affaires de la communauté qui y est liée permet de confirmer et de réactiver les liens avec les ancêtres fondateurs s'étant établis sur ce territoire. Certaines pratiques renforcent cet attachement à la terre et à la *whakapapa*, notamment le fait d'enterrer le placenta d'un nouveau-né dans son territoire ancestral. À ce sujet, il est intéressant de remarquer que le terme qui désigne le placenta et la terre est le même : il s'agit du mot *whenua* (Mikaere 1994 ; Metge 2005 : 87). Il est présent dans l'expression *tangata whenua*, littéralement « people who belong to the land » (Sissons 2010 : 384), qui désigne les membres d'un groupe lié à un *marae* érigé sur les terres de ce groupe. La notion de « *tūrangawaewae* » lui est étroitement associée. Traditionnellement, le *marae* qui s'élève sur les terres du groupe auquel on appartient est son *tūrangawaewae*, « the place for the feet to stand » (Mead 2003 : 96), un endroit où l'on peut affirmer « I belong here. I can stand here without challenge. My ancestors stood here before me. My children will stand tall here » (Mead 2003 : 43). Être *tangata whenua* et avoir un *tūrangawaewae* confère un statut particulier duquel découle des droits mais aussi des responsabilités. Ainsi, en tant que *tangata whenua,* on peut, par exemple, participer à l'organisation des cérémonies qui ont lieu sur le *marae* et y jouer un rôle actif mais il faut aussi s'investir dans les affaires de la communauté, prendre part aux activités entourant la vie sur le *marae* et accueillir comme il se doit les visiteurs en leur procurant confort et nourriture (Salmond 2005 [1975] : 60 ; Tauroa et Tauroa 2009 [1986] ; Mead 2003 : 96).

Les marae

J'ai mentionné plusieurs fois le terme « *marae* » sans décrire précisément ce dont il s'agit. Il est pourtant nécessaire de s'attarder sur cet élément car les *marae* ainsi que les maisons de réunion sont évoqués de manière plus ou moins directe dans les œuvres de plusieurs artistes contemporaines māori. Selon Anne Salmond,

> The *marae* is a local ceremonial centre, dedicated to the gatherings of Māori people and to the practice of traditional rituals. Each *marae* has a meeting house, a dining-hall and other small buildings set in about an acre of land and fenced off from surrounding properties. […] Directly in front of the meetinghouse lies an empty expanse of lawn, and this, although physically inconspicuous, is the focus of the complex – the *marae ātea* or ceremonial courtyard. (Salmond 2005 [1975] : 31).

C'est sur cette *marae ātea* qu'ont lieu les cérémonies d'accueil des visiteurs ainsi que les discours et les échanges, la maison de réunion servant plutôt de lieu pour dormir ou pour discourir en cas de mauvais temps ou durant la nuit (Gagné 2013 : 89)[17]. À l'origine le terme « *marae* » désignait seulement la *marae ātea* mais il est aujourd'hui le plus souvent utilisé pour évoquer l'ensemble du complexe (Salmond 2005 [1975] : 31 ; Tauroa et Tauroa 2009 [1986] : 57-59) et c'est dans ce sens que je l'emploie dans cette thèse. Il existe plusieurs types de *marae*. De manière simplifiée, on peut distinguer ceux « traditionnels », surtout ruraux, associés à une *whānau*, une *hapū* ou à une *iwi* et ceux urbains ayant émergé à partir des années 1960. Contrairement aux premiers, les *marae* urbains ne sont pas forcément gérés par un seul groupe ou érigés sur les terres ancestrales des personnes qui les fréquentent. Ils peuvent être pan-tribaux, s'élever dans des institutions telles que des universités ou être gérés par des organismes religieux (sur les différents types de *marae* voir notamment Gagné 2013 : 95-101). Même dans ce contexte, les *marae* peuvent être considérés par ceux qui les fréquentent comme leur *tūrangawaewae*, leurs lieux d'appartenance (voir l'exemple du *marae* de l'Université d'Auckland dans Gagné 2005). Diverses activités sont pratiquées sur le *marae* : des réunions (*hui*), des activités rituelles, l'accueil des visiteurs, les célébrations de fêtes comme les anniversaires des 21 ans et les mariages, ainsi que les cérémonies funéraires. Des ateliers d'apprentissage de la langue māori et de pratiques artistiques telles que la sculpture et le tissage peuvent également y être organisés. Mais le *marae* n'est pas seulement un lieu « fonctionnel »

[17] Sur la *marae ātea*, les discussions peuvent être très véhémentes et des insultes proférées, ce qui est théoriquement interdit à l'intérieur de la maison de réunion, interdit qui n'est pas toujours respecté (Metge 2004 [1967] : 231). Cette distinction de comportements est due au fait que la maison de réunion est placée sous le patronage de Rongomatane, le dieu de la paix, alors que la *marae ātea* est associée à Tū-mata-uenga, le dieu de la guerre (Tauroa et Tauroa 2009 [1986] : 59, 92).

de réunion et de célébrations rituelles : c'est un élément clé de la culture māori, particulièrement dans le contexte contemporain marqué par la colonisation. Le *marae* est le lieu où s'expriment les différents aspects de la vision māori du monde :

> The *marae* is becoming a place where people, particularly if they are city-dwellers, go to live for a time in a Māori way, and the *hui* is the gathering that calls them there. Māori people themselves see the *marae* as a last outpost of their traditional culture. (Salmond 2005 [1975] : 2)

Comme précédemment mentionné, le *marae* peut être aussi considéré en tant que *tūrangawaewae*, un lieu auquel on est généralement connecté de par le fait que nos ancêtres l'ont foulé et y sont enterrés. C'est donc un fort marqueur identitaire puisqu'il matérialise le lien existant entre l'individu qui le fréquente, ses ancêtres et un territoire particulier. L'édifice principal qui s'élève sur le *marae* symbolise particulièrement bien la connexion historique avec le groupe auquel on s'identifie. Différents noms associés à ses multiples fonctions sont utilisés pour le désigner parmi lesquels *wharehui* (maison de réunion), *wharenui* (grosse maison), *whare whakairo* (maison sculptée), *whare runanga* (maison du conseil), *whare puni* (maison où l'on dort) (Salmond 2005 [1975] : 35), mais aussi *whare tipuna* (maison ancestrale) (Mead 2003 : 96 ; Gagné 2013 : 90). Cette *whare tipuna* est souvent nommée en l'honneur d'un ancêtre (*tipuna*) masculin de la communauté[18], alors que le bâtiment secondaire faisant office de réfectoire sur le *marae* porte fréquemment le nom d'une femme liée à l'ancêtre ayant donné son nom au bâtiment principal (Salmond 2005 [1975] : 39-40 ; Sissons 2010 : 372-373, 377 ; Gagné 2013 : 90). L'architecture de ce dernier est conçue pour représenter le corps de l'ancêtre en question :

> The meeting-house does not symbolise the ancestor in name alone, for its structure represents the ancestor's body in quite a literal way. The carved head (*koruru*) between the bargeboards of the porch is said to be his head; the bargeboards are his arms held out in welcome, and the carvings at their ends represent his fingers (*raparapa*). The ridgepole (*tāhuhu*) represents the ancestral spine, also the main line of descent from the founder ; the rafters (*heke*) are his ribs, also descent lines, and the interior is his belly […]. (Salmond 2005 [1975] : 40)
> The *pou tokomanawa* (uprights) – of which there may be two in the *whare whakairo* – support the *tāhuhu* and represent the connection between Ranginui, the Sky Father, and Papatūānuku, the Earth Mother. The act of entering the house is interpreted symbolically as entering into the bosom of the ancestor. (Tauroa et Tauroa 2009 [1986] : 91)

[18] Il existe des exceptions, notamment sur la Côte Est où certaines maisons de réunion portent le nom d'ancêtres féminines (voir Salmond 2005 [1975] : 39-40 ; Metge 1976 : 229).). Les noms d'autres maisons de réunion peuvent également faire référence à des événements importants pour la communauté concernée (Salmond 2005 [1975] : 39 ; Mead 2003 : 96).

La présence d'autres ancêtres, plus ou moins éloignés sur le plan historique, est en outre visible à l'intérieur de la maison de réunion. Ainsi, les *poupou* sont des représentations sculptées ornant les parois intérieures de l'édifice qui figurent des personnages ancestraux, la plupart du temps directement reliés au groupe responsable du marae[19] (Salmond 2005 [1975] : 40 ; Tauroa et Tauroa 2009 [1986] : 91). On trouve aussi dans la *whare tipuna* des portraits peints et/ou des photographies des personnes décédées plus récemment. Anne Salmond explique à leur sujet, et plus largement sur les différentes représentations ancestrales :

> […] the portraits, like the meeting-house and the carved slabs, can be regarded as "stand-ins" for the people they represent; and when the *marae* is in use, the full host of most remote, closer and recent kin are known to be present both in spirit and in some physical form. (Salmond 2005 [1975] : 41)

Se tenir dans la *whare tipuna* permet de réactiver la connexion avec ses ancêtres et le passé du groupe et les *poupou* et les autres éléments décoratifs présents dans la construction peuvent servir d'aide-mémoire pour se rappeler des faits passés et déclamer des généalogies. La maison de réunion fait ainsi office d'un « architectural history book of the people concerned » (Salmond 2005 [1975] : 39). De par son symbolisme et ses références directes aux ancêtres, il s'agit aussi d'un lieu de grande spiritualité. Pour Hiwi et Pat Tauroa :

> The *marae* is the *wahi rangatira mana* (place of greatest *mana*), *wahi rangatira wairua* (place of greatest spirituality), *wahi rangatira iwi* (place that heightens people's dignity), and *wahi rangatira tikanga* Māori (place in which Māori customs are given ultimate expression). (Tauroa et Tauroa 2009 [1986] : 17)

Le *marae* est ici associé au terme « *mana* » et d'autres auteurs évoquent également le caractère « *tapu* » de certains de ses éléments (voir notamment Salmond 2005 [1975] : 42-43). Il s'agit de deux notions très importantes dans la culture māori qui vont être évoquées à maintes reprises par les artistes présentées dans cette thèse.

Mana, tapu et noa

Le terme « *mana* » est difficilement traduisible car il peut être utilisé en tant que nom, verbe ou adjectif. Il désigne alors différentes notions telles que le pouvoir, le prestige, la force psychique, le fait d'avoir de l'influence ou encore la compétence permettant de rendre une entreprise ou un

[19] Mais on peut aussi parfois trouver les représentations d'ancêtres d'autres groupes : « This is said to reflect the concept of "*ngā hau e whā*" (the four winds), by making provision for all those visitors who come to the *marae*. It relates to a custom that is often discussed but rarely practiced; that the visitor, on entering a strange meeting-house, should seek out his ancestor on the walls and make his bed beneath. This is said to give him confidence and protection from any evil influences that may be about » (Salmond 2004 [1975] : 41).

objet efficient (Patterson 2000 : 229). Joan Metge fait remarquer que bien que sa traduction la plus commune soit « prestige » ou « pouvoir et autorité », « its primary reference for Māori experts is 'spiritual power and authority' derived from the spiritual dimension but manifest in the world of human experience » (Metge 2002 : 320). Dans son article de 2005, elle détaille à ce sujet :

> […] for Māori at all familiar with traditional beliefs, the basic referent of *mana* is a diffuse, impersonal power which has its origin in the spiritual realm of *Te Ao marama*[20], flows from thence into the earthly realm and invests (indwells) people, animals, places and things: *mana* has a metaphysical as well as a this-worldy dimension. While they do give *mana* the meanings of prestige, power and authority, Māori see these attributes as secondary to and deriving from the *mana* of metaphysical origin. In their eyes, the prestige, power and authority that a leader commands is a consequence or product of *mana* in this basic sense, and is not identical with it. (Metge 2005 : 87)

On peut voir avec cette citation que l'autorité et le pouvoir détenus par un chef dérivent d'un lien avec la sphère spirituelle. Le leadership māori est ainsi associé au *mana* et il également entouré de *tapu*. Comme le *mana*, le *tapu* est un concept dont la définition n'est pas évidente car il recouvre plusieurs aspects. Mead explique :

> The concept of *tapu* is an important element in all *tikanga* [valeurs et pratiques traditionnelles, coutumes]. The source of *tapu* goes to the heart of Māori religious thought and even though a majority of Māori are members of some Christian church or sect the notion of *tapu* holds. […] *Tapu* is everywhere in our world. It is present in people, in places, in buildings, in things, words, and in all *tikanga*. *Tapu* is inseparable from *mana*, from our identity as Māori and from our cultural practices. (Mead 2003 : 30)

Tapu a souvent été traduit par « sacré » mais il recouvre d'autres sens suivant les contextes. Pour Metge : « The word *tapu* is best rendered 'under religious restriction': it was a state that required respectful treatment and was dangerous to the transgressor » (2004 [1967] : 8). Allan Hanson (1982 : 343) explique qu'une chose, un lieu ou un être est considéré comme *tapu* lorsqu'il est placé sous l'influence d'un *atua* (esprit, ancêtre décédé, démon local). Le *tapu* se transmet très facilement, notamment par contact, et il est alors nécessaire d'entourer une personne ou un objet *tapu* de nombreuses restrictions afin de protéger à la fois son état mais aussi les autres personnes pour lesquelles cet état *tapu* pourrait être dangereux, notamment lorsqu'il est causé par un *atua* malfaisant (Hanson 1982 : 343-345). Le *tapu* est également un attribut des personnes. Il en existe donc différentes qualités : il peut s'agir d'un état ponctuel

[20] Il s'agit du « monde de la lumière », le monde où l'humanité s'est développée qui a émergé suite à la séparation de l'étreinte fusionnelle de Ranginui et Papatūānuku, devenus le Ciel Père et la Terre Mère (Walker 1998 : 12).

quand il est par exemple associé à des cérémonies ou à des étapes de la vie telles que la grossesse, les menstruations et la mort ; le *tapu* peut s'appliquer à certaines parties du corps, la tête étant la partie la plus *tapu* ; et enfin le *tapu* est aussi une caractéristique intrinsèque à la personne héritée dès la naissance (voir Mead 2003 : 45-51). Selon Mead, chaque individu naît avec un certain niveau de *tapu* mais, comme je viens de l'évoquer, ce niveau peut varier en fonction des stades de la vie.

Les personnes issues de lignées généalogiques senior naissent en étant plus *tapu* que les autres (Metge 2004 [1967] : 59 ; Salmond 2005 [1975 : 42). C'est là l'une des caractéristiques des chefs māori. Dans l'organisation sociale traditionnelle, le chef est « the tribe's senior direct link with its founding ancestors » (Patterson 1992 : 70) en même temps qu'un personnage familier qui participe à la vie quotidienne du groupe, qui doit lui apporter de la sécurité et œuvrer à l'augmentation de son *mana* (Patterson 1992 : 87-88). Lui-même est un être qui possède un fort *mana*, une caractéristique qui peut fluctuer comme le *tapu*, ces deux notions étant étroitement associées : « as the *mana* of an individual grows, the *tapu* rises at the same time » (Mead 2003 : 45). Selon Mead, les parents possédant un fort niveau de *mana* et de *tapu* les transmettent en grande quantité à leurs enfants. Néanmoins, il est aussi possible d'accroître son *mana* au cours de sa vie en accomplissant diverses actions en vue d'augmenter son prestige et celui de son groupe (Mead 2003 : 51). Ainsi, certaines personnes ont pu s'élever dans la hiérarchie traditionnelle māori en se démarquant par leurs hauts faits (Bowden 1979 : 59). Belich fait également remarquer que le « sacred chieftainship was not leadership » (Belich 2001 [1996] : 82). Les chefs occupant cette fonction de par leur place privilégiée au sein de la lignée généalogique du groupe n'étaient pas forcément les meneurs militaires car ils pouvaient être considérés comme trop précieux pour risquer leur vie. Ils n'étaient pas forcément également les leaders politiques de leur groupe s'il s'avérait qu'ils n'étaient pas dotés des capacités suffisantes pour exercer cette charge (Bowden 1979 : 58-60 ; Belich 2001 [1996] : 82).

Si la notion de *tapu* est étroitement liée à celle de *mana*, elle l'est également à celle de *noa* qui a souvent été présentée comme son contraire. Le terme « *noa* » est régulièrement traduit par « profane » ou « commun » en opposition à « *tapu* » car il désigne un état où l'influence des *atua* est absente (Hanson 1982 : 345). La notion de *tapu* est plutôt associée aux hommes et celle de *noa* aux femmes :

> […] males, high descent, the dead, the elderly, and the history of the tribe all possess strong *tapu* qualities, as indeed does anything that enjoys great *mana*. […] On the other hand, women, the low-born, cooked food, water and the young all have *noa* (common) qualities. (Salmond 2005 [1975] : 42)

Salmond indique après cette citation que les principes *tapu* et *noa* sont opposés mais complémentaires. Metge insiste sur cette complémentarité : « Though opposites, *tapu* and *noa* are not negations of each other: they are complementary opposites, pre-supposing and completing each other, incomplete and meaningless on their own » (Metge 2004 [1967] : 60). Ce qui n'est pas *tapu* est *noa*, et inversement, mais selon les contextes, une chose peut être *noa* puis devenir *tapu* et vice-et-versa. Ce sont également des valeurs relatives :

> Thus, although men as a group are *tapu* in relation to women who as a group are *noa,* men who are young or of junior descent are *noa* in relation to men who are old or of senior descent, while women of high rank are *tapu* in relation to some men and other women, and all women are *tapu* during menstruation, pregnancy and childbirth. Similarly the meeting-house and open space in front of it (the *marae* proper) are *tapu* in relation to the dining-hall and kitchen of a *marae* complex which are *noa*, but the whole of the *marae* complex is *tapu* in relation to the ordinary land around it. (Metge 2005 [1967] : 59-60)

Metge évoque dans la deuxième partie de cette citation le fait que le *marae* comporte des parties considérées comme *tapu* et d'autres *noa*. C'est aussi le cas de la maison de réunion, avec, entre autres, une division entre le *taha whānui* (le « grand côté », souvent le côté droit) *tapu* et le *taha iti* (le « petit côté », souvent le côté gauche) *noa* (voir Metge 2004 [1967] : 232-234 et Salmond 2005 [1975] : 45-50). Sur le *marae*, les différentes activités entreprises sont aussi classées en tâches *tapu* et *noa*. Celles *tapu* sont menées dans la maison de réunion et sur la cour qui la précède par des « personnes de *mana* », « the people at the front » (*tāngata kei mua*) alors que celles *noa* ont lieu dans la cuisine, la salle à manger et les sanitaires et elles sont effectuées par « the people at the back » (*tāngata kei muri*). Mais elles sont tout autant essentielles que celles *tapu* au bon déroulement de l'événement qui a lieu sur le *marae* et elles sont reconnues en tant que telles (Metge 2004 [1967] : 234). On retrouve ici la notion de complémentarité des principes *noa* et *tapu*. Selon Metge, chacun d'eux possède des caractéristiques positives et négatives :

> Where *tapu* implies the presence of super-natural power (whether good or evil) and attracts attention and respect, *noa* implies the absence of such power and attracts neither attention nor respect. On these counts *noa* has negative value while *tapu* is positive. But *tapu* also stands for danger, restrictions on freedom of action, and anxious introspection to detect slips. *Noa* on the other hand is safety, freedom from restriction, and relaxed, out-going warmth. On these counts it is *tapu* that has negative value and *noa* that is positive. A Māori elder expressed appreciation of the positive aspects of *noa* when he described *noa* as 'the antidote' for *tapu*. Life would be impossibly burdensome if everything were *tapu* and dispiritedly dull if everything were *noa*. It is the contrast that makes life worth living. (Metge 2004 [1967] : 60)

Mead partage ce point de vue et explique qu'un trop haut niveau de *tapu* est dangereux à long terme : il faut alors revenir à un état *noa* qu'il qualifie de sûr. Il s'agit donc d'un concept lié à la capacité de rétablir l'équilibre et, pour lui, ce n'est pas le contraire du *tapu* car on peut être dans un état *noa* tout en conservant son *tapu* personnel (Mead 2003 : 30-31). Certains chercheurs ont cependant eu tendance à considérer l'état *noa* comme une caractéristique négative, parfois même liée à la notion d'impureté (voir Fletcher 2007). Les femmes māori étant *noa*, cette conception négative du *noa* expliqueraient selon eux, au moins en partie, qu'elles aient eu un statut inférieur à celui des hommes dans la société māori précoloniale.

1.2. Le statut des femmes māori avant et après la colonisation

Sur le sujet du statut et du rôle des femmes māori avant la colonisation, deux visions assez antagonistes s'affrontent : celle insistant sur l'importance du pouvoir détenu par les femmes māori et les rôles importants qu'elles jouaient dans la société traditionnelle et celle qui argue de l'infériorité de leur statut par rapport à celui des hommes et qui met l'accent sur leurs caractéristiques dangereuses et négatives. Cette dernière vision a été véhiculée par les travaux de certains anthropologues du début du XX^{e} siècle, mais aussi par des chercheurs ultérieurs. Elsdon Best, l'un des premiers anthropologues à avoir étudié le mode de vie des Māori, a contribué à diffuser l'idée que les hommes étaient considérés comme supérieurs aux femmes. Pour étayer cette thèse, il s'appuie notamment sur des récits māori ayant trait à la création du premier homme et de la première femme. Best explique que selon certaines versions, lorsque les enfants, tous masculins, de Papatūānuku, la Terre-Mère, et Ranginui, le Ciel Père, décidèrent de peupler la terre avec l'espèce humaine (*te ira tangata*), ils choisirent d'en faire une espèce mortelle. Il leur était impossible de se reproduire avec les êtres féminins surnaturels peuplant les cieux puisque ces derniers auraient perpétué l'espèce des dieux. Ils se mirent donc en quête d'un être féminin terrestre qui ne soit pas de nature divine. Après s'être accouplé avec différentes créatures femelles et ainsi avoir donné la vie à plusieurs espèces animales et végétales, Tāne, le dieu des forêts, fils de Ranginui et Papatūānuku, eut l'idée de façonner Hine-ahu-one, la première femme. Il utilisa pour cela l'argile se trouvant au niveau du pubis de Papatūānuku et lui insuffla le souffle de la vie. Il la prit ensuite pour compagne et il put ainsi donner naissance à l'espèce humaine (Best 1924 : 113-116). Elsdon Best estime que ce récit permet de comprendre pourquoi les hommes sont supérieurs aux femmes dans la société māori. Il écrit : « The male sex originated with the gods, is of supernatural origin, but the first female of the *ira tangata* was fashioned from a portion of the Earth Mother; ever does woman bear the

brand of her inferior origin » (Best 1924 : 113)[21]. Un autre récit relayé par Best traitant de la création des humains accorde lui aussi aux hommes un statut préférable à celui des femmes. Dans cette version, il est dit que Io, l'Être Suprême[22], a créé les étoiles qui ont engendré la lune et le soleil. La lune serait à l'origine de la lignée féminine et le soleil de celle masculine. Les hommes seraient ainsi associés à la lumière et les femmes à l'obscurité et donc au malheur (Best 1924 : 92- 93). Ce côté nuisible propre aux femmes est également au cœur du troisième et dernier récit sur la création de la première femme que nous livre Best. Dans celui-ci, le premier être humain est un homme : Tiki-te-po-mua (selon certaines variantes il a été créé par Tāne et selon d'autres par Tū-mata-uenga, le dieu de la guerre). Se sentant seul, il fut ravi lorsqu'il découvrit son reflet dans une étendue d'eau, le prenant pour un compagnon. Mais lorsqu'il tenta de le toucher, l'image s'évanouit. Il décida alors de recouvrir de terre son reflet pour le figer. En procédant ainsi, l'image renvoyée par l'eau se changea en un être vivant : une femme qui devint sa compagne. Tous deux vivaient ensemble dans un monde parfait jusqu'au jour où la femme fut frôlée par une anguille durant l'une de ses baignades et l'animal éveilla son désir sexuel. À son tour, la femme excita celui de son partenaire et provoqua ainsi la chute de l'homme dans le péché (Best 1924 : 478-479). Comme le remarque Best lui-même, les ressemblances qu'entretient ce récit avec l'épisode biblique du péché originel sont frappantes, mais l'anthropologue assure que ce mythe n'a pas été influencé par les enseignements des missionnaires. Il le présente comme étant « authentique ». Il serait à l'origine de :

> the old-time Maori belief that woman represents misfortune, sin, uncleanness, death; that the *whare o aitua* (abode or place of misfortune, i.e., the female organ) represents death and holds the power to slay man. It was thus that Māui, he who strove to gain eternal life for man, perished, done to death by the goddess of the realm of death. (Best 1924 : 480)

[21] Il pourrait lui être rétorqué que Papatūānuku étant elle-même la mère des différents dieux, on serait amené à penser que la première femme a été créée à partir de deux éléments divins. Best est conscient de cette contradiction apparente qu'il a des difficultés à expliquer, hormis par le fait que Papatūānuku serait considéré comme moins importante que son époux Ranginui sans que les raisons ne lui apparaissent clairement (Best 1924 : 404-406).

[22] Selon certains récits, notamment présentés par Percy Smith (1913) et Best (1924), Io serait la divinité à l'origine de la création du monde. Il s'agit d'une thèse très contestée. Des chercheurs occidentaux comme Allan Hanson et Jane Simpson ont remis en question l'importance accordée à Io par les Māori avant la colonisation. Ils considèrent qu'il s'agit d'un phénomène de réinvention de la tradition : Io est une divinité qui se rapproche trop de la conception biblique d'un Dieu unique masculin pour être authentique (Hanson 1989 ; Simpson 1997). Certains chercheurs māori partagent en partie leur point de vue. Ainsi Ani Mikaere (2005) s'appuie notamment sur Buck (1958) pour affirmer que l'anthropologue Percy Smith a recueilli le récit concernant Io auprès d'une seule personne māori ayant une certaine connaissance de la Bible. Smith ainsi que Elsdon Best ont présenté ce récit marginal de la création du monde comme étant le plus répandu parmi les Māori. Ils ont alors diffusé l'idée d'une création cosmologique qui serait le fruit d'une divinité masculine unique occultant ainsi le symbolisme de l'équilibre entre les forces féminine et masculine présent dans d'autres récits cosmologiques māori (Mikaere 2005 : 143-163).

Best fait ici référence à la mort de Māui, l'un des plus grands héros māori, qui périt alors qu'il essayait de vaincre la déesse de la mort Hine-nui-te-pō. Celle-ci s'appelait à l'origine Hine-tītama. Ses parents étaient Tāne et Hine-ahu-one, la première femme créée par ce dernier. Hine-tītama était si belle que Tāne, son propre père, décida de la prendre pour épouse. Lorsqu'elle apprit la véritable identité de son compagnon, elle s'enfuit et se réfugia dans le monde des ombres où attendaient les âmes des morts. Elle devint ainsi Hine-nui-te-pō, la déesse qui a instauré la mort comme conclusion du cycle de la vie et qui accueille les âmes des défunts (Best 1905 : 151-152). Voulant gagner l'immortalité pour lui-même et pour le reste de l'humanité, Māui chercha à vaincre Hine-nui-te-pō en entrant par son vagin durant son sommeil, inversant ainsi le processus de la naissance, pour lui arracher le cœur et ressortir par sa bouche. Selon certaines versions, Māui se changea pour cela en lézard. La vue de Māui dont une partie du corps dépassait en s'agitant du vagin de la déesse fit rire un oiseau qui assistait à la scène. Son rire réveilla la déesse qui écrasa Māui entre ses jambes et provoqua sa mort, faisant ainsi échouer sa quête d'immortalité (Best 1905 : 153 ; Walker 1990 : 18-19 ; Reed 1999 [1946] : 57)[23]. Best rattache cet épisode, tout comme celui narrant l'histoire de la première femme tentatrice ayant précipité l'homme dans le péché, à la nature supposément polluante et malfaisante de la femme māori. Cette thèse a été reprise par d'autres chercheurs, notamment par l'anthropologue Berys Heuer dans un article de 1969 puis dans un livre de 1972. Berys Heuer présente, elle aussi, Hine-nui-te-pō comme un personnage féminin ayant apporté la mort et la destruction dans le monde. Māui ayant péri dans son vagin, l'organe sexuel féminin serait dangereux et potentiellement destructeur et c'est cette caractéristique qui vaudrait aux femmes māori leur « impureté » (Heuer 1972 : 10). Étant qualifiées de « non-sacred and destructive », les femmes māori auraient de ce fait vu leur liberté d'action être restreinte par de nombreux interdits visant à les éloigner des lieux, personnes et réalisations entourés de *tapu* (Heuer 1969 : 486). Si elles ne respectaient pas ces restrictions de comportement, elles étaient considérées comme la cause des divers malheurs s'abattant sur leur groupe :

> Many of the activities proscribed to all women, except highborn *ariki* (nobility) imbued with the sacredness of aristocratic birth, were those where the violation of tapu could bring disaster to the entire tribe. Disaster in an undertaking was generally assumed to be the consequence of non-observance, deliberate or accidental, of laws of *tapu* on the part of a woman. (Heuer 1969 : 450)

[23] Cet échec est parfois expliqué par le fait que lorsque Māui avait retrouvé son père après avoir été abandonné à la naissance, ce dernier avait mal accompli certains rituels, ce qui valut à Māui de faillir à sa tâche (Walker 1990 : 17-19 ; Reed 1999 [1946] : 57).

Pour Heuer, la capacité propre aux femmes de neutraliser le *tapu* s'explique par leur nature polluante, nature à laquelle semblent échapper les femmes de haute naissance si l'on en croit la citation ci-dessus puisque, de par leur rang, elles étaient elles-mêmes hautement *tapu*. Cette théorie de la pollution féminine a été examinée par Allan Hanson dans un article de 1982, « Female Pollution in Polynesia ? ». En s'appuyant notamment sur les observations de Best (1924), il affirme que les femmes māori étaient en effet soumises à des restrictions comme les femmes d'autres peuples polynésiens, et que ces restrictions étaient plus importantes durant la période menstruelle. Mais si certains chercheurs comme Best et Jean Smith (1974) ont développé ce qu'Hanson a nommé la « repellent thesis », Hanson a lui mis au point l'« affinity thesis ». Pour les partisans de la « repellent thesis », les esprits (*atua*) rendant les êtres, les lieux et les objets *tapu* trouvent les organes génitaux féminins répulsifs, contaminants, et fuient donc à l'approche des femmes māori. Hanson considère que cette thèse n'est pas satisfaisante car elle ne permet pas de résoudre un certain nombre de contradictions. En effet, Best et Smith, mais c'est aussi le cas de Heuer et d'autres auteurs, expliquent que les femmes māori étaient parfois placées dans un état *tapu*, notamment au cours des grossesses, et que le sang menstruel était hautement *tapu*. Best (1930 : 367-368, 1941 : 6) et Smith (1974 : 27) ont alors considéré qu'il existait deux types de *tapu* : « the one referring to a state of sacredness and purity, the other to pollution. The *tapu* connected with parturition and menstruation is placed, of course, in the latter category » (Hanson 1982 : 347). Best, et nous avons vu que c'était également le cas d'Heuer, fait aussi état de l'existence de femmes de haut rang étant *tapu*. C'était notamment le cas de la « *puhi* », une jeune fille, souvent la fille ainée d'un chef de haut rang, devant rester vierge jusqu'à son mariage arrangé avec une personne d'un rang suffisant pour que cette union bénéficie au groupe de la fille (Best 1924 : 451). Or, Hanson fait remarquer que si les femmes étaient intrinsèquement polluantes, on a du mal à comprendre comment certaines d'entre elles pouvaient être *tapu*. Best essaie de résoudre cette apparente contradiction en disant que la place élevée dans la généalogie avait plus d'importance que la nature féminine de la personne concernée et que donc ces femmes étaient placées sous le *tapu* « positif » alors que les autres femmes tombaient sous la catégorie du *tapu* plus négatif. Cependant, on est confronté à un autre problème : des femmes de haut rang *tapu* pouvaient réaliser des rituels *whakanoa* (terme qui signifie littéralement « rendre *noa* »), c'est à dire des rituels visant à lever le *tapu* appliqué aux êtres, aux constructions et aux lieux. Si, comme le pense Best, les femmes rendent les choses *noa* parce qu'elles font fuir les esprits en raison de leur capacité de pollution, comment des femmes *tapu*, qui ne sont donc pas considérées comme répulsives par les *atua*, peuvent-elles

faire fuir les esprits[24] ? De plus, certaines femmes réalisaient parfois des cérémonies permettant de rendre des choses et des hommes *tapu* (Hanson 1982 : 348-349). Hanson pense pouvoir expliquer ces incohérences grâce à l'« affinity thesis ». Il se base sur les réflexions de Smith au sujet du vagin des femmes māori qui serait un passage entre le monde des vivants et celui des esprits :

> The vagina […] mediated and could hence separate the human and ultrahuman worlds. The vagina is *te ara mai o te tangata* (the pathway of mankind), the path whereby man leaves the womb, which is associated with Poo (the world of darkness), and enters the Ao Maarama (the world of light)[25]. (Smith 1974 : 28-29)

Hanson pense que l'on peut en déduire que le vagin peut servir de passage pour d'autres esprits à d'autres moments : les femmes pourraient absorber le *tapu* à l'intérieur d'elles-mêmes (Hanson 1982 : 352) et parfois le restituer, ce qui expliquerait qu'elles puissent ôter le *tapu* mais aussi rendre *tapu* certaines choses et personnes. Les interdictions d'approcher certains éléments *tapu* qui leur sont imposées ne s'expliqueraient donc pas par leur caractère polluant mais du fait qu'elles peuvent attirer les esprits et donc enlever le *tapu* des êtres et des lieux qui sont à leur proximité. Cependant, même si Hanson rejette l'idée selon laquelle les femmes māori auraient des capacités de pollution, il ne remet pas en cause le fait que les femmes étaient considérées comme dangereuses dans la société māori, associée à la mort, aux maladies et au malheur et donc entourées de connotations négatives et devant respecter de nombreux interdits (Hanson 1982 : 352, 356, 375). Pour expliquer cela, Hanson expose les théories de Best au sujet des récits ayant trait à la création de la première femme et à Hine-nui-te-pō qui seraient des archétypes de la manière de considérer les femmes māori. Si Hanson met en doute l'authenticité du mythe sur Tiki et la première femme l'ayant entrainé dans le péché et y voit l'influence des missionnaires chrétiens (Hanson 1982 : 354), il rejoint Best sur le fait que les femmes sont étroitement liées à la mort dans la culture māori, ce qui est visible avec l'épisode de la mort de Māui (Hanson 1982 : 356). Hanson offre également une lecture symbolique de cet épisode qui vient, une fois encore, souligner les connotations négatives entourant les femmes. Māui serait un symbole phallique et le récit de sa mort la métaphore du rapport sexuel qui fait perdre sa

[24] De même, une autre contradiction qui n'a pas été relevée par Hanson peut être soulignée : bien que les rituels *whakanoa* étaient le plus souvent réalisés par les femmes, ils étaient parfois accomplis par des hommes (voir Mikaere 2005 : 139 qui s'appuie sur Pere (1982)). On peut alors se demander comment des hommes qui ne possèdent pas la capacité à faire fuir les *atua* détenue par les femmes – si l'on en croit la « repellent thesis » – parviennent à lever le *tapu*.

[25] Hanson explique que l'idée exprimée ici par Smith se base sur la croyance māori selon laquelle les âmes humaines existent avant la naissance dans le monde des dieux puis sont incarnées par les nouveaux-nés (Hanson 1982 : 350).

virilité à l'homme puisque son pénis ressort détumescent du vagin de sa partenaire. Hanson fait le lien entre la croissance des plantes qui est vue comme *tapu* et l'érection masculine qui serait elle aussi *tapu*. L'érection étant un état *tapu* associé à une image de puissance, de vitalité et de virilité, la perdre dans le vagin de la femme conduirait les hommes à considérer ce dernier comme un organe destructeur, non pas parce qu'il serait « polluant » mais parce qu'il absorbe le *tapu*, ce qui vient pour Hanson renforcer son « affinity thesis » (Hanson 1982 : 354-356).

Qu'ils soient partisans de l'« affinity thesis » ou qu'ils aient contribué à développer la « repellent thesis », des auteurs comme Best et Heuer ont estimé que les femmes occupaient dans la société māori une place moins enviable que celle des hommes et que ceci était dû à la « dark image » (Hanson 1982 : 356) qui leur était accolée et au fait qu'elles étaient *noa* et dangereuses pour tout ce qui était *tapu*. Elles auraient alors été cantonnées à la réalisation des tâches domestiques les plus laborieuses dont l'exécution n'était pas entourée de *tapu* et, en raison de leur statut inférieur, elles auraient également été tenues à l'écart des postes de pouvoir. En s'appuyant sur un autre auteur (Hopa 1966), Bowden explique au sujet du sexe des chefs :

> Hopa notes that females, including those of the highest rank, were generally excluded from positions of leadership in 'secular and ritual affairs'. The only significant role women played politically, Hopa reports, was as wives in inter-*hapū* and inter-tribal marriage alliances. (Bowden 1979 : 57)

Reléguer le rôle politique des femmes à leur statut d'épouses permettant d'obtenir des alliances intéressantes pour leur groupe correspond bien à la vision présentée, par exemple, par Heuer selon laquelle les femmes māori étaient considérées comme des êtres passifs. Une fois encore, Heuer s'appuie sur l'épisode de la création de la première femme par Tāne :

> This account shows the culturally all-pervasive conception of man as provider of the creative fertilising elements, the life spirit; concomitantly woman is seen as the passive shelterer and nurturer, the receptacle, or *whare moenga*, of the life principle implanted by man (Heuer 1969 : 486).

Heuer remarque tout de même que certaines femmes ont occupé le rôle d'*ariki* (chef suprême), notamment au sein de l'iwi Ngāti Porou. Cependant, elle ne présente pas ce fait comme étant la norme : il ressort de son texte que les chefs étaient essentiellement masculins et que si les femmes de haute naissance étaient nommées « *wahine-ariki* » (femme chef), entourées de privilèges et très respectées, elles n'accédaient que rarement au statut effectif de chef (Heuer 1969 : 470-471), une thèse qui peut être contestée comme je le montrerai bientôt. Heuer s'appuie sur les observations de Best (1924 : 353) qui cite quelques exemples de femmes leaders mais semble penser que le rôle de chef était habituellement dévolu aux hommes, tout

comme celui de *tohunga* (expert religieux[26]). Il présente plutôt les femmes comme étant chargées, au même titre que les esclaves masculins, des tâches quotidiennes les plus laborieuses (Best 1924 : 400-402).

Ce point de vue a été remis en question par divers chercheurs, māori et pākehā, et notamment des femmes māori ayant contribué au champ académique des « *mana wahine* studies » dont il sera question dans le chapitre 2. Ainsi, Linda Tuhiwai Smith (1992 [1997] et 2008 [1999]), Aroha Yates-Smith (1998), Annie Mikaere (1994, 1999 et 2005), Leonie Pihama (2001), Christine Binder-Fritz (2003) et plus récemment Barbara Brookes (2016), entre autres, ont fait remarquer que les travaux des chercheurs cités précédemment comportent de sérieux biais androcentriques et eurocentriques. Leur postulat de l'infériorité du statut des femmes māori et de leur image négative dans la société māori traditionnelle s'appuie en grande partie sur les témoignages des premiers voyageurs européens masculins et sur des récits recueillis auprès d'hommes māori. Ces informateurs ainsi que les chercheurs du début du XX^{e} siècle ayant retranscrit leurs propos ont pu avoir tendance à effacer le rôle des femmes, notamment dans les récits mythiques où les héros masculins sont mis au premier plan (Mikaere 1999 : 7 ; 2005 : 143-144). Les chercheurs de cette époque, étant eux-mêmes des hommes, ne se sont en outre pas spécialement intéressés aux femmes : les remarques émises à leur sujet sont issues d'observations secondaires. Il s'agit là d'une tendance générale de l'anthropologie de la première moitié du XX^{e} siècle (voir Ralston 1993 ; Parini 2006). Toutefois, ceci n'explique pas pourquoi l'idée selon laquelle les femmes māori seraient considérées comme inférieures aux hommes se retrouve dans l'ouvrage de Heuer (1972), elle-même une femme et pouvant donc difficilement être accusée d'androcentrisme. Webster (1973) fait remarquer que Heuer n'a pas pris en compte le fait que le rôle des femmes ait pu être dévalué suite à la colonisation, point sur lequel je reviendrai. Or, les observations réalisées par les anthropologues du XX^{e} siècle concernaient une société déjà colonisée et en contact avec les missionnaires et les commerçants et marins européens depuis les années 1820. On peut alors mettre en doute la pertinence de leurs travaux qui prétendaient offrir une image du statut et des rôles des femmes māori dans la société māori traditionnelle, sous-entendue similaire à celle d'avant l'arrivée des Européens. Enfin, un dernier biais eurocentrique est perceptible : les anthropologues ont analysé les témoignages recueillis et ont réalisé leurs observations à partir d'un cadre de pensée façonné

[26] Cette traduction ne rend pas compte des multiples fonctions pouvant être exercées par les *tohunga*. Metge définit ainsi le terme *tohunga* : « The word *tohunga* is widely used by both Māoris and Pakehas to refer to a Māori who uses extra-ordinary knowledge and powers to diagnose, heal, or inflict illness. However, Māoris, especially if Māori-speaking, also give the word wider meanings, using it to refer to an expert in esoteric knowledge, in which case it may be applied to a carver, a university professor or a theologian […] » (Metge 2004 [1967] : 93).

par leur culture, en l'occurrence, pour les chercheurs s'étant intéressés aux Māori, la culture britannique :

> […] not only were Pākehā ethnographers ill equipped to compare Māori society but they created their own mythologies by making assertions from their own frameworks. Ethnographers were operating within their own cultural and gender frameworks. […] although original informants were Māori and some original material was written in Māori by Māori, the publication of that material was done by Pākehā men which raised two key major problems, that of interpretation and censorship. (Pihama 2001 : 181 en présentant les travaux de Yates-Smith (1998))

> […] ethnographers appear to have been beguiled by the Maori cultural ideal of male dominance and sanctity, as well as the Victorian image of the paterfamilias, often remaining blind to the practical facts of social roles in which sex is of relatively little importance. (Webster 1975 : 126)

Les chercheurs occidentaux auraient simplifié le système complexe de *mana* et de *tapu*, ce qui aurait conduit à de mauvaises interprétations et à la création de stéréotypes présentant les femmes comme inférieures aux hommes car *noa* et donc polluantes et/ou dangereuses pour le *tapu* (Binder-Fritz 2003 : 142-143). Ani Mikaere écrit au sujet de la manière dont les chercheurs ont interprété les concepts « *tapu* » et « *noa* » :

> They perceived the two concepts as a dichotomy of opposites, mutually exclusive of one another. Moreover, they viewed the dichotomy as a hierarchical one, *tapu* being privileged over *noa*. They translated the concepts into one with which they were familiar, equating *tapu* with sacredness and *noa* with profanity. All that remained was to ascertain where the sexes fitted into this analysis of *tapu* and *noa*. Inevitably, men were regarded as *tapu* (sacred) over the top of women who were caracterised as *noa* (profane). (Mikaere 2005 : 146-147)

Cette hiérarchisation des concepts « *tapu* » et « *noa* » a été notamment remise en question par Metge, Salmond et Mead (voir p.37-39) qui insistent sur leur complémentarité. Mikaere considère que les premiers anthropologues ont associé le terme « *noa* » à une notion d'impureté car dans la société britannique de leur époque, le pouvoir, et en particulier la puissance sexuelle, était surtout l'apanage des hommes. Ils ne pouvaient donc pas comprendre « the raw female sexual energy they found in the Māori cosmogonic stories and saw reinforced in the every day operation of *tapu* and *noa* » (Mikaere 2005 : 149). Ils ne saisirent pas l'importance du concept d'équilibre entre les énergies féminines et masculines et réduisirent Hine-ahu-one, la première femme, à un réceptacle passif et Hine-nui-te-Pō à une créature destructrice et malfaisante. Ce faisant, ils rabaissèrent le statut symbolique des femmes māori désormais largement vues comme des destructrices de *tapu* (Mikaere 2005 : 149-150). Cela eut des conséquences sur

l'estime d'elles-mêmes que pouvaient avoir les femmes māori, sur la manière dont elles étaient perçues au sein de leur groupe et dans la société néo-zélandaise ainsi que sur leur statut social.

Ce dernier avait déjà été mis à mal par l'application du système juridique anglo-saxon issu du droit romain qui a accompagné la colonisation. Sous ce système, c'était le mari qui, en tant que chef de famille, détenait tous les pouvoirs sur sa femme et ses enfants et était considéré comme propriétaire de tous les biens (Mikaere 1999 : 6 ; 2005 : 150). Dans la société māori précoloniale, les femmes n'étaient pas assujetties de la sorte à leur conjoint. Leurs conditions de vie pouvaient être très variables : la société māori n'étant pas égalitaire mais organisée de manière hiérarchique en fonction de sa *whakapapa* (généalogie) et du rang que l'on y occupe, les femmes ne pouvant pas se prévaloir d'appartenir à une lignée élevée n'étaient pas toujours bien traitées[27]. Néanmoins, si elles ne bénéficiaient pas toutes des mêmes égards en fonction de leur rang, il semblerait que les femmes māori jouissaient dans l'ensemble de plus de droits que les femmes anglaises de la même époque. En effet, les Māori étant ambilinéaires, les femmes conservaient leurs terres et leurs privilèges de naissance même après leur mariage. Leurs enfants pouvaient choisir de rejoindre le groupe du père, le leur ou les deux[28]. Elles n'étaient pas considérées comme étant sous la tutelle de leur conjoint et elles pouvaient compter sur le soutien de leur *whānau* même après s'être mariées[29]. De plus, contrairement à ce qui transparaît dans les écrits des anthropologues présentés précédemment qui insistent sur les restrictions auxquelles devaient se soumettre les femmes, notamment pendant leurs menstruations, et qui laissent entendre que ces restrictions leur étaient imposées par les hommes, la chercheuse māori Huia Tomlins Janhke écrit que la femme māori jouissait d'assez d'autonomie et de liberté pour « maintain her own identity and to exercise control over her own body » et que « matters to do with menstruation and childbirth were controlled by the women themselves » (Tomlins Jahnke 2002 : 505).

---

[27] Les femmes māori prenaient part aux travaux agricoles parfois physiquement éprouvants et devaient se plier aux mariages forcés, parfois en tant qu'épouses-esclaves à l'issue des conflits armés (Ballara 1993 : 129-130 ; Brookes 2016 : 6). Mais les femmes n'étaient pas seules en charge de toutes les tâches quotidiennes : Metge (2004 [1967] présente une division du travail genrée mais complémentaire. Ainsi, les hommes s'occupaient des activités demandant de la force physique et/ou entourées de *tapu* (retourner la terre pour préparer les plantations, planter les tubercules, chasser, pêcher en mer…) et les femmes des tâches plus *noa* (entretien des jardins, cueillette, ramassage du bois, collecte des fruits de mer, préparation des repas…), tâches pouvant être aussi effectuées par les hommes réduits en esclavage qui se chargeaient en outre des travaux les plus désagréables (Metge 2004 [1976] : 11).

[28] Webster remarque à ce sujet que l'on trouve une « high incidence of female links in all Māori genealogies, reflecting in most cases a preference among descendants to trace descent, succession, and inheritance through a female rather than her male spouse » (1975 : 125).

[29] Au sujet du statut des femmes māori dans la société précoloniale, voir, entre autres, Pere 1982 : 17-18 ; Mikaere 1999 : 3-4 ; Metge 1995 ; Tomlins Jahnke 2002, Brookes 2016 : 7.

Les rôles et les statuts des femmes māori pouvaient varier selon les régions et les groupes de population, mais les témoignages des premiers Européens à avoir été en contact avec les Māori ainsi que les traditions orales māori tendent à prouver que certaines femmes détenaient des rôles importants dans les domaines politique et religieux et occupaient des positions influentes (Ballara 1993 : 130-131 ; Awatere 1995 : 36 ; Belich 2001 [1996] : 101 ; Seuffert 2005 : 512). C'était notamment le cas dans l'*iwi* Ngāti Porou ainsi que dans d'autres *iwi* de la côte orientale. Comme nous l'avons vu, Best lui-même fait état d'observations allant dans ce sens même s'il les traite de manière plutôt anecdotique. L'idée que les femmes puissent avoir un statut élevé ne semble pourtant pas surprenante dans la mesure où le système hiérarchique traditionnel n'était pas organisé selon le sexe, mais en fonction de la naissance, du rang et de l'âge, les aînés ayant plus de pouvoir que les cadets (Patterson 1992 : 26). En outre, il était toujours possible d'augmenter son *mana* en effectuant certaines actions (voir p.37) et le *mana* n'était pas l'apanage des seuls hommes (Brookes 2016 : 3). Ainsi, certaines femmes pouvaient s'élever au rang de chefs et d'autres détenaient des pouvoirs spirituels et accomplissaient des rituels essentiels au bon fonctionnement de la société māori. J'ai déjà cité l'exemple des *puhi* (les jeunes vierges de haut rang, voir p.42) et l'on peut mentionner le rôle des *ruahine*, ces femmes âgées qui effectuaient, comme les *puhi*, des rituels *whakanoa* permettant de lever le *tapu* de divers éléments et ainsi les restrictions y étant associées (voir Hanson 1982 : 349). Il existait également des femmes *tohunga* ainsi que des femmes *matakite* (clairvoyantes) (Ralston 1993 : 29 ; Awatere 1995 : 35 ; Dickson 2005 : 107 ; Ruwhiu 2009 : 19, 84-85 ; Murphy 2011 : 117). Les femmes māori avaient aussi un rôle de médiatrice dans la résolution des conflits armés opposant leur groupe à un autre et pouvaient garantir des accords de paix durables en se mariant avec un homme du groupe antagoniste (Ruwhiu 2009 : 19 ; Brookes 2016 : 4-5). Avec la colonisation, les femmes māori se virent progressivement écartées de ces positions de pouvoirs. Les missionnaires et les colons les considéraient selon leurs propres valeurs culturelles et dénigrèrent le fait qu'elles puissent détenir du pouvoir politique et religieux. Ils eurent tendance à les percevoir en tant que filles, épouses, partenaires sexuelles facilement accessibles, ou même parfois en tant qu'« êtres réduits au rang d'animaux » (Mikaere 1999 : 8 ; Smith 1992 : 48-49 ; Connor 2000 : 128). Les colons discutèrent des modalités de la mise en place de la colonisation et de la vente des terres uniquement auprès des hommes māori (Smith 1992 : 49). Les femmes māori ne furent pas invitées à prendre part aux négociations entourant le Traité de Waitangi même si certaines, avec le soutien de leur communauté, purent le signer (Evans 1994 ; Mikaere 1999 : 8 ; Seuffert 2005 : 512). La majorité d'entre elles fut encouragée, notamment par le biais d'une éducation dans des écoles religieuses, à s'en tenir à leur rôle domestique : élever leurs

enfants de manière « civilisée », œuvrer à apporter des réformes morales à la société māori considérée comme barbare et travailler comme employées de maison (Smith 1992 : 44-45 ; Mikaere 1999 : 9-10 ; Pihama 2001 : 203-232 ; Seuffert 2005 : 513).

La christianisation joua un rôle important dans la dévaluation du statut des femmes māori, notamment en contribuant à effacer le caractère sacré attaché à la reproduction féminine dans la société traditionnelle par l'introduction de la notion de honte liée à la sexualité (Simmonds 2011 : 15). Les femmes māori furent de ce fait jugées immorales et indisciplinées[30] (Connor 2000). Or, il semblerait qu'elles aient joui d'une réputation très différente dans la société précoloniale. Certains indices culturels en laissent en effet transparaître une vision bien moins négative que celle véhiculée par les anthropologues. Les femmes māori étaient qualifiées de « *whare tangata* », littéralement « maison de l'humanité » (voir Pere 1982 : 26 ; Awatere 1995 : 36 ; Ruwhiu 2009 : 21) et des termes comme *whānau* et *hapū* désignaient à la fois des groupes mais aussi des éléments faisant référence à la naissance, *whānau* signifiant également placenta et *hapū* le fait d'être enceinte (voir Pere 1987 : 59 ; Mikaere 1999 : 3 ; Brookes 2016 : 3). La maternité était donc exaltée et les femmes respectées et entourées d'un prestige particulier car elles avaient la faculté de donner naissance aux nouvelles générations. De plus, de nombreux *waiata* (chants), *haka* (performances chantées et dansées) et récits mythiques et historiques mettent en scène des femmes qui occupaient des rôles d'importance militaire, spirituelle et politique (Mikaere 1999 : 3, 5-6 ; Brookes 2016 : 4-5), une importance qui n'a pas toujours été relevée par les chercheurs pākehā. On peut, par exemple, considérer le fait qu'Hine-ahu-one ait été le premier être humain façonné à partir de la Terre-Mère par une divinité, même masculine, révélateur d'une manière de considérer les femmes plus flatteuse que celle apparente dans le récit biblique où Eve est créée à partir de la côte d'Adam (Brookes 2016 : 1, 3-4). Un grand nombre de chants ont été par ailleurs composés par des femmes. Ces dernières jouaient donc un rôle très important dans la transmission de l'histoire des Māori, la culture māori étant avant la colonisation une culture orale. Les femmes étaient de ce fait indispensables à la continuité de l'identité du groupe à deux niveaux : en faisant les enfants et en leur transmettant son histoire (Mikaere 1999 : 5 ; Brookes 2016 : 1).

Lorsque nous aborderons les théories *mana wahine* au chapitre 2, nous verrons que de nombreuses universitaires et activistes māori s'appuient sur ces thèses pour affirmer que les

[30] Helene Connor (2000) rappelle que deux modèles féminins prédominaient dans le christianisme : celui de la Vierge Marie, la femme pure, idéale et subordonnée à l'homme, et celui de Marie Madeleine, la prostituée, la dépravée qu'il fallait convertir et transformer selon les préceptes religieux. Les femmes māori furent classées dans cette seconde catégorie et « éduquées » pour rejoindre la première.

rôles masculins et féminins traditionnels étaient complémentaires et qu'il est important de retrouver cet équilibre. Pour quelques autres, qui considèrent également cet équilibre comme un objectif à atteindre, les hommes māori ont toujours eu tendance à exercer leur domination sur les femmes, mais dans certains groupes les femmes ont pu redéfinir les rôles et les relations hommes/femmes ainsi que les traditions (Smith 1992 : 43 ; Awatere 1995 : 36). Certaines soulignent que le modèle « patriarcal » promu par le système colonial ainsi que les thèses au sujet de « la femme māori » présentées par les anthropologues Best et Heuer ont été intégrés au sein même des communautés māori. Les hommes māori les ont utilisés pour justifier certaines discriminations exercées à l'encontre des femmes māori comme le fait de les laisser difficilement accéder à des positions de pouvoir et d'étouffer leurs voix (Ramsden 1995 : 111 ; Hoskins 2000 : 38-39, 45-46 ; Pihama 2001 : 196-202, 297-298 ; Simmonds 2011 : 14). Cette critique a notamment été formulée par certaines femmes māori pour dénoncer le fait que durant les *pōwhiri*, les cérémonies d'accueil sur le *marae*, les *whaikōrero* (discours) sont habituellement délivrés uniquement par les hommes, ce qu'elles considéraient être une discrimination sexiste. Leurs contestations ont été reprises par la presse dans les années 1990 et les années 2000, par des féministes pākehā et par l'opinion publique. Les opposants aux revendications des Māori ont vu là l'occasion d'affirmer que les pratiques culturelles māori dataient d'un autre âge, qu'elles étaient sexistes et n'avaient plus lieu d'être[31] (sur ce sujet, voir Nan Seuffert 2005 et Curchin 2011). Mais cette dénonciation de l'impossibilité pour les femmes de réaliser les *whaikōrero* est loin d'être une position partagée par toutes les chercheuses māori. Nombre d'entre elles soulignent que le *whaikōrero* n'est qu'une forme d'intervention orale parmi d'autres et que les femmes māori jouent d'autres rôles importants pendant ces rencontres : elles performent le *karanga* (appel en début de cérémonie), elles aident à la préparation du repas et veillent au bien-être des participants (sur le rôle des femmes pendant les réunions cérémonielles, voir Salmond 1975 ; Irwin 1992c ; Metge 2001). Le fait de ne pas prononcer les *whaikōrero* a également été justifié en tant que mesure de protection :

> […] the *kawa* [coutume, protocole lié aux activités sur le *marae*] of not allowing women to *whaikōrero* is directly related to the role of women as *whare tangata*, and is necessary to protect them from the physical and metaphysical dangers that *whaikōrero* (and the *marae ātea*) may present in the course of a specific ceremonial occasion. (Gabel 2005 : 88)

[31] Pour un exemple de l'un des débats ayant agité l'opinion publique à ce sujet, voir le chapitre 2 p.96 et le chapitre 7 p.460.

Rosemarie Pere (Pere 1982 citée dans Pihama 2001 : 298), Anne Salmond (2005 [1975] : 145-150), et Kirsten Aroha Gabel (2005 : 88), entre autres, ont en outre souligné que les situations sont différentes suivant les groupes : dans certaines *iwi* de la Côte Est dont Ngāti Porou, Te Whānau-a-Apanui et Ngāti Kahungunu ainsi que dans certains endroits du Northland, les femmes peuvent prendre la parole au cours des *pōwhiri* sous certaines conditions.

Les universitaires et les féministes māori ne se focalisent pas, en général, sur la question de la prise de parole au cours des *pōwhiri* mais elles estiment qu'il est important que les voix des femmes māori soient entendues. Elles s'élèvent contre les multiples discriminations qui touchent encore ces dernières. En effet, même si elles ont connu des améliorations progressives de leurs conditions de vie, elles sont encore désavantagées notamment aux niveaux du taux de chômage, des salaires, de la santé et de l'accès à l'éducation (Awatere 1995 ; Magee 2001 ; Seuffer 2005). Cependant, Hinemoa Awatere (1995) affirme que, bien qu'elles vivent dans un environnement difficile où elles sont encore trop souvent considérées comme « inférieures » dans la société pākehā néo-zélandaise et parfois même à l'intérieur de leurs communautés, les femmes māori ont un impact très important sur la reconnaissance de l'identité et des traditions māori. Dès la moitié du XIX^{e} siècle, elles ont mené des combats dans ce sens et elles ont œuvré à l'amélioration du sort des Māori en intégrant et en formant divers mouvements, parfois au côté de féministes pākehā. Ainsi, à partir des années 1870, un grand nombre d'entre elles se sont impliquées dans la Women's Christian Temperance Union car elles voulaient agir contre les ravages provoqués par l'introduction de l'alcool dans les communautés suite à la colonisation (Pihama 2001 : 236-237 ; Cook 2011). La lutte contre l'alcool était aussi une des préoccupations des membres des Ngā Komiti Wahine (littéralement « les comités de femmes ») qui étaient des organisations de femmes māori créées en 1893 pour traiter des problèmes les affectant elles et leur entourage : alcool, tabac, violence domestique, promiscuité ou encore dépréciation des savoirs féminins. Ces groupes suivaient des prescriptions reflétant à la fois l'influence des missionnaires et du christianisme (entre autres, pas de travail le dimanche) mais aussi des valeurs māori (respect des enseignements des aînés, soins apportés aux femmes enceintes et aux personnes âgées, pratiques du tissage et de la cuisine, travail collectif en collaboration, respect du *mana* de tous et des savoirs māori) (Pihama 2001 : 234-236). Au cours du XX^{e} siècle, les femmes māori ont continué à s'occuper du bien-être des membres de leurs communautés. Les travaux des Ngā Komiti Wahine se sont perpétués avec la création de la Māori Women's Welfare League (MWWL) en 1951 (Pihama 2001 : 2345). Les membres de la MWWL voulaient améliorer les conditions de vie des Māori et particulièrement celles des femmes et des enfants dans un contexte d'urbanisation rapide et de changement social marqué,

entre autres, par la dispersion des membres des *whānau* (familles élargies). Elles étaient tenues en haute estime dans les communautés, mais leur position était assez délicate car elles appliquaient la volonté du gouvernement souhaitant l'assimilation des Māori en faisant respecter des critères établis sur le modèle pākehā de la famille et de la répartition des rôles sexués, tout en étant également animées par la volonté de lutter contre les inégalités pour assurer aux Māori une meilleure place dans la société néo-zélandaise (Labrum 2004).

À partir des années 1970, l'activisme des femmes māori fut lié aux mouvements de Renaissance culturelle et de lutte pour la souveraineté déjà évoqués. Certaines d'entre elles se sont hissées au rang de leaders aux niveaux local et régional et se sont investies au sein de mouvements visant à faire respecter le Traité de Waitangi et les droits ancestraux sur les territoires. Elles se sont aussi montrées très actives pour la défense de la langue māori et plus généralement de la culture māori, et ont été au premier plan pour la création d'écoles d'immersion māori au niveau primaire et maternelle, les *kōhanga reo* et les *kura kaupapa māori* (Evans 1994 ; Mikaere 1999 ; Magee 2001 ; Reilly 2011). Les femmes māori se sont en outre impliquées au niveau international, notamment dans les mouvements anti-apartheid, les groupes anti-nucléaires, et les entreprises en faveur de l'indépendance des peuples du Pacifique. Elles partagent également leurs expériences de marginalisation avec les autres femmes du Pacifique lors de conférences au cours desquelles elles tentent d'attirer l'attention internationale sur les conditions de colonisation des Māori en Nouvelle-Zélande (voir Pihama 2001 : 239 ; Paisley 2006). Comme nous le verrons ici, la pratique artistique est vue comme un moyen d'expression privilégié par certaines femmes māori afin de faire entendre leurs contestations et leurs revendications. Les références à la culture et à l'art traditionnel māori sont fréquentes dans leurs œuvres mais leur pratique artistique se distingue néanmoins sur divers points de celle traditionnelle qui répondait à d'autres objectifs et est souvent présentée comme marquée par une forte division genrée. Afin de pouvoir comprendre le caractère novateur des œuvres des femmes rencontrées, mais aussi saisir le lien de continuité existant entre la pratique artistique contemporaine des femmes rencontrées et celle traditionnelle, cette dernière va être maintenant présentée.

1.3. L'art traditionnel maori

L'expression « art traditionnel » désigne ici des pratiques ou des artefacts produits avant ou lors de la colonisation et ayant été retrouvés, datés et analysés par les archéologues, décrits par les anthropologues, les missionnaires, les commerçants, les voyageurs occidentaux de l'époque ou

étant mentionnés dans les traditions orales māori. Mais il serait erroné de considérer qu'il existe réellement une entité figée nommée « art traditionnel » : même avant la colonisation, l'art māori était en constante évolution, différents styles s'étant succédés ou ayant vu le jour au sein de groupes différents (voir Jackson 1972 ; Mead 1975 ; Neich 2004 [1994] : 9-10). Pour compliquer un peu plus sa définition, l'expression « art traditionnel » peut aussi qualifier des œuvres faites de nos jours. Dans ce cas, il s'agit de réalisations produites en utilisant des techniques, des matériaux et des motifs pensés par les Māori comme hérités des ancêtres. Certains anthropologues ont alors remis en question la pertinence des catégories « art traditionnel » et « art contemporain » (voir les chapitres 2 et 7). Pour faciliter la compréhension de mon propos, j'emploie le plus souvent l'expression « art traditionnel » pour évoquer les œuvres et les pratiques artistiques du passé. C'est la raison pour laquelle les verbes sont essentiellement mis au passé même si certaines des œuvres décrites sont toujours exécutées de nos jours.

1.3.1. Présentation générale

L'art traditionnel māori se distingue des autres traditions artistiques polynésiennes par son style curvilinéaire dominant. Pour certains chercheurs, cette différence s'expliquerait par une évolution locale ou, à l'inverse, les productions māori ressembleraient plus à l'art polynésien ancestral : l'art rectilinéaire qui s'est développé sur les autres îles polynésiennes en serait une version simplifiée (sur ces questions, voir Barrow 1956, Mead 1975, Thomas 1995b : 59). Les productions artistiques traditionnelles māori présentent elles-mêmes des variations de style en fonction des régions et des époques. L'esthétique généralement présentée comme « typique » de l'art traditionnel māori qui se caractérise par une profusion de motifs aux lignes courbes s'est véritablement développée durant la période classique (1500-1800), une époque correspondant plus ou moins à la « tribal era » de Belich (voir p.18) durant laquelle la société māori a connu une profonde réorganisation. Les Māori ont, à ce moment-là, adopté la pierre *pounamu* (jade néphrite et bowénite) comme outil de sculpture sur bois et ils ont étendu la surface d'ornementation de leurs créations : les motifs curvilinéaires étaient présents sur l'entièreté des objets sculptés et non seulement cloisonnés au sein de petites zones ou au niveau des bordures comme c'était le cas dans d'autres îles du Pacifique (Mead 1975 : 174-207 ; Bataille-Benguigui 1985 : 143-144 ; Schwimmer 1992 : 62).

Les réalisations dotées de caractéristiques esthétiques étaient de plusieurs types. Dès leur arrivée en Nouvelle-Zélande, les ancêtres des Māori ont dû s'adapter à leur nouvel

environnement et ils ont utilisé les ressources naturelles que ce dernier leur offrait (bois, pierre, os, ivoire, végétaux) comme support et outils de création (Barrow 1968 [1964] : 8). Durant la période archaïque qui s'étend jusqu'au XV^{e} ou au XVI^{e} siècle en fonction des régions, les Māori se sont livrés à un art pariétal (dessins, peintures, gravures et bas-reliefs) au sein de grottes ou d'abris sous roches, essentiellement dans l'Île du Sud, au nord d'Otago et au sud de Canterbury. Leurs productions étaient souvent monochromes et de couleur noire, mais certaines comportaient aussi du rouge et du blanc (Bain 1982 : 1-2 ; Neich 2004 [1994] : 21). Les Māori réalisaient également des gravures sur des petits objets sculptés, généralement en bois, pierre, os et ivoire. La peau était un autre support privilégié : ils exécutaient des tatouages élaborés (Neich 2004 [1994] : 16). Certains chercheurs rattachent la pratique du tatouage à celle de la sculpture, car on trouve dans ces deux domaines des similitudes au niveau des motifs et des compositions avec une prédominance des formes en spirale (voir Jackson 1972 : 69 ; Schwimmer 1992 : 65). Je ne m'attarderai pas ici sur la question du *tā moko* (tatouage), car je vais plutôt me concentrer sur les réalisations matérielles (sur le *tā moko* voir notamment King 1992 [1972] ; Simmons 1997 ; Te Awekotuku et Nikora 2010). Outre les objets de petites dimensions (gourdes ornées, peignes, bijoux, boîtes à trésor…), les Māori produisaient des réalisations de plus grande envergure telles des armes et des pagaies de *waka* sculptées et, à une échelle encore plus imposante, les *waka* elles-mêmes — des pirogues pouvant mesurer jusqu'à plus de trente mètres de long — des maisons de stockage (*pataka*) et des maisons de réunion (voir Barrow 1968 [1964] ; Thomas 1995b ; Bataille-Benguigui 1985). Ces différentes œuvres sculptées pouvaient être peintes de manière monochrome (voir Figure 3), ce qui permettait de protéger le bois, ou, pour certaines, être ornées de motifs *kowhaiwhai* rouge, noir et blanc. Ces motifs étaient peints sur les chevrons des maisons de réunion (voir Figure 2) et d'autres constructions, sur les pagaies des *waka* et sur la partie inférieure des proues des *waka* (Neich 2004 [1994] : 16). La peinture était appliquée directement sur le bois sans que les contours des motifs aient été dessinés au préalable (Barrow 1968 [1964] : 64).



Figure 2 : Intérieur de la maison de réunion *Hotunui*, inaugurée en 1878



Figure 3 : *Ngātokimatawhaorua*, *waka taua* (pirogue de guerre) construite de 1937 à 1940

Les couleurs étaient obtenues en utilisant des pigments d'origine végétale ou minérale : du charbon issu de certains bois résineux ou de l'hématite pour le noir, de la *taioma* (terre de pipe, une sorte de kaolin, une terre argileuse) brûlée et broyée pour le blanc et de l'ocre rouge pour le rouge. Ces pigments pouvaient être employés tels quels comme c'était le cas pour les dessins de l'art pariétal, mais ils étaient la plupart du temps mélangés à de l'huile (huile de foie de requin) ou de la graisse pour produire de la peinture (Bain 1982 : 1-2 ; Neich 2004 [1994] : 26).

Enfin, la dernière catégorie de productions traditionnelles à caractère esthétique était celle des réalisations tissées ou tressées en fibres végétales. Pour ces réalisations, on parle de « tissage », mais c'était un tissage ne faisant pas intervenir d'outils autres que les doigts du tisseur qui entrelaçait des fibres souples (*muka*) issues des feuilles de *harakeke* (lin néo-zélandais ou *formium tenax*) grattées et écrasées. Ce procédé de création était dérivé de la technique de confection de paniers maîtrisée par les premiers Polynésiens à être arrivés en Nouvelle-Zélande. Ce pays leur offrait plus de ressources naturelles que la contrée qu'ils avaient abandonnée, mais le climat était plus frais. Ils durent donc adapter la technique initialement dévolue aux paniers pour créer des vêtements plus chauds et notamment des capes

nommées *korowai* (Evans et Ngarimu 2005 : 16 ; Harwood 2011 : 358 ; Henare 2005). Pour réaliser ces *korowai*, les *muka* étaient tressées, parfois de manière à produire une trame dans laquelle étaient incluses des plumes de diverses espèces d'oiseaux, dont les *kiwi*, ainsi que des *hukahuka* (pompons de *muka* teints). Certaines capes étaient également confectionnées à partir de peau et de poils de chiens (Harwood 2011 : 348-349, sur les différents *korowai* voir aussi Te Kanawa 2014 : 2). La création de paniers (*kete*) perdura après l'installation en Nouvelle-Zélande (Figure 4).



Figure 4 : *Kete*. Rangimāhora Reihana-Mete, 1964

Les *kete* étaient des éléments importants dans la culture māori car il s'agissait d'artefacts pratiques qui permettaient de stocker et de déplacer de la nourriture et diverses possessions. Ils possédaient des noms et un aspect différents suivant leur fonction (Evans et Ngarimu 2005 : 101). Parmi les autres créations tressées, on trouvait également des *whāriki* et des panneaux *tukutuku* (Figure 5). Les *whāriki* étaient des tapis répondant à plusieurs usages : ils pouvaient être placés sous les couchages dans les maisons de réunion, étendus sur le sol lors de naissances pour recevoir les nouveau-nés, ou encore disposés au-dessus de la nourriture dans un *hāngi* (four en terre) (Te Kanawa 2014 : 4). Les panneaux *tukutuku* étaient installés dans les maisons de réunion entre les panneaux muraux sculptés (Melbourne 2011 : 170). Il s'agissait de panneaux « made from vertical rods, and inward-facing horizontal batons painted red or black, tied together with strips of dyed or bleached flax and orange-coloured grasses. By a variety of stitches a standard range of patterns was developed » (Barrow 1968 [1964]: 60). Ces laçages ornementaux seraient issus d'une tradition polynésienne ancienne adaptée en Nouvelle-Zélande : en plaçant ces panneaux sur les parois des *whare*, ils permettaient d'isoler ces dernières, ce qui n'était pas nécessaire dans les autres îles tropicales où les parois ont alors plutôt tendance à être ouvertes au niveau de l'emplacement dévolu aux panneaux *tukutuku* (Barrow 1968 [1964] : 60).



Figure 5 : *Panneaux tukutuku et poupou*. Intérieur de la *whare whakairo* Te Whare Rūnanga, 1940

Les panneaux *tukutuku*, les *kete* et les vêtements tissés étaient en majorité réalisés par les femmes alors que la sculpture, la peinture et le tatouage étaient des domaines masculins (Best 1924 : 256, 261, Jackson 1972 : 63 ; Thomas 1995b : 67 ; Belich 2001 [1996] ; King 2003 : 86 ; Evans et Ngarimu 2005 : 16 ; Zaitz 2009 : 30). On peut rattacher cette distinction genrée des tâches aux récits mythiques portant sur l'origine des formes artistiques. Les savoirs concernant la sculpture sur bois, le tatouage et la peinture des motifs *kowhaiwhai* ont été transmis aux hommes par des ancêtres, des héros ou, selon certains récits, des divinités, tous de sexe masculin (Barrow 1956 : 305 ; Neich 2004 [1994] : 17-21). En revanche, l'origine et la transmission du tissage aux humains étaient liées à des divinités féminines pouvant diverger suivant les récits : Hine-rauamoa (Tamarapa et Wallace 2013 : 3), Hine-teiwaiwa (Hamilton-Pearce 2009 : 39-40) ou Niwareka (Ihimaera, Adsett et Whiting 1996 : 13). Il s'agissait donc d'une pratique traditionnellement associée aux femmes. Best et d'autres anthropologues expliquent en outre que les femmes ne pouvaient pas créer de *waka* ni de maisons de réunion car ces réalisations faisaient intervenir des *atua*, des esprits, et de ce fait les lieux, les objets et les personnes impliqués dans ces activités devenaient *tapu* (Best 1924 : 255-256). Comme déjà mentionné, les femmes possédaient un caractère *noa* et ne pouvaient donc pas s'approcher des lieux de création de ces réalisations sculptées et encore moins les produire puisqu'elles auraient ôté leur *tapu*, une action qui leur était demandée seulement une fois la tâche accomplie (Best 1924 : 255 ; Thomas 1995b : 67 ; King 2003 : 86)[32]. Ces productions étaient *tapu* car elles devaient répondre à un but d'efficacité qui ne pouvait être garanti qu'en s'assurant de l'intervention bienveillante de diverses entités surnaturelles tout au long du processus de fabrication. Cette « efficacité » était d'ordre matériel, mais aussi spirituel. Par exemple, parmi

[32] Nous verrons au chapitre 7 que certaines artistes doutent de la validité de cette explication et mentionnent que, dans certaines *iwi*, les femmes māori pouvaient s'adonner à la sculpture.

les différentes fonctions des maisons de réunion, on retrouve celle d'héberger les visiteurs et elles devaient être conçues de manière à répondre au mieux à cette fonction. Toutefois, comme je l'ai déjà mentionné, le rôle des *wharenui* allait bien au-delà de cette simple dimension utilitaire : elles étaient le symbole de l'identité du groupe et leur architecture reproduisait de manière symbolique le corps d'un ancêtre important, parfois l'ancêtre fondateur (voir p.34-35). Elles occupaient donc une fonction sociale capitale doublée d'une fonction commémorative puisque les éléments sculptés qui les ornaient permettaient de perpétuer la mémoire des ancêtres et de se souvenir de leurs hauts-faits (Barrow 1956 : 309-310 ; Jackson 1972 : 37). Ces sculptures étaient perçues comme animées d'un souffle de vie car :

> […] the *tipuna* [les ancêtres] it references are living, the ancestors are living because their spirit is living, and their spirits are living because their *mauri* (life-force) is being kept alive through memory. And that memory is kept alive by the artwork, completing a circular reference of continually living *whakapapa* connections of artwork to *tipuna* to artwork again. *Tipuna* and *taonga* [bien précieux, création artistique[33]] continually reference each other, maintaining the life force of, and their life within, the distributed *whakapapa* relations they share. (O'Byrne 2011 : 132)

Les *waka* avaient elles aussi des fonctions utilitaires et symboliques. Elles permettaient de pêcher, de se déplacer et de mener des expéditions guerrières, mais elles matérialisaient aussi le lien aux ancêtres tout en étant des symboles de chefferie. Comme on l'a vu au début de ce chapitre, le terme « *waka* » désigne un groupe dont les membres disent descendre d'un même ancêtre arrivé en Nouvelle-Zélande à bord de l'une des premières *waka* à y avoir accosté. Lorsqu'ils déclinent leur *whakapapa*, les Māori citent alors généralement le nom de la *waka* à laquelle ils se rattachent. Ces *waka* originelles n'étaient pas les seules à avoir une importance symbolique : la construction de *waka* nécessitant la coopération de plusieurs *hapū*, elles étaient la manifestation concrète du lien unissant ces groupes (Jackson 1972 : 65). Neich mentionne également que les *waka* finement décorées pouvaient être considérées comme des représentations symboliques du chef : « The aesthetic effect created by a fully decorative war canoe was apparently of special importance in the Māori aesthetic, with the canoe often serving as the poetic symbol for a great chief » (Neich 2001 : 132). Elles pouvaient avoir une fonction commémorative, car elles étaient parfois réutilisées en tant que mémoriels dans les cimetières et pour marquer l'emplacement des sépultures des chefs (Jackson 1972 : 65).

Ces diverses réalisations sculptées étaient toujours liées à des enjeux de pouvoir :

[33] Sur cette notion, voir le chapitre 6.

> […] ces objets maoris sont censés rendre leurs possesseurs puissants en même temps qu'ils sont censés affaiblir leurs adversaires. À l'origine, les grandes formes sculptées maories étaient utilisées comme médiatrices dans les luttes politiques entre tribus maories. (Thomas 2012/13 : 352)
> Les arts maoris ont toujours eu pour fonction d'impressionner les visiteurs et de leur faire mesurer le prestige et la puissance de leurs hôtes (Thomas 1995b : 78)

Les réalisations sculptées avaient le pouvoir de rehausser le prestige de leur possesseur car elles étaient empreintes de *mana* conféré par le sculpteur qui perpétuait une technique transmise par les ancêtres (Bataille-Benguigui 1985 : 144 ; Patterson 1992 : 24-26 ; 93). Les objets ornementaux les plus décorés étaient alors réservés aux membres de l'aristocratie car ils étaient en accord avec leur rang et ils leur permettaient d'accroître leur prestige (Barrow 1968 [1964] : 10). Du fait de son lien avec le monde surnaturel, l'activité artistique produisait des artefacts considérés comme des moyens de médiation entre les hommes et les esprits. Les grandes réalisations sculptées pouvaient alors être utilisées pour tenter d'orienter les actions surnaturelles en faveur du groupe concerné :

> […] the duty of the carver is to create an environment in which the opposing forces of good and evil (spirits, demons and ancestors of other social groups) are, if not equalised, at least tipped in favour of the social group. (Mead 1975 : 177)

Certains tissages remplissaient eux aussi un rôle de médiation entre le monde des humains et celui des esprits et des ancêtres. Comme dans le reste de l'Océanie, les productions tissées et tressées ont longtemps été considérées par les Européens comme de l'artisanat, certes de qualité, plutôt que comme de l'art au même titre que les sculptures sur bois (Thomas 1995b : 115-116 ; Te Kanawa 2009 : 20). Pourtant, plus qu'une activité quotidienne, le tissage tout comme la sculpture était un art lié au sacré puisque ayant été transmis par une divinité puis par les ancêtres au fil des générations. Il symbolisait alors aussi une connexion avec le passé par le biais des motifs représentés qui étaient transmis de génération en génération à l'intérieur du groupe (Patterson 1992 : 24-25 ; Te Kanawa 2009 : 20 ; Harwood 2011 : 438). Une importance particulière était accordée aux *korowai* (capes). On considérait que ces dernières, à l'instar des autres sortes de *taonga*, possédaient une force de vie et un esprit (Henare 2005). Tout comme les réalisations sculptées, les *korowai* pouvaient signifier le statut élevé de leur possesseur. C'était notamment le cas des *kahu kiwi*, des capes avec des plumes de kiwi, et des *kaitaka*, des capes comportant des bordures *tāniko*, c'est à dire des « coloured geometric bands of tightly twined muka strands » (Harwood 2011 : 439). De même, les *kahu kurī*, les capes en peau de chien, des animaux admirés pour leurs talents de chasseurs, étaient portées par les *rangatira* (chefs) et les guerriers prestigieux (Harwood 2011 : 439). Outre le fait de manifester

le rang de la personne les portant, les *korowai* étaient aussi appréciées pour leurs qualités utilitaires : elles offraient une protection contre les éléments naturels et contre les blessures par armes au cours des combats. Certaines *korowai* étaient aussi utilisées au cours de rituels entourant la naissance et la mort, des étapes transitoires entourées de danger qu'il fallait franchir avec l'aide d'un *tohunga*. Les *korowai* agissaient alors comme des agents médiateurs symbolisant ce passage (Henare 2005 ; Harwood 2011 : 439). Pour toutes ces raisons, il s'agissait de biens prestigieux pouvant faire l'objet d'échanges visant à maintenir les relations sociales entre différentes *iwi* ou pouvant être offerts en cadeaux lors de mariages et de funérailles (Barrow 1968 [1964] : 20 ; King 2003, Harwood 2011 : 439-440). Ces articles très prisés étaient parfois échangés contre des *waka* sculptés (Awatere 1995 : 36).

Les personnes à l'origine des créations prestigieuses dans le domaine de la sculpture et du tissage occupaient un statut particulier dans la société traditionnelle māori : ils faisaient partie de la classe des *tohunga* (experts) (Barrow 1956 : 309). Metge (2004 [1967] : 22) explique que toutes les personnes non esclaves pratiquaient, même si ce n'était qu'à un niveau rudimentaire, les principales activités à caractère esthétique dévolues à leur sexe (sculpture pour les hommes et tissage pour les femmes), mais qu'un apprentissage spécial était réservé aux individus de haut rang montrant des capacités exceptionnelles[34]. Ils devenaient alors des *tohunga* dans leur discipline : « they frequently executed commissions for the less skilled, who recompensed them with gifts of food, garments and ornaments. Their fame travelled abroad, and they received invitations even from other tribes » (Metge 2004 [1967] : 11). Pour les réalisations de grande envergure telles que les *waka* et les *whare whakairo*, toute la communauté participait d'une manière ou d'une autre sous la supervision du *tohunga* et d'autres groupes alliés pouvaient même être sollicités (Mead 1975 : 175), comme je l'ai évoqué en parlant des *waka* (voir p.58).

Les *tohunga* apprenaient à maîtriser un répertoire de motifs pour les agencer de manière à créer des compositions ayant un fort impact visuel. Dans le domaine de la sculpture sur bois, on constatait une forte récurrence des représentations humaines ou humanoïdes, que ce soit sous la forme de bas-reliefs, de gravures ou de sculptures en trois dimensions comme celles placées à la base des poteaux des maisons de réunion (Mead 1975 : 176).

[34] L'apprentissage des experts en sculpture et en tissage était teinté de spiritualité car il fallait apprendre à injecter dans l'artefact produit « something of your self, of your own life and energy, of your personal *mauri* » (Patterson 1992 : 35). Les matériaux utilisés devaient être sublimés pour que l'œuvre finale leur rende justice, qu'il y ait une raison à leur prélèvement dans la nature (Patterson 1992 : 35-36).



Figure 6 : *Détails de la façade de la* whare whakairo *Tamatekapua*, 1943

Le plus souvent, ces représentations n'étaient pas naturalistes, elles ne répondaient pas à une volonté de précision anatomique (Barrow 1956 : 315-316 ; Mead 1975 : 178). Certains visages étaient toutefois exécutés de manière plus réaliste quand il s'agissait de figurer des personnes encore vivantes au moment de la création de la sculpture. Même dans ce cas, seul le visage était assez réaliste, le corps, lui, était celui stylisé d'un ancêtre puisque « a living Māori is already a potential candidate for the elevated position of ancestor » (Mead 1975 : 178). Les ancêtres décédés étaient représentés de manière conventionnelle avec des yeux brillants en coquillage (*haliotis*, ormeau), une bouche ouverte d'où dépassait une langue protubérante et un corps de face (Mead 1975 : 178) (Figure 5 et Figure 6). D'autres réalisations plus petites en pierre, souvent en jade, en os et en ivoire présentaient aussi des caractéristiques humanoïdes : il s'agissait des *hei-tiki*, « *hei* » signifiant pendentif et « *tiki* » faisant référence au premier être humain (Barrow 1956 : 316). Les *hei-tiki* avaient une forme reconnaissable avec une tête penchée, une bouche ouverte et souvent la langue tirée, des jambes courbées qui se rejoignaient sous le corps et des bras appuyés sur les cuisses. Si l'on revient à la sculpture sur bois, une autre figure importante du répertoire de motifs traditionnels est celle du *manaia*. Les *manaia* sont des personnages à têtes d'oiseaux décrits ainsi par Nicholas Thomas :

> Une catégorie de personnages regroupe des créatures fantastiques hybrides, les *manaia*, qui se composent de formes parfois très stylisées associant des traits humains, reptiliens ou évoquant des oiseaux. Elles sont souvent contorsionnées ou dans des postures d'attaque et s'en prennent à des victimes de toute évidence humaines mais leur morsure peut représenter un transfert de mana plutôt qu'une agression. Ces monstres apparaissent sur de nombreux supports, dont les *poupou* [sculptures murales māori], les étambots de pirogues et, pour les plus

> impressionnants, sur les linteaux (*pare*) surmontant les portes des maisons de réunion. (Thomas 1995 : 68)

Il existe de nombreuses interprétations à leur sujet, mais pour Barrow ce sont sans doute des créatures surnaturelles, des *atua*, des esprits d'ancêtres. Les *manaia* étaient mis en scène au sein de compositions variées où ils pouvaient être combinés de nombreuses manières différentes (Barrow 1956 : 317-318). Les sculpteurs māori représentaient aussi d'autres créatures surnaturelles : des *marakihau*. Selon Barrow (1956 : 322), si leur identité originale est assez incertaine, les *marakihau* sont désormais considérés comme des monstres marins. Ils possèdent une demi-tête humaine, une queue de poisson, une langue semblable à un tube leur permettant d'aspirer les marins et les *waka*. Ils apparaissaient souvent sur les *poupou* des maisons de réunion et il s'agissait peut-être d'ancêtres transformés ainsi après leur mort. Des monstres marins semblables ainsi que des figures humanoïdes et des représentations plus naturalistes d'oiseaux et d'autres animaux étaient visibles dans l'art pariétal (Neich 2004 [1994] : 21). Quelques animaux étaient également représentés dans la sculpture sur bois, essentiellement des lézards. Les lézards revêtent une forte dimension symbolique car pour les Māori ce sont des animaux de mauvais augure annonciateur de maladie ou de décès. Ils pouvaient être représentés pour « personnifier » la mort. Les placer aux côtés de *manaia* et d'humains, par exemple sur les linteaux, était une manière de représenter l'opposition entre la vie et la mort (Barrow 1956 : 321 ; Thomas 1995 : 68-69). Enfin, l'un des motifs les plus répandu dans l'art traditionnel māori était celui de la spirale, que ce soit des spirales simples ou plus complexes, parfois doubles. Les spirales étaient utilisées dans le domaine de la sculpture mais aussi dans les peintures *kowhaiwhai* souvent peintes sur le faîtage et sur les chevrons des maisons de réunion (Shand 2002 : 49). L'élément le plus élémentaire de ces *kowhaiwhai* était le *koru*. L'historien d'art Peter Shand (2002 : 48) définit ainsi ce motif : « the *koru* is the design form of a curvilinear element punctuated with a circular stoppage » et pour Thomas :

> [Le *koru* est un] motif consistant en une courbe qui se referme sur elle-même pour se transformer en cercle. Les *koru* apparaissent habituellement sous forme d'arborescences peintes en blanc. Ils naissent à l'extrémité de figures dissymétriques évoquant les quartiers de lune ; les espaces intermédiaires sont alternativement remplis en rouge et en noir. Les peintures *kowhaiwhai* font aussi usage de croissants, vestiges d'une partie centrale évidée, et combinent des enchevêtrements de spirales entières ou brisées à d'autres éléments, séparés ou associés à des *koru*. (Thomas 1995b : 71-72)

Plusieurs hypothèses ont été émises sur l'origine du *koru* : pour certains, ce motif est né de la volonté de reproduire la forme d'une fronde de fougère ou celle d'autres éléments naturels, par exemple la queue courbée du lézard ou le mouvement des vagues. Mais cette explication est

contestée et la signification originelle du *koru* reste incertaine (Barrow 1956 : 320-321 ; Schwimmer 1992 : 62-64 ; Shand 2002 : 49). Néanmoins, rattacher le *koru* à la représentation d'une fronde de fougère permet de faire référence à l'allégorie du renouveau de la vie, une image qui, comme nous l'avons vu, est très importante dans la culture māori (voir p.16).

Si les motifs en spirale sont très répandus dans la plupart des formes artistiques traditionnelles māori, on ne les retrouve pas dans les tissages et les tressages, des pratiques pour lesquelles les contraintes techniques induisent la création de motifs rectilignes comme on peut le voir dans les panneaux *tukutuku* (Figure 5) et les bordures *tāniko* (Figure 7).

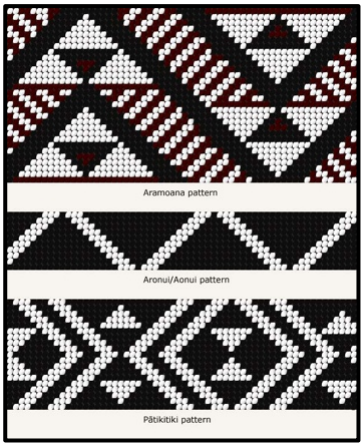


Figure 7 : *Motifs tāniko les plus courants*

L'un des motifs revenant souvent dans les panneaux *tukutuku* est celui nommé *poutama*. Il s'agit d'une figure géométrique en escalier : « *Poutama* is a pattern that reflects a stairway and refers generally to a progression towards knowledge or enlightenment » (Pihama 2001 : 13). En ce qui concerne les *tāniko*, ce terme désigne à la fois la technique de tissage sans aiguille ni métier à tisser qui consiste à entrelacer des fils de plusieurs couleurs en faisant passer au premier plan celui dont on veut voir la couleur, et les motifs géométriques ainsi créés (Te Kanawa 2014 : 3). Des motifs rectilignes étaient également visibles dans d'autres productions comme les *whāriki* et les *kete*. Ils étaient réalisés grâce à l'inclusion de fibres (*muka*) teintes en jaune, rouge-marron et noir, des teintes obtenues en utilisant de l'écorce d'arbre ou de la boue (Te Kanawa 2014 : 1)[35]. L'exécution de ces motifs au sein de pièces créées à partir de fibres végétales demandait une grande expertise puisqu'il fallait calculer précisément l'emplacement des fibres colorées afin d'obtenir le dessin escompté (Te Kanawa 2009 : 22). Les figures géométriques ainsi produites étaient souvent symboliques : « The visual weaving patterns are metaphoric symbols of evolution, elements, land formations, food and historical struggles » (Te

[35] Pour divers exemples de motifs de créations tissées ou tressées voir l'article de Te Kanawa (2014).

Kanawa 2009 : 22). Elles pouvaient faire référence à des éléments du territoire de l'*iwi* de la tisseuse : « Patterning in cloaks often communicates information. Geometric tāniko designs have associations to *whakapapa* and landscapes in the form of tribal motifs » (Harwood 2011 : 443). Ce même symbolisme était aussi présent dans les *korowai* grâce aux dispositions spécifiques des plumes provenant d'espèces spécifiques et dotées de couleurs spéciales :

> It is argued here that there is knowledge and personal information contained in the species or feather placement. Some single feather patterns across a cloak could represent landscapes, constellations, or relate to events or people that are known to the weaver (Harwood 2011 : 443).

Les peintures *kowhaiwhai* recelaient également des éléments symboliques relatifs aux généalogies du groupe (Schwimmer 1992 : 61). De plus, les couleurs rouge, blanche et noire renvoyaient à la cosmologie māori et le savoir qui leur était attaché était sacré. La couleur rouge était notamment associée au sang ayant coulé des blessures de Ranginui et de Papatūānuku au moment de leur séparation. Le mélange de leurs deux sangs aurait produit l'ocre rouge ou *kokowai*, la terre à partir de laquelle Hine-ahu-one aurait été créée, selon certains récits. La peinture rouge était donc un puissant agent de création (Neich 2004 [1994] : vii). Le rouge était une couleur sacrée permettant de rendre n'importe quel élément *tapu*. Les *pare* (linteaux) étaient ainsi peints en rouge car il s'agissait d'éléments architecturaux importants matérialisant un passage : le fait d'entrer dans une maison de réunion était similaire à un rite de passage, ce qui était rappelé par les figures sculptées sur le *pare*, souvent des humains, des *manaia* et des sexes féminins symbolisant la naissance et la mort, le passage d'un état à un autre[36] (Jackson 1972 : 49-52). La complexité et le dynamisme de ces éléments sculptés interpellaient l'œil et devaient impressionner les visiteurs d'autres groupes (voir p.58-59). Pour certains anthropologues, les figures sinueuses et distordues typiques de la période classique traduisaient un état de tension inhérent à la société māori (Mead 1975 : 179 ; Thomas 1995b : 71-72). Cette idée a notamment été développée par Allan Hanson (1983, Hanson et Hanson 1990). Selon lui, les compositions laissant place à une dissymétrie étaient révélatrices de la vision du monde māori recelant des contradictions et des ambivalences également présentes dans la mythologie, les proverbes et les relations sociales et politiques (Hanson 1983 : 213-215 ; Hanson et Hanson 1990 : 193). Pour Mead (1975 : 179), ces tensions se sont apaisées avec l'avènement du

[36] Nous avons ici un exemple de l'importance accordée aux représentations féminines et de leur puissance : les femmes sont les *whare tangata* et c'est une entité féminine, Hine-nui-te-pō, qui accueille les Māori après leur mort.

christianisme et les représentations artistiques traditionnelles māori ont donc connu des changements suite à l'arrivée des Européens.

1.3.2. L'art traditionnel après l'arrivée des Européens

Les modifications opérées dans le domaine artistique suite au contact avec les Européens ont été de plusieurs ordres. Les Māori ont très rapidement adopté les nouveaux matériaux fournis par les Pākehā : les outils en métal se sont avérés pratiques pour réaliser des coupes nettes lorsqu'il s'agissait de travailler le bois et la laine pouvait être utilisée pour le tissage (Bataille-Benguigui 1985 : 144 ; Evans et Ngarimu 2005 : 18). Toutefois, dans ce domaine, les pièces considérées comme les plus prestigieuses étaient celles effectuées selon les méthodes ancestrales bien que la pratique traditionnelle ait décliné durant le XIX^{e} siècle avant de connaître un nouveau souffle au XX^{e} siècle (Evans et Ngarimu 2005 : 18). En ce qui concerne la sculpture, certains comme Barrow (1956 : 326-329) déplorent une dégénérescence du goût et du talent des sculpteurs māori due à un amoindrissement de l'influence et du prestige accordés aux *tohunga* suite à la colonisation. Mais d'autres chercheurs comme Nicholas Thomas (1995b : 13), et je rejoins leur point de vue, considèrent que l'art traditionnel māori ne s'est pas détérioré suite à la venue des Européens et que le fait d'adopter des techniques et des matériaux importés ne signifie pas que l'on renonce à la tradition. Les Māori ont certes produit des objets spécifiquement créés pour servir de monnaie d'échange avec les Européens dès les premiers voyages de Cook, mais ils n'ont pas pour autant arrêté de produire des réalisations traditionnelles au sein des communautés, même si les formes des créations ont pu changer (Thomas 2012 : 348-349). L'art māori n'a de toute manière jamais été monolithique : il a connu des modifications au fil du temps et ce que l'on considère comme étant typique de l'art traditionnel correspond en réalité à des éléments spécifiques sélectionnés à un moment donné et témoins d'une époque particulière, une époque parfois déjà marquée par les interactions entre Māori et Pākehā. Ainsi, les *korowai* entièrement recouvertes de plumes sont apparues dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle (Tamarapa et Wallace 2013 : 4). De même, les grandes *whare whakairo* aux façades, aux poutres, poteaux et panneaux muraux intérieurs finement sculptés ont émergé au début du XIX^{e} siècle, vers les années 1830. Elles reprenaient et mettaient en relief des éléments déjà existant dans les *whare* de chefs prestigieux (Jackson 1972 : 37 ; Thomas 1995 : 61 ; Sissons 2010).



Figure 8 : whare whakairo *Tamatekapua* reconstruite en 1943

Ces *whare whakairo* sont aujourd'hui considérées comme emblématiques de l'art traditionnel māori. Un homme a largement contribué à la diffusion de cette idée : il s'agit de Sir Apirana Turupa Ngata (1874-1950). Apirana Ngata a joué un rôle important dans le développement politique, économique, social et culturel des Māori dans la première moitié du XX^{e} siècle. Ce leader de l'*iwi* Ngāti Porou a été le premier Māori diplômé d'une université néo-zélandaise en sciences politiques et en droit (voir Walker 2002). Il est devenu député en 1905 puis ministre des Affaires māori en 1928. Membre du Young Māori Party, il a œuvré à la mise en place d'un ambitieux programme éducatif, législatif et politique visant la régénération et l'adaptation du peuple māori à la modernité sans pour autant perdre l'héritage culturel māori qui était considéré à l'époque comme en voie de disparition. Durant sa présence au Parlement, il a fait voter le Māori Arts and Crafts Act de 1926, une loi promouvant la création d'instituts partiellement financés par le gouvernement pour délivrer un enseignement des pratiques artistiques māori traditionnelles (sculpture, chants, danses) (Smith 2001 : 92 ; Mataira 1972 [1968] : 205 ; Skinner 2008 : 18-20). Il s'agissait tout particulièrement de former une nouvelle génération d'artistes capables de construire des *whare whakairo* considérées par Ngata comme l'emblème culturel et identitaire māori par excellence. Suite à cette loi, la Rotorua School of Māori Arts and Crafts a ouvert ses portes en 1927 à des étudiants provenant de diverses *iwi*. Ngata n'était pas réfractaire à l'idée d'utiliser, si nécessaire, les techniques et les outils introduits par les Pākehā car ces innovations, notamment celles utilisées pour la construction des *whare whakairo*, n'étaient pas, selon lui, révélatrices d'une assimilation à la culture pākehā mais au contraire une réponse des Māori à la colonisation (Barrow 1956 : 325 ; Smith 2001 ; Skinner 2008 : 16-20). Pour autant, il s'est opposé à l'adoption de certaines nouveautés. Ainsi,

il a rejeté un mouvement des années 1870 : l'arrivée de la peinture figurative māori dans les maisons de réunion. Trois styles étaient identifiables et se côtoyaient parfois au sein d'une même *whare* : un style dérivé des *kowhaiwhai*, un autre consistant à représenter de manière picturale les figures ancestrales normalement sculptées et le dernier inspiré de l'art naturaliste européen (Neich 2004 [1994]). Ces peintures ont un temps supplanté les sculptures mais au bout de quarante ou cinquante ans, cette pratique picturale a été abandonnée et la grande majorité des productions peintes ne sont aujourd'hui plus visibles car elles ont été recouvertes. Ce mouvement artistique était associé au prophète Te Kooti[37] et à son Église Ringatū (Neich 2004 [1994] : 1-2). Il ne correspondait pas à la vision que Ngata voulait transmettre de l'art traditionnel māori. En effet, ce dernier, en tant que membre du Young Māori Party, souhaitait présenter une image assez standardisée du passé māori, acceptable pour les Européens. Il a alors préféré ne pas mettre l'accent sur les œuvres peintes révélant des « fragmented group identities » (Neich 2004 [1994] : 241) mais sur la sculpture et sur un type de sculpture facilement acceptable par les Pākehā[38]. Bien que certains éléments aient été sélectionnés au détriment d'autres, l'initiative de Ngata a tout de même contribué à la perpétuation de l'enseignement artistique traditionnel, en particulier celui de la sculpture. Elle a aussi aidé à valoriser l'art māori à une époque caractérisée par une volonté d'assimilation des Māori et de leur culture au sein de la société pākehā, une époque où nombre de Néo-Zélandais considéraient que l'art māori était en train de disparaître (Mane-Wheoki 2011 : 6). Les actions de Ngata et la période où elles ont eu lieu sont à ce titre souvent qualifiées de premier mouvement de « Renaissance culturelle » (Walker 1990 : 190 ; Mane-Wheoki 1995 : 6 ; Sissons 2010 : 383). Il s'agissait également d'une première étape vers une institutionnalisation de l'apprentissage des arts māori qui s'est intensifiée avec l'émergence de l'art contemporain māori quelques décennies plus tard.

---

[37] Alors qu'il s'était allié aux forces coloniales durant les Land Wars, Te Kooti fut accusé d'avoir secrètement aidé le camp ennemi et condamné à l'exil sur les îles Chatam pour trahison. Il parvint à s'échapper et fonda la religion Ringatū. Sur Te Kooti et son mouvement prophétique, voir notamment Walker 1990 :132-134 ; Binney 1990, 1995 ; Belich 2001 [1996] : 222-23, 240-241 ; King 2003 : 217-218 et Binney, O'Malley et Ward 2014 : 277-283.

[38] À cette époque, l'école de sculpture la plus productive était celle d'Arawa, et surtout celle de l'*iwi* Ngāti Tarawhai de Rotorua qui produisait des œuvres non subversives ne comportant presque pas d'allusions à des questions politiques ou religieuses. Cette *iwi* avait été l'alliée des Européens pendant les Land Wars. Il était alors plus facile pour les Pākehā d'accepter leur style plutôt qu'un mouvement pictural associée à Te Kooti et à son Église et c'est donc cette esthétique qui fut enseignée dans la Rotorua School of Māori Arts and Crafts de la fin des années 1920 jusqu'aux années 1940 et qui a été considéré comme le « style national » de la sculpture māori par les Européens et par les Māori (Neich 2004 [1994] ; Skinner 2008 : 16-17). Le rejet manifesté par Ngata pour les expressions artistiques du mouvement associé à Te Kooti peut également s'expliquer par l'origine tribale de Ngata qui était affilié à l'*iwi* Ngāti Porou, une *iwi* hostile à Te Kooti et alliée aux forces gouvernementales pour tenter de le capturer (Binney 1990).

1.2. L'art contemporain māori

Comme le montre le mouvement pictural éphémère s'étant développé dans les maisons de réunion, certains Māori ont adopté un style naturaliste suite aux contacts avec les Européens. Mais, jusque dans les années 1950, la pratique de la peinture et plus largement des arts visuels était cantonnée à un contexte coutumier : il fallut attendre la deuxième moitié du XX^{e} siècle pour que l'art māori se manifeste hors des maisons de réunion (Mane-Wheoki 2014 : 1)[39]. Dans les années 1950 et 1960, les Māori connurent des changements sociétaux et culturels rapides caractérisés notamment par une urbanisation importante (voir p.24). On assista alors à l'émergence d'un mouvement artistique māori urbain porté par des artistes ayant fréquenté des établissements universitaires où ils avaient été familiarisés avec les pratiques artistiques, les styles, les sujets et les matériaux de l'art classique et de l'art moderne occidentaux. En 1952 et 1954, Selwyn et Arnold Wilson furent les premiers Māori diplômés de l'Elam School of Fine Arts d'Auckland, une école d'art aujourd'hui intégrée à l'Université d'Auckland (Mane-Wheoki 1995 : 8 ; 2011 : 9 ; 2014 : 1).

La formation en art des Māori s'intensifia avec l'inititiative du Pākehā Gordon Tovey, le « National superintendent of art and crafts » du ministère de l'Éducation de l'époque. Il mit en place de 1946 à 1966 un programme ayant pour but de former des enseignants de primaire pour qu'ils deviennent, après avoir suivi un apprentissage spécialisé, des « itinerant art and crafts advisers » (Mane-Weoki 2014 : 1). Gordon Tovey encouragea le recrutement d'une proportion importante de Māori qui n'avaient, pour la plupart, jusqu'alors pas suivi de formation artistique mais reçu une éducation scolaire principalement pākehā. Dans le cadre de ce programme, ils bénéficièrent d'un enseignement portant sur l'art traditionnel māori délivré notamment par des experts sculpteurs comme Pine Taiapa. Toutefois, la démarche de Tovey répondait à un objectif différent de celle initiée par Ngata : il ne s'agissait pas tant d'empêcher la disparition de l'art māori traditionnel que de réformer l'apprentissage artistique néo-zélandais concernant aussi bien les arts visuels que la danse et la musique. Tovey considérait que mêler les pratiques māori et pākehā permettraient de réunir les domaines de l'esthétique et du spirituel, champs que la société occidentale avait, à son sens, dissociés à tort, contrairement à la conception māori de l'activité artistique (Smith 2001 : 93-94 ; Mane-Wheoki 2014 : 2). Bien qu'ils aient été

[39] L'historien de l'art Jonathan Mane-Wheoki relève tout de même deux exceptions dans les années 1920 et 1930 : le peintre sur chevalet Ōriwa Tahupōtiki Haddon et la photographe Ramai Te Miha (Mane-Wheoki 2014 : 1).

familiarisés avec l'art māori traditionnel, les individus engagés par Tovey étaient encouragés par ce dernier à ignorer les restrictions liées au *tapu* propre à l'activité artistique et « to explore the full range of the traditional arts as well as experiment with the concepts, forms, and media of modern western art » (Mane-Wheoki 1995 : 9). Les Māori concernés par ce programme sont devenus des figures marquantes de l'art māori contemporain. On comptait parmi eux Selwyn Wilson, Fred Graham, John Bevan Ford, Ralph Hotere, Kāterina Mataira, Cliff Whiting, Marilynn Webb, Paratene Matchitt et Sandy Adsett (Mane-Wheoki 2014 : 1). Ces artistes de la « génération Tovey » ont été les pionniers de ce qui a été appelé le « Modernisme māori » (Skinner 2008 : 80).

Le Modernisme māori est un mouvement artistique englobant les arts visuels et l'architecture qui a émergé dans les années 1950-1960. Il mêlait deux traditions artistiques différentes : la tradition artistique māori et le Modernisme occidental, et particulièrement le Primitivisme (Mane-Wheoki 2014 : 2-3). Dans l'art Moderne occidental, les Primitivistes sont des artistes s'étant tournés vers les arts traditionnels africains et océaniens, considérés à ce moment-là par les Occidentaux comme des arts « primitifs », pour renouveler leur pratique artistique en se détachant des canons et des limitations de l'époque. Parmi les exemples les plus célèbres figurent Pablo Picasso, Henry Moore et Barbara Hepworth. En suivant une démarche similaire, les artistes māori des années 1950 et 1960 ont adopté le Primitivisme de l'art Moderne pour se libérer des carcans de l'art traditionnel māori en mettant en avant une volonté d'originalité et d'innovation, s'inscrivant ainsi dans le domaine de l'art contemporain néo-zélandais (Skinner 2014 : 68, 79). Ils souhaitaient dans le même temps se démarquer du style naturaliste européen prévalant en Nouvelle-Zélande pour être vus comme des artistes modernes égalant le niveau de ce qui se faisait de plus innovant en termes d'art contemporain dans le pays. Alors, à la manière des Primitivistes pākehā, ils revisitèrent dans des œuvres qui tendaient parfois à l'abstraction les formes déjà non naturalistes de l'art māori traditionnel (Skinner 2014 : 71-73, 80). Plusieurs d'entre eux se spécialisèrent dans la peinture acrylique[40] et à l'huile : on peut notamment citer Cliff Whiting, Selwyn Muru, Paratene Matchitt ou encore Ralph Hotere.

Les Modernistes māori mettaient l'accent sur leur identité d'artiste contemporain plus que sur leur identité d'artiste māori (Skinner 2008 : 112). Cette démarche fut, dans certains cas, poussée à l'extrême : Ralph Hotere, un peintre māori qui a développé un style d'abstraction

[40] Les peintures synthétiques et en particulier la peinture acrylique commencèrent à être adoptées par les artistes néo-zélandais dans les années 1960 (Hillary [et al.] 2014).

formaliste et qui était l'un des artistes les plus reconnus de l'époque sur la scène artistique néo-zélandaise et internationale voulait simplement être considéré comme un artiste ; il refusait que l'on catalogue son art comme étant de l'art māori (Mane-Wheoki 1995 : 11 ; Skinner 2008 : 159). Néanmoins, même si le fait d'être māori n'apparaissait pas comme l'élément le plus important de leur pratique artistique, la majorité des Modernistes ne rejetaient pas l'appellation d'« art māori » mais désiraient faire entrer cet art māori dans une nouvelle dimension moderne. Il existait donc diverses approches au sein du mouvement du « Modernisme māori », un label qui a été appliqué aux artistes de cette époque de manière rétrospective et qui ne rend pas forcément compte de la pluralité des démarches des artistes (Skinner 2008 : 110). Cependant, les artistes māori qualifiés de Modernistes partageaient un certain nombre de points communs ayant permis de définir leur appartenance à un même mouvement artistique :

> The artists were closely tied to the education system, which acted as patron and employer. These artists were also part of an urban context, representatives of a generation of Māori who were migrating to the cities and making the most of the education and employment opportunities to be found there. Their art was to be exhibited and purchased as contemporary art, rather than addressing customary Māori art contexts through style, materials or production process. (Skinner 2014 : 83)

En 1958, à l'Adult Education Centre de l'Université d'Auckland, eut lieu la première exposition de cinq Modernistes māori : Ralph Hotere, Kāterina Mataira, Muru Walters, Selwyn Wilson et Arnold Wilson. Puis en 1963, le premier Māori Arts Festival fut organisé au *marae* Tūrangawaewae, Ngāruawāhia (dans la région Waikato). Pour la première fois, art moderne et art traditionnel māori étaient présentés côte à côte (Mane-Wheoki 2014 : 2). Cet art « traditionnel », pensé comme semblable à celui hérité des ancêtres, continuait à être pratiqué. Ainsi, en 1967, une école de sculpture ouvrit sous la direction de Hōne Taiapa au sein du New Zealand Institute of Māori Arts and Crafts de Rotorua et en 1969 ce fut le tour d'une école de tissage sous la supervision d'Emily Schuster. Ces initiatives étaient perçues par certains artistes contemporains māori comme étant rétrogrades alors que d'autres considéraient qu'il s'agissait d'avancées positives (Mane-Wheoki 2014 : 2). Comme nous l'avons vu, les artistes formés pour devenir conseillers en arts dans les écoles avaient eux-mêmes durant le temps de leur apprentissage au sein du programme mis en place par Tovey suivi une formation au contact d'experts māori traditionnels (Skinner 2014 : 80). Ainsi, même s'ils souhaitaient marquer leurs distances vis à vis de l'art traditionnel qu'ils considéraient appartenir au passé, le lien entre ce dernier et leurs pratiques artistiques n'était pas totalement rompu. En effet, par le biais du

Primitivisme de l'art Moderne, ils revisitaient dans leurs œuvres les formes artistiques traditionnelles au sujet desquelles ils avaient suivi un enseignement.

La plupart des institutions académiques néo-zélandaises des années 1960 considéraient cet art contemporain māori émergeant avec un certain mépris en le reléguant au rang d'art pour touriste ou d'« airport art ». Néanmoins, il reçut le soutien de quelques critiques d'art comme Ron O'Reilly ainsi que d'artistes modernistes pākehā à l'instar de Colin McCahon (Mane-Wheoki 1995 : 10). Les artistes modernistes māori luttèrent pour ne pas être seulement exposés sur les *marae* et intégrer les espaces pākehā exposant de l'art contemporain (McCarthy 2007 : 124-130). À ce titre, l'exposition « New Zealand Māori Culture and the Contemporary Scene » présentée au Canterbury Museum en 1966 fut particulièrement importante car il s'agissait de la première exposition d'art contemporain māori accueillie dans une institution culturelle « mainstream » (Skinner 2008 : 85). Mais les artistes māori ne furent vraiment pris au sérieux par les institutions artistiques néo-zélandaises qu'à partir des années 1980 (Mane-Wheoki 1995 : 5).

Dans les années 1970 et 1980, l'art contemporain māori épousa une orientation beaucoup plus politique en adéquation avec le contexte socio-politique de l'époque marqué par l'instauration du Tribunal de Waitangi en 1975 et les multiples événements de protestations et de revendications portant notamment sur les droits concernant les terres et sur la reconnaissance de la culture māori (voir section 1.1.2). Les artistes contemporains māori s'emparèrent de ces sujets et leur art devint un outil d'activisme « addressing Māori issues at a national level » (McCarthy 2007 : 165 ; voir aussi Jahnke 2006 : 16). Dans ce contexte de Renaissance culturelle, le Modernisme se distanciant de l'art traditionnel māori n'apparaissait plus comme la meilleure des stratégies à adopter : il s'agissait au contraire pour les artistes d'insister sur leur identité māori et de ne pas renier les liens existant entre l'art māori traditionnel et leurs pratiques contemporaines (Skinner 2008 : 131-132 ; 2014 : 82), bien que ces dernières s'en distinguent du point de vue des techniques, des matériaux et des styles adoptés. Se tourner vers le passé semblait important à une époque où les débats concernant les relations entre Māori et Pākehā étaient concentrés autour du Traité de Waitangi, le Traité étant considéré comme le document fondateur d'une nation biculturelle (Thomas 1995a : 27-28). La volonté de rendre visible la culture māori et de l'instaurer comme composante de l'identité nationale sur le même plan que celle des Pākehā passa par une revalorisation des traditions artistiques maori.

C'est dans ce cadre que fut organisée l'exposition « Te Māori : Māori art from New Zealand collections » dont Hirini Moko Mead était le commissaire d'exposition principal. « Te Māori » présentait les *taonga* (trésors, biens culturels, œuvres d'art) issus des collections de

plusieurs musées néo-zélandais. Après un passage au Metropolitan Museum of Art de New York en 1984 ainsi que dans les villes états-uniennes Saint Louis, Chicago et San Francisco, Te Māori revint en Nouvelle-Zélande en 1986 et fut accueillie aux Auckland et Christchurch Art Galleries, au Musée National de Wellington et au Otago Museum de Dunedin (McCarthy 2007 : 137 ; 2014). Elle rencontra un très grand succès puisqu'elle fut visitée par un million de Néo-Zélandais, soit presque un tiers de la population de l'époque. Avec « Te Māori » s'opéra un changement de point de vue sur les pièces exposées qui furent consacrées au rang d'œuvres esthétiques ayant leur place dans des musées d'art et non plus de simples artefacts intéressants d'un point de vue ethnographique (Mane-Wheoki 2011 : 7). Cette exposition fut aussi l'occasion de montrer la culture māori en action, de manière à rendre hommage aux *taonga*. Ces derniers ayant été créés par les ancêtres et transmis au fil des générations, il ne s'agit pas de simples objets précieux inanimés, ils sont considérés par les Māori comme des « indices of the relations between ancestors and living descendants » (McCarthy 2007 : 152). Les organisateurs de l'exposition « Te Māori » œuvrèrent à ce que la nature particulière de ces *taonga* vus comme « vivants » soit respectée et des protocoles furent alors mis en place pour que les *taonga* soient considérés en tant que tels et que les liens avec les ancêtres restent activés. Ainsi, chaque vernissage s'accompagnait de rituels sous la direction de *kaumātua* (aînés, chefs des *whānau*) et les publications rédigées à cette occasion insistaient sur le côté *tapu* des objets montrés et sur leur signification culturelle (Thomas 1995a : 28 ; McCarthy 2007 : 152). « Te Māori » devint alors « a rallying point for Māori identity and pride and Māori nationalism and politics, and it was a revelation for many Pākehā New Zealanders » (Mane-Wheoki 2011: 8). Il s'agit en outre d'une exposition qui fut le point de départ de changements importants dans les pratiques muséales. En effet, tout au long de son processus d'organisation, elle fit émerger des débats visant à identifier la manière la plus appropriée de présenter les *taonga* et d'exprimer un véritable biculturalisme. Elle ouvrit ainsi la voie à des expositions ultérieures tentant de respecter la vision du monde māori et impliquant la participation de personnel māori, la consultation des groupes locaux et l'adoption de pratiques traditionnelles. Le Musée National se posa désormais comme le gardien des *taonga* māori et des trésors nationaux (McCarthy 2007 : 145-147, 156).

Toutefois, « Te Māori » reçut certaines critiques négatives émanant de Māori qui regrettaient que les *taonga* produits après la fin du XIX^{e} siècle en soient exclus, comme si ces œuvres étaient inauthentiques ou comme si l'art māori s'était arrêté à ce moment. De plus, « Te Māori » ne présentait pas de créations féminines tissées ou tressées : les œuvres exposées étaient surtout des sculptures en bois, en ivoire ou en os et en néphrite (Thomas 1995a : 28-29 ;

McCarthy 2007 : 165 ; Mane-Wheoki 2014 : 3). Ces critiques eurent un impact sur l'exposition « Taonga Maori: Treasures of the New Zealand Maori People » conçue initialement comme une extension de « Te Māori ». Cette exposition, qui fut inaugurée en octobre 1989 à l'Australian Museum de Sidney puis montrée à Brisbane et Melbourne et au National Museum de Nouvelle-Zélande en 1990, s'avéra plus complète que « Te Māori ». Elle intégra des œuvres textiles tissées par des femmes, des créations datant de la fin du XIX^{e} siècle, des œuvres contemporaines à l'aspect traditionnel et, lorsqu'elle fut montrée en Nouvelle-Zélande, des productions contemporaines plus novatrices y furent ajoutées (Mane-Wheoki 1995 : 1-2, 2014 : 3 ; McCarthy 2007 : 156-160).

La Māori Women's Welfare League fondé en 1951 (voir p.51) joua un rôle très important dans la promotion de l'art traditionnel du tissage sous la direction de Dame Rangimarie Hetet (Mane-Wheoki 1995 : 7). Mais les femmes māori étaient également actives dans le champ de l'art contemporain. Parmi les professeurs de la génération Tovey, on comptait un certain nombre de femmes qui enseignèrent elles-mêmes à leur tour à d'autres femmes māori. Alors, à la fin des années 1970, une époque où l'on assistait sur la scène internationale à l'émergence de femmes artistes, des femmes māori s'illustrèrent dans le domaine de l'art contemporain et Mane-Wheoki parle même d'une « distinctive and powerful force within the contemporary Māori art movement » (2014 : 3). On peut notamment citer Kura Te Waru Rewiri, Emare Karaka, Diane Prince, Shona Rapira et Robyn Kahukiwa. Comme leurs contemporains, ces femmes pratiquaient un art politiquement engagé commentant et documentant les événements de l'époque (Mane-Wheoki 1995 : 12-13). Au milieu des années 1980, certaines d'entre elles fondèrent le Haeata Women's Collective et organisèrent dans ce cadre des expositions qui eurent « a profound impact by forgrounding women in the modern Māori contemporary art movement » (Jahnke et Ihimaera 1996 : 35).

Les femmes artistes durent parfois lutter pour être représentées au même titre que les hommes. Ainsi, des protestations se firent entendre lorsque l'art masculin fut privilégié lors de l'exposition de 1990 « Kohia ko Taikaka Anake » à la National Art Gallery. Elles furent mieux représentées avec l'exposition « Te Waka Toi : Contemporary Māori Art from New Zealand », montrée aux Etats-Unis en 1992 et 1993 (Mane-Wheoki 2014 : 3). Cette exposition « endorsed the inclusive and holistic view that present-day Maori exponents of traditional as well as non-traditional forms are, to all intents and purposes, contemporary Maori artists » (Mane-Wheoki

1995 : 2)[41]. Ce point de vue avait déjà été exprimé à l'occasion d'expositions précédentes, en particulier avec « Kohia ko Taikaka Anake : Artists Construct New Directions » en 1990 à la National Art Gallery de Nouvelle-Zélande qui présentait l'art contemporain māori comme englobant « both traditional and nontraditional or western forms of artmaking by living practitioners » (Mane-Wheoki 1995 : 2). « Kohia ko Taikaka Anake » était organisée par Nga Puna Waihanga, nom donné en 1986 à la New Zealand Māori Artists and Writers Society fondée en 1973 et regroupant des artistes de la « Tovey generation ». Dix ans après ce changement d'appellation, en 1996, « Toi Māori Aotearoa » vit le jour. Il s'agit d'une organisation soutenue par des fonds publics qui est encore active aujourd'hui et œuvre à la diffusion et à la reconnaissance nationale et internationale de l'art traditionnel et de l'art contemporain māori (Mane-Weoki 2014 : 3, 5).

Les années 1990 virent également l'instauration de programmes artistiques basés sur les principes *kaupapa māori*, c'est à dire respectant la philosophie māori et essentiellement à destination de Māori[42]. Parmi les établissements ayant suivi cette orientation figurent Toihoukura à Gisborne, Toimairangi à Hastings, Te Whare Wānanga o Awanuiārangi à Whakatāne, et le programme d'arts visuels Te Pūtahi-a-Toi de la Massey University (Mane-Wheoki 2014 : 5). Les écoles et universités « classiques », non spécifiquement māori, commencèrent aussi à proposer un enseignement en arts māori. L'histoire de l'art māori fut en outre enseignée pour la première fois dans une université en 1988 par Ngahuia Te Awekotuku à l'Université d'Auckland (Jahnke et Ihimaera 1996 : 34-35).

Divers artistes māori des années 1990 et 2000 s'emparèrent des nouvelles technologies (Mane-Wheoki 2014 : 5). L'exposition « Hiko! New Energies in Māori Art » présentée en 1999 à la Robert McDougall Art Annex révéla certains d'entre eux, notamment Lisa Reihana que j'ai eu l'occasion de rencontrer durant mon enquête de terrain. En 2003, l'Aotearoa Digital Arts List (ADA), un réseau pour les artistes numériques qui œuvre à leur promotion nationale et internationale, vit le jour (Mills 2009 : 241-243).

Dans les années 2000, des artistes contemporains māori remportèrent des concours nationaux et des titres honorifiques (Mane-Wheoki 2014 : 5). Le mouvement d'art contemporain māori bénéficie de nos jours d'une certaine reconnaissance de la part des institutions officielles pākehā et des artistes comme Shane Cotton, Jacqueline Fraser, Brett

---

[41] Je reviendrai sur la définition compliquée des catégories « art traditionnel » / « art contemporain » dans le contexte māori dans le chapitre 2 lorsque j'évoquerai les analyses des chercheurs au sujet de l'art contemporain māori.

[42] Je reviendrai sur les principes « Kaupapa*kaupapa* Māori » appliqués au domaine de la recherche dans le chapitre 2.

Graham, Robert Jahnke, Michael Parekowhai, Lisa Reihana et Peter Robinson font partie des artistes néo-zélandais les plus célèbres et sont susceptibles d'être choisis pour représenter la Nouvelle-Zélande lors de concours ou d'événements artistiques internationaux (Mane-Weoki 2011 : 8, 2014 : 4). Les artistes māori contemporains ont également créé des réseaux avec d'autres artistes autochtones, et ce dès les années 1990, en particulier avec des artistes des Premières Nations du Canada et des États-Unis (Mane-Wheoki 2014 : 4).

L'art contemporain māori a fait l'objet de travaux menés par des historiens de l'art, des anthropologues et des philosophes, des chercheurs de diverses disciplines dont certains sont māori. Leurs analyses forment une partie du cadre théorique sur lequel je vais m'appuyer pour étudier les œuvres, les discours et les pratiques des femmes artistes contemporaines māori qui sont héritières de l'histoire que je viens de présenter. Avant d'examiner les thèses des chercheurs traitant spécifiquement de l'art māori, d'autres éléments conceptuels pertinents pour cette recherche issus, entre autres, des champs de l'anthropologie de l'art et de la sociologie de l'art vont être évoqués.

Chapitre 2. État de la question, problématique et méthodologie

En soulignant l'importance du contexte historique particulier ayant engendré de nouvelles formes sociales et l'émergence d'artistes contemporains entretenant diverses relations avec les traditions artistiques et culturelles māori, le chapitre précédent a permis d'établir l'assise contextuelle de ma recherche. Je vais maintenant me concentrer sur les théories formant le socle conceptuel de cette thèse. Par son objet d'étude principal – les pratiques artistiques, les discours et les parcours de vie de femmes māori actives dans le champ de l'art contemporain et vivant dans un cadre urbain – cette recherche s'inscrit au croisement de plusieurs champs disciplinaires. Une attention particulière sera accordée à l'anthropologie et à la sociologie de l'art (en particulier celle de la médiation et de la réception), aux analyses des chercheurs spécialistes de l'art contemporain māori, aux études sur les mouvements féministes autochtones, aux recherches s'inscrivant dans la perspective du *mana wahine* (pouvoir spirituel, prestige féminin), ainsi qu'à celles ayant trait aux parcours de vie.

Ce deuxième chapitre rendra ainsi compte des travaux portant sur des domaines proches de mon objet de recherche et dont la portée théorique doit être mobilisée afin de nourrir l'analyse proposée dans cette thèse. Pour autant, tous n'y seront pas présentés, certains – en particulier ceux ayant trait aux questions d'identité – seront aussi abordés au fur et à mesure, quand les mentionner s'avèrera le plus pertinent.

2.1. Les apports de l'anthropologie de l'art

2.1.1. L'approche générale

Les approches théoriques développées par les spécialistes en anthropologie de l'art ont en partie inspiré celle adoptée dans cette thèse et les résultats qu'ils ont obtenus ont contribué à nourrir ma réflexion.

Si au XIX^{e} siècle les réalisations à caractère esthétique des peuples alors qualifiés de « primitifs » étaient considérées dans une perspective évolutionniste comme des marqueurs de leur degré de développement, cette approche fut progressivement abandonnée au profit d'une analyse des œuvres permettant, entre autres choses, de comprendre la signification qu'elles revêtent dans leur culture d'origine et ce qu'elles nous révèlent au sujet de la société les ayant produites (voir Morphy et Perkins 2006). Les chercheurs considèrent en effet que les créations artistiques sont un moyen pertinent pour appréhender un groupe social car ces réalisations

matérielles et immatérielles (par exemple, les artefacts, les danses, les chants, les poèmes et les constructions architecturales) sont, comme l'écrit Kaeppler, « parts of society and the structure of social reality » (1989 : 211). Étant liées aux domaines politique, historique, religieux ou encore économique, leur étude peut fournir une base pour comprendre les mécanismes d'action et de pensée structurant la vie sociale du groupe concerné. Ces productions sont elles-mêmes influencées par les contextes sociaux et culturels qui les ont vues naître. Elles permettent alors d'appréhender les processus de transformation de ces cultures, les représentations que les artistes ont voulu transmettre et leurs stratégies identitaires. Comme l'indique Goyon, l'art offre ainsi « à l'ethnographe un outil privilégié d'analyse du monde contemporain » (2006 : 40).

La nature et la fonction des œuvres peuvent différer selon les populations, de même que les conceptions concernant l'appréciation des qualités esthétiques d'un objet. L'une des questions soulevées par les chercheurs s'étant intéressés à l'art autochtone concerne alors la définition de ce qu'est l'art (Layton 1991 : 5 ; Thomas 1995b : 27 ; Morphy et Perkins 2006 : 12). Dans le cas des Māori, certains chercheurs se sont demandés s'ils pensaient avant la colonisation être à l'origine d'œuvres artistiques ou si cette catégorie d'art avait été introduite par les Européens. Avant les premiers contacts avec ces derniers, il n'existait pas de mot en langue māori exactement équivalent à celui d'« art », « *taonga* » (bien culturels précieux) ne pouvant pas être considéré comme un synonyme même s'il désignait certaines productions à caractère esthétique (voir McCarthy 2007 : 46). Neich (2001 : 124) explique à ce sujet que la troisième édition du *Dictionary of Māori language* (Williams 1871) propose *« mahi tohunga »* (productions des experts) comme traduction de « art » et « *tohunga* » (experts) pour artiste (voir chapitre 1). Il s'agit selon lui d'une traduction européenne qui n'aurait pas atteint une grande popularité. « *Mahi* » et « *tohunga* » avaient des significations beaucoup plus vastes, d'où le fait que les experts « techniques » étaient certes désignés par le terme « *tohunga* » mais ce dernier était complété par celui du domaine d'activité concerné, par exemple « *tohunga whakairo* » pour « sculpteur » (Neich 2001 : 124). Avec l'arrivée des Européens, les Māori ont rapidement pris conscience que leurs pratiques et leurs conceptions esthétiques étaient différentes de celle des Pākehā et gouvernées par des conventions spécifiques (Neich 1980 : 6 cité par Mane-Wheoki 2011 : 6 ; Neich 2001 : 298-300). Le mot « *toi* » fut alors inventé pour traduire le terme « art », ce qui démontre la capacité des Māori à assimiler des concepts non māori et à se les approprier. Ce terme « *toi* » est apparu dans les années 1970 dans la nomenclature des organisations et des programmes artistiques et scolaires pour désigner l'art, l'excellence ou la créativité (Jahnke 2006 : 28).

Le problème de la définition de ce que recouvre la notion d'art ne se pose pas vraiment dans le cadre de ma recherche, car je m'intéresse à des femmes dont la qualité d'artiste contemporaine est reconnue dans la mesure où leurs œuvres sont exposées dans des espaces consacrés à l'art contemporain. Il s'agit ici d'examiner des productions d'arts visuels entrant dans la catégorie des Beaux-Arts, un objet d'étude dont les anthropologues ont pu être réticents à s'emparer puisque l'idée que ces productions artistiques ne concerneraient qu'une élite, à l'inverse des arts rituels et de ceux décoratifs à usage domestique, a longtemps prévalu (Thomas 1995a : 27). Mais l'anthropologue Nicholas Thomas (1995a, 1999) a montré l'utilité de ce genre de recherches. Les États désireux de se construire une identité nationale la bâtissent bien souvent autour de symboles choisis pour témoigner de cette identité et la renforcer, parmi lesquels des œuvres d'art. L'étude de ces dernières permet en outre d'appréhender les affirmations identitaires et les revendications politiques diffusées par le biais de la pratique artistique. C'est ce que je vais tâcher de faire en analysant les discours et les actions des artistes, mais aussi en m'intéressant aux œuvres elles-mêmes. En effet, se pencher sur les thèmes traités ainsi que sur les représentations et les motifs présents dans les productions artistiques est une voie d'accès possible au message que l'artiste a voulu transmettre. C'est également le moyen d'observer, à un autre niveau que celui de l'analyse formelle des œuvres, les liens entretenus avec les traditions artistiques et culturelles de la communauté à laquelle appartient l'artiste, tout comme l'influence des diverses interactions culturelles. Cette démarche, associée à d'autres angles de recherche, a été ponctuellement suivie par des anthropologues comme Nicholas Thomas (1999) et Margaret Jolly (2005). Mais les travaux appréhendant les créations artistiques sous cet angle ont été généralement menés par des chercheurs en histoire de l'art, en « études culturelles » (Cultural Studies) et en philosophie (voir les exemples de Diamond 1999 ; Stevenson 2001 ; Charles-Rault 2012 ; Nagam 2008 ; Kalbfleisch 2009 ; Barnett 2011). Le choix d'adopter une méthode qui se concentre, en partie, sur le contenu des œuvres place donc cette thèse au croisement de plusieurs disciplines, mais cette interdisciplinarité est en réalité une caractéristique d'un grand nombre d'études anthropologiques qui se concentrent sur des productions artistiques. En effet, l'anthropologie de l'art est une discipline difficile à circonscrire en raison de la multiplicité des objets auxquels elle s'intéresse, ce qui provoque une multiplicité d'approches possibles (Morphy et Perkins 2006 : 15-16). Les anthropologues ont de plus en plus tendance à emprunter les outils de description et d'analyse traditionnellement associés à d'autres disciplines comme l'histoire de l'art (Derlon et Jeudy-Ballini 2005 : 20-21 ; Morphy et Perkins 2006 : 17-18). Ainsi, dans les prochains chapitres, certaines œuvres seront parfois décrites et leur sens expliqué, mais il ne s'agira pas de délivrer

une critique d'art relative à des questions stylistiques ou d'appréciation esthétique ou de proposer une interprétation personnelle de leur signification. Je les mettrai autant que possible en relation avec le discours des artistes pour faire entendre leurs voix au sujet de ce qu'elles ont voulu exprimer dans leurs créations. Une attention sera aussi portée à des éléments qu'elles n'ont pas évoqués et je tâcherai surtout de dégager certaines constantes pour faire émerger des pistes de réflexion nourrissant l'analyse proposée dans ce travail.

2.1.2. La définition problématique des catégories « art contemporain » / « art traditionnel »

Si la question de la définition de la catégorie « art » ne se pose pas ici, je serai néanmoins amenée à réfléchir à ce que recouvrent les catégories « art traditionnel » / « art contemporain ». Cette thématique sera explorée dans cette thèse car les productions contemporaines māori associent des éléments traditionnels à des matériaux, des styles et des techniques que l'on trouve dans l'art contemporain international. En effet, comme je l'ai résumé à la fin du chapitre précédent, à partir de la fin des années 1950, les modalités d'enseignement artistique auprès des Māori ont changé. Hormis l'apprentissage au sein des communautés, les hommes aussi bien que les femmes māori ont eu la possibilité de fréquenter des institutions telles que les écoles des Beaux-Arts les amenant à se familiariser avec les courants artistiques européens et nord-américains. Ce changement, ainsi que l'adoption, pour nombre d'entre eux, d'un mode de vie urbain, a conduit à l'émergence d'œuvres mêlant des éléments traditionnels māori à d'autres issus de l'art pākehā (Stevenson 2002 : 406). Des chercheurs comme Thomas (1995b), Graille (2003) ou Skinner (2014 : 83), entre autres, soulignent que loin de révéler un potentiel affaiblissement de la culture autochtone, ces nouveaux développements artistiques reflètent au contraire la faculté d'adaptation des artistes māori. Ces derniers prélèvent certains éléments de la culture dominante pour continuer à produire des œuvres propres à leur culture grâce à la présence de sujets, de motifs et de techniques hérités des formes artistiques précoloniales ainsi qu'à la volonté souvent manifestée d'explorer via l'art une certaine vision du monde propre aux Māori (voir aussi Brown 2008 : 60 et Mills 2009 : 244-245). L'art contemporain māori est ainsi pensé en termes de continuité. Même si les formes des productions ont changé, il ne s'agit pas d'une rupture significative : on a affaire à des productions qui lient le passé, le présent et le futur car les artistes contemporains contribuent à enrichir la tradition culturelle māori (Ihimaera, Adsett et Whiting 1996 : 30-31, 56). Cette conception rappelle la métaphore de la spirale utilisée par l'écrivain Witi Ihimaera à propos de la littérature māori (Ihimaera 1992-1996) ; il écrit « a constant going out and returning, *te torino haere whakahua, whakamuri*, possesses the kinds of

tensions which can push our work, informed by *kaupapa māori* [philosophie, projet, principe māori], into a new form that is an amalgamation of both » (Ihimaera 1992-1996, 5 : 17). Elle évoque également la symbolique rattachée au motif du *koru*, l'un des emblèmes de la tradition artistique māori (voir chapitre 1).

Dans ce cadre, la distinction entre les catégories « art contemporain » et « art traditionnel » peut être discutée. De prime abord, les définitions semblent aisées à établir. L'art traditionnel ferait référence à un art du passé alors que l'art contemporain s'inscrirait dans la modernité. Cependant, dans le contexte des arts autochtones, et ici de l'art māori, la frontière qui sépare ces deux catégories n'est pas forcément toujours clairement définie : une production peut être classée en tant qu'« art contemporain » alors qu'elle mobilise une technique, des matériaux ou des motifs issus du registre de l'art traditionnel. Ce dernier est souvent associé à l'idée d'art « premier » pour lequel la notion d'authenticité entre en jeu. Pour les collectionneurs à la recherche d'œuvres « authentiques », ces dernières doivent avoir été produites « par un autochtone, dans des conditions techniques pré-coloniales (outils et matériaux traditionnels), à l'usage (sacré ou profane) de sa seule communauté, et non pas à l'attention des Occidentaux » (Graille 2003 : 4). Selon cette définition, il est très difficile de trouver dans les collections muséales occidentales des œuvres « authentiques » car même celles collectées lors des premiers contacts étaient souvent produites sur commande ou bénéficiaient pour leur réalisation d'outils introduits par les Blancs (Graille 2003). Nicholas Thomas fait le même constat et explique que l'expression même « art traditionnel » peut être remise en question car ce dernier est en constante évolution. Il n'existe pas d'art qui soit figé dans le passé, des innovations esthétiques et techniques ont toujours lieu, notamment après la rencontre d'autres groupes possédant des matériaux jusqu'alors inconnus (Thomas 1995b :12-13).

Le fait d'adopter des techniques et des matériaux importés ne signifie pourtant pas pour autant que l'on abandonne la tradition : « Même si, dans la symbolique, les techniques et les styles, la rupture est évidente, les différents arts n'ont pas été assimilés : leur contenu et la perspective dans laquelle ils se placent restent ancrés dans l'expérience et l'histoire des indigènes » (Thomas 1995b : 13). Ces nouvelles productions sont donc dans un sens « traditionnelles », puisque liées aux traditions culturelles de leurs auteurs, tout en adoptant des formes et un langage contemporains. Elles peuvent occuper des fonctions similaires à celles traditionnelles : par exemple, pour l'art māori, certaines productions contemporaines illustrent des évènements particuliers survenus après le contact avec les Européens tout comme certaines sculptures traditionnelles servaient à commémorer les actions de héros particuliers faisant ainsi office de « biographical and legendary mnemonics » (Thomas 1995b : 32). Nous sommes ainsi

en présence d'une première difficulté concernant la distinction de ces deux registres. Karen Stevenson (2002 : 406) en soulève une seconde lorsqu'elle fait remarquer qu'il existe des formes artistiques encore produites de nos jours qui n'entrent pas dans l'appellation « art contemporain » (voir aussi Jahnke 1996 : 159). On parle alors de productions traditionnelles, mais elles sont pourtant « contemporaines » puisque réalisées à notre époque. Pour résoudre ce problème, Adrienne Kaeppler (1989 : 199-200) emploie l'expression « evolved traditional » afin de souligner la nature ambiguë de ces œuvres. Ces dernières, bien qu'étant assez similaires à celles réalisées dans des temps anciens, sont forcément différentes puisqu'elles s'inscrivent dans un contexte culturel nouveau marqué par les changements induits par la colonisation. Alors, même si elles revêtent des formes « traditionnelles », les créations contemporaines véhiculent de nouvelles valeurs, de nouveaux symboles, l'univers est vu autrement, les techniques ont changé ainsi que le public et la clientèle visés (Wendt 1983). L'« art traditionnel » est donc une catégorie assez difficile à cerner, ce qui complique la tâche des anthropologues voulant formuler une définition précise de ce que sont l'art traditionnel et l'art contemporain. Cette problématique se pose dans différents contextes puisque l'intégration d'éléments iconographiques, de techniques et de matériaux occidentaux dans des œuvres par ailleurs liées à des traditions artistiques et culturelles autochtones est visible dans l'art contemporain de nombreuses sociétés ayant subi la colonisation. C'est par exemple le cas pour les Premières Nations et les Métis du Canada et des États-Unis (voir Goyon 2006, 2007 ; Tibbles 2008 ; Kalbfleish 2009), les Aborigènes d'Australie (Dussart 2006), les Malais (Li et Ahmad 2015) et les populations autochtones d'Amérique du Sud et d'Afrique du Sud[1]. Un phénomène similaire est observable dans diverses sociétés du Pacifique qui connaissent un développement croissant de leurs activités artistiques. Caroline Graille fait remarquer qu'il n'existe pas de catégories occidentales vraiment appropriées pour parler des productions océaniennes contemporaines puisque ce sont des œuvres hybrides qui, pour la plupart, « marient motifs et symboles traditionnels, matériaux d'origine industrielles, styles et supports puisés dans l'art occidental » (Graille 2003 : 5). L'étude de ces créations oblige à penser différemment et à réviser notre perception occidentale des arts d'autres cultures et de leurs auteurs.

Elle peut aussi conduire à interroger la pertinence d'autres dichotomies, comme celle entre « art » / « artisanat », notamment lorsqu'on est en présence d'œuvres faisant référence aux productions féminines traditionnellement tissées, qui, dans le contexte māori, ont été reléguées

[1] Voir certains des exemples présentés par Papastergiadis (2005) qui s'intéresse au concept d'hybridité dans l'art contemporain.

au rang d'artisanat (voir chapitre 1). L'examen des réalisations des artistes rencontrées conduit à aborder ces questionnements et apporte des éléments permettant d'enrichir la réflexion à ce sujet. Une section du chapitre 7 y sera consacrée.

2.1.3. L'étude des productions féminines

Les productions des femmes sont à ce titre intéressantes à étudier d'autant plus que, au niveau mondial, les femmes artistes bénéficient de bien moins de notoriété que les hommes (Musgrave 2003 ; Kalbfleish 2009 : 10-11) ce qui, selon Meskimmon, « raises questions concerning women's historical role in cultural production and in the construction of art's histories » (2003 : 13). La situation est encore plus délicate pour les femmes non occidentales qui sont confrontées à une difficulté supplémentaire dû au moindre statut de l'art autochtone (masculin et féminin) au sein des Beaux-Arts, ce qui leur laisse donc encore moins de place. Peu de femmes artistes de ces sociétés sont connues et citées dans le champ de l'histoire de l'art (Nagam 2008 : 75-76). Ce type de considération m'a conduite à m'intéresser spécifiquement aux œuvres, parcours et discours des femmes māori. Lors de mes lectures consacrées à l'art contemporain māori, il m'a semblé que les productions féminines étaient moins mises en avant que celles des artistes masculins et j'ai voulu contribuer à leur donner plus de visibilité. Néanmoins, toutes les participantes à ma recherche n'avaient pas le sentiment d'avoir subi une discrimination du fait d'être femmes. Certaines ont indiqué plutôt qu'elles ont l'impression d'avoir pu se démarquer dans leur discipline artistique grâce au fait d'être Māori et femme. Elles ont obtenu la reconnaissance d'institutions artistiques néo-zélandaises et parfois internationales. Elles ont été mentionnées et ont vu leurs travaux présentés dans des ouvrages et des articles (voir chapitre 3). Ceux-ci émanent généralement d'historiens de l'art et peu d'anthropologues se sont encore vraiment intéressés à leurs œuvres, à leurs pratiques et à leurs parcours de vie. Pourtant, Goyon (2006), Kalbfleish (2009) et Mithlo (2009), entre autres, ont montré que l'étude de l'art des femmes amérindiennes permettait de relever des commentaires politiques et sociaux plus riches que ceux présents dans les œuvres des hommes amérindiens ou dans celles des non autochtones des deux sexes. En effet, ces femmes sont à l'origine de revendications identitaires uniques du fait de leurs multiples appartenances : leurs œuvres recèlent des références simultanées à leurs statuts individuel, tribal, genré et à leur place de citoyennes au sein de la nation et dans le contexte mondial.

On peut supposer que c'est aussi le cas pour l'art des femmes māori, que leurs œuvres sont également porteuses de revendications et de proclamations identitaires particulières. Les

pratiques et les productions de ces artistes sont à priori influencées par leurs multiples facettes identitaires, dont celle genrée, ainsi que par la diversité de leurs expériences. Dans le même temps, il est envisageable qu'elles véhiculent des représentations liées aux femmes māori potentiellement novatrices ainsi que des « commentaires sociaux et politiques », pour reprendre l'expression de Mithlo (2009 : 3), pouvant se distinguer de ceux des hommes et des non māori. Comme indiqué en introduction, cette thèse s'articule autour de la question suivante : comment les femmes artistes māori et leurs œuvres s'inscrivent-elles dans le mouvement d'affirmation māori tel qu'il se déploie à l'époque contemporaine ?

2.2. L'art comme support de contestations et de revendications

Ce questionnement présuppose que l'art peut être un vecteur de représentations et de contestations. Je m'appuie ici sur les travaux sur les femmes autochtones que je viens de mentionner, mais aussi sur des théories plus générales ayant trait à l'impact que peut avoir l'art sur les spectateurs et donc sur sa nature de médium pouvant affecter leur jugement sur la société dans laquelle ils s'inscrivent et la perception qu'ils en ont. Les mécanismes de l'« expérience esthétique » ont fait l'objet de l'attention de nombreux théoriciens depuis plusieurs décennies. Parmi les exemples les plus connus, on peut citer Edman (1967), Francastel (1970), Adorno (1974), Edelman (1995), Gell (2009) et, plus récemment, Schaeffer (2015). Les thèses qu'ils ont développées divergent sur certains points : la question de l'autonomie de l'art par rapport à la réalité empirique, celle de la nature de la « vérité » montrée par les artistes, les critères d'appréciation esthétique, les dimensions attentionnelles du rapport aux œuvres d'art et au monde en général et l'importance qui doit être accordée à l'art en tant que révélateur des mentalités et des schèmes de pensée de l'époque. Ces auteurs ne mettent donc pas forcément en avant les mêmes raisons pour expliquer l'effet qu'il produit sur les spectateurs. Cependant, ce qui m'intéresse ici, ce ne sont pas les diverses caractéristiques qu'ils ont mises au jour, mais le fait qu'ils se rejoignent justement sur cette idée que l'art a un impact sur le spectateur. Ils montrent la singularité de l'expérience esthétique : le rapport à l'œuvre implique l'activation de processus cognitifs, l'arrêt des autres activités pour fixer son attention sur l'œuvre et l'intervention des émotions qui font de cette expérience une source de plaisir (sur cette dimension, voir plus particulièrement Schaeffer 2015). Du fait de ce rapport émotionnel et de la qualité privilégiée de l'interaction, les productions artistiques peuvent être envisagées comme particulièrement à même de conduire les spectateurs à réfléchir sur leur société. Et ce d'autant plus que les individus sont souvent en contact avec les représentations artistiques : ils

perçoivent et conçoivent le monde au travers des narrations, des images ou encore des peintures (Negash 2004 : 188). Alors, bien que certains théoriciens considèrent, depuis la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, qu'au nom de son autonomisation, l'artiste libre de toute sujétion n'aurait pas à réintroduire dans sa pratique des préoccupations externes politiques ou sociales (voir Pleau 2011 : 2), l'art s'avère être un support privilégié pour exprimer des revendications politiques et appuyer des mouvements contestataires.

L'étude des liens multiples existant entre ces derniers et l'art contemporain a fait l'objet de divers ouvrages et articles (notamment Negash 2004 ; Balasinski et Mathieu 2006 ; Bradley et Esche 2007 ; Girel 2008 ; Beaudry, Ferrer et Pleau 2011). Les chercheurs ont parfois souligné les similitudes du champ lexical, des préoccupations et des modes d'action employés dans les domaines politique et artistique et mis en avant la contribution des artistes souhaitant voir l'avènement d'un changement social qui œuvrent alors au sein des mouvements sociaux modernes (Balasinski et Mathieu 2006 : 11 ; Bradley et Esche 2007 : 10-11). Cet engagement social et politique de leur part peut facilement se comprendre puisque « le propre des artistes étant leur aptitude particulière à la manipulation des symboles, cette habileté spécifique les prédispose à jouer un rôle prépondérant dans ces *luttes symboliques* que sont aussi, et nécessairement, les luttes sociales et politiques (y compris les plus « matérialistes » d'entre elles) » (Balasinski et Mathieu 2006 : 12). Grâce à cette « habileté » ainsi qu'à leur savoir-faire lorsqu'il s'agit de produire des significations, les artistes sont les plus à même à participer à l'activité de construction à laquelle doivent s'adonner les mouvements sociaux (Balasinski et Mathieu 2006 : 13). Ils peuvent aussi être à l'origine de la formation d'idées politiques et de conceptions émergeant au sein du public lorsque ce dernier est confronté à l'exposition de différentes formes d'art durant un certain temps (Negash 2004). Ceci est particulièrement visible dans les contextes postcoloniaux où les artistes jouent un rôle important dans la reconfiguration de l'identité culturelle de groupes colonisés. Ils puisent dans le passé pour éclairer leurs conditions de vie actuelles et œuvrent à une mise en valeur de ce passé. Les artistes et les intellectuels autochtones créent de nouvelles formes de communication et apportent de nouvelles idées tout en agissant pour la préservation de certains éléments culturels qu'ils reconfigurent dans leurs œuvres : ils remplissent alors le rôle de chroniqueurs, de professeurs et de critiques sociaux (Negash 2004 : 191-192, voir également Mataira 1972 [1968] ; Thomas 1995b ; Ihimaera, Adsett et Whiting 1996 ; Schneider 1996 ; Graille 2003 ; Glowczewski et Henry 2007). Il est d'ailleurs attendu sur la scène artistique internationale que les artistes autochtones se fassent les émissaires de leur culture, qu'ils se posent en tant que témoins de

cette dernière et produisent des œuvres offrant des commentaires à son sujet (Tellier 2013)[2]. Modeen (2009 : 20-21) leur attribue même une fonction de médiateurs pouvant œuvrer à la résolution pacifique de conflits en remettant en question les idées reçues, en sapant les préjugés, en célébrant les différences et en offrant des visions positives et humanistes.

Les artistes rencontrées durant mon enquête de terrain s'inscrivent dans cette dynamique de production de nouvelles représentations. Elles prennent part à la démarche de décolonisation qui sous-tend la majorité des productions contemporaines māori : les Māori souhaitent se réapproprier leur image pour contrer celle donnée par la société dominante en montrant notamment la complexité de la condition autochtone et les dilemmes auxquels ils peuvent être confrontés (Smith 2008 [1999] : 151). Ce phénomène ne leur est pas propre : les productions et les manifestations artistiques sont le moyen pour de nombreux peuples autochtones de rendre visibles leurs spécificités culturelles et ainsi d'appuyer leurs revendications identitaires (Thomas 1995b et 1999 ; Schneider 1996 ; Graille 2003 ; Siebert 2015 ; Gagnon 2016 ; Rowe 2017). Ce sujet est notamment traité dans l'ouvrage collectif *Le défi indigène – Entre spectacle et politique* (2007) qui examine les stratégies politiques mises en œuvre par différents peuples autochtones pour œuvrer à la perpétuation de leur culture. Dans ce livre, plusieurs ethnologues étudient les pratiques artistiques et en particulier les « performances » de divers groupes indigènes qui créent des réseaux de relation avec d'autres peuples et expriment ainsi, au cours de festivals, spectacles ou expositions, leurs cultures locales sur une scène plus globale. Cette approche permet de considérer l'identité indigène d'un point de vue non essentialiste en soulignant la manière dont les Autochtones d'Australie, de Palau, de Fidji, d'Inde et de Sibérie parviennent à affirmer leur culture tout en la partageant et en l'exposant au regard des divers groupes participants, ce qui contribue à sa perpétuation (Glowczewski et Henry 2007). Les événements collectifs présentés dans cet ouvrage regroupent parfois des représentants des sociétés autochtones de divers continents. Il existe d'autres exemples révélateurs de l'inscription de certains artistes sur la scène artistique contemporaine internationale au même titre que les artistes non autochtones, par exemple lorsqu'ils prennent part à des événements comme la Biennale de Venise ou celle de Sidney (Kalbfleish 2009 : 40, Zaitz 2009 : 2, Beaudry 2011 : 173 ; Le Roux 2013 : 172 ; McCarthy 2013 : 179 ; Gagnon 2016 : 130 ; Rowe 2017). Bien que nombre d'entre eux intègrent comme on l'a vu des éléments issus de la culture occidentale et semblent parfois en adopter parfaitement les codes, leurs productions occupent

[2] Les relations qu'entretiennent les artistes que j'ai rencontrées avec ce rôle et la manière dont elles l'assument ou non seront examinées au chapitre 6.

une place à part au sein du champ de l'art contemporain. Leurs œuvres manifestent souvent, de manière plus ou moins explicite pour l'œil non averti, les liens de l'artiste avec sa communauté et la volonté de transmettre ses revendications, de faire entendre un positionnement politique particulier et de véhiculer des valeurs culturelles spécifiques (Leroux 2013 : 172 ; Beaudry 2011 : 113 ; Rowe 2017). C'est le cas de l'art contemporain māori qui recèle de nombreuses références à la culture et aux traditions artistiques māori.

2.3. Compétitions symbolique et réelle et différentes conceptions de la culture māori

Cette filiation affirmée s'inscrit dans la tendance générale de l'art contemporain autochtone que je viens d'évoquer, mais elle peut aussi être plus finement analysée en s'appuyant sur le concept de compétition symbolique développé par Schwimmer (1972) et présenté par Gagné (2008, 2009, 2016) qui a souligné sa pertinence dans le contexte māori contemporain. Schwimmer a mis au point ce concept dans le cadre d'une recherche comparative entre les Premières Nations du l'Est du Canada et les Māori de Nouvelle-Zélande. Il a montré qu'un phénomène de compétition symbolique est perceptible dans les sociétés où une idéologie égalitaire est prônée mais où, dans les faits, les groupes autochtones sont maintenus à la périphérie des institutions à l'origine des décisions économiques et politiques et sont également désavantagés sur les plans sociaux et éducationnels, ce qui provoque un fort sentiment d'injustice. Alors qu'on pourrait penser que l'assimilation servirait mieux les intérêts de ces groupes, ils luttent pour affirmer et conserver une identité et des valeurs distinctes de celles de la population dominante qui sont dépréciées et vues comme débilitantes. Ils prônent le maintien d'une culture séparée en se concentrant sur les spécificités affirmées dans des domaines idéologiques tels que la religion, les arts créatifs et les aspects symboliques de l'organisation sociale et politique.

Néanmoins, Schwimmer et Gagné indiquent que cette compétition symbolique s'accompagne toujours, à divers degrés, de compétition « réelle » ou directe. Cette dernière peut prendre place au sein d'institutions proposant un système de valeurs partagées par les deux parties et où elles peuvent faire preuve de compréhension mutuelle et s'engager dans une rivalité amicale. Pour Schwhimmer, ce type de compétition est celui qui est privilégié, et ce n'est que lorsque ces relations échouent, que des alliances viables ne peuvent pas voir le jour et que les injustices perdurent, que le coût social pour les Autochtones est supérieur aux bénéfices, que « negative reciprocity arises and the way is open to revelations leading to the discovery of the symbol system of an opposition ideology » (1972 : 150).

Puisque l'art est porteur de représentations et qu'il permet d'afficher les valeurs prônées par le groupe, les artistes semblent être particulièrement à même de s'inscrire dans cette compétition symbolique. Je me demanderai si c'est le cas pour celles que j'ai rencontrées. Je m'intéresserai également à leur inscription au sein de différents niveaux de compétition réelle : par exemple, l'accès à des espaces d'exposition non spécifiquement māori, la reconnaissance de leur talent par les institutions artistiques néo-zélandaises et plus largement sur la scène artistique internationale au même titre que les artistes pākehā, et les possibilités qui s'offrent à elles dans le champ de l'enseignement. Comme Gagné (2009 : 36) l'a fait remarquer, dans le contexte māori, bien que la compétition réelle se soit installée dans de nombreux domaines, c'est aussi le cas de la compétition symbolique. Nous avons vu au chapitre 1 que la renaissance culturelle a véhiculé l'idée que la « réussite » des Māori sur les plans sociaux, politiques et économiques était conditionnée de manière importante par le maintien d'une identité culturelle forte. Et cette dernière se caractérise par la mise en avant de certains traits présentés comme typiques de l'identité māori, l'adhésion à des valeurs qui seraient propres à cette identité et à cette culture et plus respectables que l'idéologie capitaliste, néo-libérale du monde pākehā. Ces réflexions me conduisent à formuler des questions qui permettront d'éclairer et d'affiner la problématique principale : comment les femmes artistes māori s'inscrivent-elles à la fois dans un processus de compétition symbolique et de compétition réelle ? Comment utilisent-elles leur pratique artistique à des fins de construction identitaire, d'émancipation et/ou d'autonomisation ?

En envisageant que leur art et leurs pratiques permettent à la fois de manifester leur attachement à des valeurs liées à une façon māori de voir le monde tout en servant leur lutte pour accéder à un niveau de compétition réelle et en traduisant leur volonté de réussite selon des normes pākehā (reconnaissance officielle, art pour gagner sa vie) et māori (volonté de servir les causes des Māori), il me semble que les œuvres, les discours et les parcours de ces femmes invitent à aborder la notion de culture sous les deux angles présentés par Webster (1993, 1998). Ce dernier s'élève contre la conception générale définissant la culture māori comme « a whole way of life » pour la considérer plutôt comme « a whole way of struggle » (Webster 1998 : 41). La culture envisagée comme a « whole way of life » se rapproche de la définition donnée par Guy Rocher (1992) qui reprend celle de Tylor (1871) et l'enrichit grâce aux apports d'anthropologues contemporains. Pour lui, la culture est « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte » (Rocher 1992 : 110). Dans le contexte

māori, la culture en tant que vision commune du monde et manière d'agir partagée, donc en tant que « whole way of life », renvoie pour Webster à une vision romantique stéréotypée qui met l'accent sur différents éléments tels que la supposée solidarité et générosité māori, la spiritualité, l'harmonie avec le monde naturel, l'importance accordée aux aînés respectés et autoritaires, les rassemblements et les cérémonies sur les *marae* ou encore la langue māori comme langue maternelle (Webster 1993 : 224 ; 1998 : 29). Ces éléments correspondent à ceux présentés comme typiques de l'identité culturelle māori dans le contexte de Renaissance culturelle (voir chapitre 1). Bien qu'il reconnaisse que la culture māori contemporaine est « in many ways a whole way of life » (Webster 1998 : 46) où les éléments qui viennent d'être cités jouent un rôle important, Webster considère que cette définition est réductrice puisqu'elle ne prend pas en compte les aspects économiques et politiques qui font de la culture māori vécue au quotidien a « whole way of struggle ». Les Māori ont été désavantagés sur ces plans et confrontés à des inégalités sociales, politiques et économiques. Leur culture a alors été également façonnée par une histoire de luttes, constituée comme « a whole way of struggle » par le contexte historique et colonial et Webster souligne ainsi le combat qu'ils ont constamment mené pour contrer les inégalités. Cette dimension a été prise en compte ici : je ne me suis pas seulement intéressée aux traits culturels mis en avant dans les œuvres des artistes, mais aussi à leurs démarches, à leurs parcours, aux difficultés qu'elles ont rencontrées et à la manière dont se manifeste leur volonté de réussite et ce que ceci recouvre pour elles.

2.4. La réception des œuvres et l'intégration de l'art māori dans des espaces pākehā

Dans cette dimension de réussite, entre en jeu l'efficacité de la transmission au public du message et des représentations véhiculées par les œuvres. Il est alors nécessaire de prendre en compte le fait que ces dernières puissent être créées à destination d'un public particulier, mais que le message reçu ne sera pas obligatoirement totalement identique à celui que voulait transmettre l'artiste[3]. Ce point a été souligné par Gell (2009) qui explique que les œuvres sont le plus souvent réalisées pour être vues par un certain public et qu'elles ne sont pas achevées lorsque le processus créatif est terminé : elles poursuivent leur « carrière » dans leur lieu d'exposition. Dans cet espace, l'intentionnalité manifestée par l'artiste rencontre celle des spectateurs et le message qu'il voulait transmettre est parfois reçu de façon très différente par

[3] Voir par exemple les attitudes de rejet de la part du public maseillais face à certaines œuvres et actions d'artistes contemporains analysées par Girel (2000).

le public (Gell 2009). La manière dont elles sont perçues peut aussi être influencée par le lieu d'exposition et différents agents médiateurs auxquels s'est intéressée la sociologie de la médiation, champ examinant tout ce qui intervient entre l'œuvre et sa réception (voir par exemple Girel 2004). Ainsi, une « institution peut infléchir et transformer la pratique, le statut ou la réception d'une activité artistique » (Heinich 2004 : 63). Par exemple, la réception du contenu d'un lieu particulier comme un musée « dépend de la représentation que le public se fait de sa fonction » (Mouchtouris 2003 : 84).

L'étude des relations se tissant entre l'œuvre, le spectateur et le lieu d'exposition, ainsi que celle du sens que les spectateurs accordent aux œuvres et de leurs attentes s'inscrit au sein du troisième mouvement identifié par Heinich (2004) à l'intérieur de la sociologie de l'art : la sociologie d'enquête. Les chercheurs s'inscrivant dans ce mouvement considèrent l'art comme une forme sociale, l'« art comme société ». Leurs travaux se caractérisent par l'attention accordée à la réception des œuvres, aux stratégies et aux lieux de médiation, à la production des objets artistiques et aux œuvres en elles-mêmes. La sociologie d'enquête, champ dans lequel s'inscrit la présente thèse, a succédé à l'esthétique sociologique (l'art et la société sont considérés comme deux entités séparées dont il faut examiner les relations) et l'histoire sociale (l'art est vu comme le reflet de la société) (Heinich 2004). Parmi les études les plus connues sur la réception et la médiation des œuvres d'art, on peut citer *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* de Bourdieu et Darbel (1969 [1966]). Les auteurs se sont intéressés aux différents publics visitant les musées et les expositions en France et ont mis en évidence le rôle que joue l'origine sociale sur la fréquentation ou non de tels lieux en montrant que l'« habitus » influe sur les pratiques sociales et culturelles, un thème également exploré dans *La Distinction, Critique sociale du jugement* (Bourdieu 1979).

Plus récemment, en Nouvelle-Zélande, McCarthy (2013) a cherché à voir si un phénomène similaire était à l'œuvre au sein du public qui fréquente les expositions d'art contemporain māori. Il a montré que les Māori sont sous-représentés parmi les visiteurs des musées et des galeries même si l'exposition « Te Māori » et le musée national Te Papa Tongarewa, au cours de ses premières années d'existence, ont attiré beaucoup d'entre eux. Cependant, le Te Papa qui, à l'origine, n'opérait pas de différenciation dans la présentation de différents types de productions culturelles est ensuite devenu plus conventionnel dans son système d'exposition des œuvres avec les Beaux-Arts présentés au cinquième et dernier étage « thus restoring the image of art situated 'above' culture and history », une manière d'exposer plus proche de celle des galeries d'art (McCarthy 2013 : 187), espaces où les Māori n'ont pas l'habitude de se

rendre. McCarthy dresse alors un constat peu réjouissant sur les avancées sociétales obtenues via l'art contemporain pour les Māori :

> The lack of Māori interest in contemporary art and art spaces, which seem to be located in a mainstream Pākehā habitus, leads to the conclusion that the field of New Zealand art has not been transformed by the ascent of Māori art, but has merely absorbed and appropriated it for a middle-class white consumer as part of some kind of postcolonial national identity […] While 'Māori art' has made gains in the museum world, in the end art succeeds at the expense of Māori. (McCarthy 2013 : 188-189)

Dans cette citation, l'auteur évoque l'introduction de l'art contemporain māori dans les espaces muséaux. Bien qu'elle ne soit pas suffisante à ses yeux pour entraîner la démocratisation de l'art contemporain auprès du public māori et qu'elle conforte plus l'image du biculturalisme prônée par l'État qu'elle ne profite aux Māori, ce qu'il regrette, elle témoigne du progrès dans la reconnaissance de leur culture. Dans un ouvrage plus ancien, McCarthy (2007) montrait que, dans le contexte néo-zélandais, l'appropriation par les artistes māori d'espaces autrefois réservés aux Occidentaux était révélatrice du changement d'attitude et de perception de la société pākehā qui accorde désormais une place nouvelle aux artistes et aux œuvres autochtones.

Pour comprendre en quoi cette situation diffère de celle du passé, il est nécessaire de se pencher un instant sur l'histoire des relations entre les institutions officielles et l'art māori. Thomas (1999) explique que, dans les sociétés ayant connu la colonisation, les productions à caractère esthétique des autochtones peuvent soit être rejetées, soit être absorbées dans un processus visant la création d'une identité nationale. En Nouvelle-Zélande, les Pākehā se sont d'abord intéressés, au cours du XIX^{e} siècle, aux objets traditionnels censés être le reflet d'une culture « primitive » plutôt qu'à ceux témoignant du dynamisme de la culture māori, c'est-à-dire les œuvres qui, émergeant suite à la colonisation, « borrowed colonial media and representational styles to express new Christian beliefs, and to record the colonial experience » (Thomas 1999 : 16). Durant cette époque, on assista à l'organisation d'expositions coloniales qui devaient symboliser la domination du peuple māori et du territoire par les colons. Des sculptures māori furent exposées sans que leur signification et leurs fonctions fussent comprises par les Pākehā. Mais il serait erroné de considérer que les Māori se sont seulement fait passivement déposséder de leurs artefacts et du sens qui y était attaché : ils étaient conscients des enjeux liés à l'exposition de leurs productions (McCarthy 2007 : 13). Certains se considéraient « as partners in colonial development rather than as subjects of it » (McCarthy 2007 : 38). Ils intervenaient dans la sélection des créations destinées à être montrées, visitaient

les expositions et conféraient alors à ces artefacts des significations et des rôles proches de ceux qu'ils revêtaient traditionnellement : accroissement du *mana* de la communauté d'origine, objets reflétant le pouvoir de son commanditaire ou encore productions destinées à être offertes comme cadeaux ou dans le cadre d'échanges (McCarthy 2007 : 38). Le regard porté sur ces œuvres par les Pākehā a commencé à changer à partir des années 1920, lorsque des initiatives impulsées notamment par Sir Apirana Ngata ont été prises pour assurer la survivance des arts traditionnels et leur donner plus de visibilité dans la société néo-zélandaise (voir chapitre 1). Néanmoins, pour de nombreux Pākehā, l'art māori était surtout considéré comme un art « pour touristes ». Les activités artistiques māori et pākehā étaient pensées comme deux domaines séparés, l'art pākehā représentant la pratique artistique moderne et l'art māori, celle traditionnelle (McCarthy 2007 : 124 ; Zaitz 2009 : 164).

Cette situation s'est transformée à partir de la fin des années 1950 avec l'entreprise de Gordon Tovey et l'émergence de la nouvelle génération d'artistes urbains que j'ai évoquée au chapitre précédent. Néanmoins, dans un premier temps, les œuvres de ces artistes étaient montrées sur les *marae*, à côté d'œuvres plus « traditionnelles » (McCarthy 2007 : 124-125). Comme je l'ai mentionné dans le chapitre 1, un grand nombre d'artistes māori ont ensuite milité pour être représentés dans les institutions artistiques dominantes et pour que leurs œuvres soient considérées comme de l'art au même titre que celles des Pākehā. Si certains voulaient simplement être reconnus comme artistes et pas spécialement comme artistes autochtones, pour beaucoup d'autres une volonté politique sous-tendait cette démarche. En effet, ils souhaitaient être représentés au sein d'espaces traditionnellement réservés à la culture pākehā pour faire reconnaître la validité et l'importance de la culture māori contemporaine en Nouvelle-Zélande et appuyer les causes politiques concernant notamment la reconnaissance de la place des Māori au sein d'un système tendant à la globalisation (McCarthy 2007 : 130, 165, 201). L'art māori s'est apparemment implanté avec succès dans les espaces pākehā : les œuvres sont désormais exposées dans des espaces consacrés à l'art contemporain « général » et non réservés seulement à l'art autochtone. Ainsi, « contemporary Māori art had become accepted as fine art » (McCarthy 2007 : 122). Il s'agit ici d'une étape très importante dans l'histoire de l'acceptation de la culture māori par les Pākehā.

Toutefois, l'art contemporain māori est en réalité toujours confronté à certaines limitations. À l'échelle internationale, il est encore essentiellement catalogué comme de l'art ethnographique, d'où sa faible représentativité dans les musées européens et le fait que les réalisations traditionnelles ne soient que très rarement exposées dans les galeries d'art néo-zélandaises (Mane-Wheoki 2011 : 8). En ce qui concerne plus particulièrement l'art

contemporain, certains types d'œuvres sont acceptées dans les cercles institutionnels alors que d'autres sont rejetés :

> Graduates of university art schools Elim and Ilam working in currently hip styles have their work shown in dealer galleries and reviewed in *Art New Zealand*, eventually ending up in public gallery collections, whereas those from more traditional 'Maori' craft-based art schools like Toihoukura and Massey University do not. Some Maori art is 'good' art, it would appear, and some is not (McCarthy 2013 : 181)

En 1996, Jahnke et Ihimeara allaient déjà dans ce sens en indiquant que les espaces d'exposition étaient souvent contrôlés par des Pākehā et que les artistes contemporains māori devaient répondre à certaines caractéristiques acceptables par les responsables de ces espaces pour y être exposés. Pour être reconnu, il était nécessaire de faire preuve de « sophistication » et de pouvoir s'inscrire dans un mouvement d'art contemporain « mainstream ». Ces espaces restaient alors hors d'atteinte de la plupart des artistes māori qui, bien que ne tournant pas le dos à l'art international, continuaient de s'inspirer de la culture traditionnelle māori (Jahnke et Ihimaera 1996 : 56-57). Des négociations sont toujours nécessaires pour répondre aux exigences du marché de l'art sans pour autant rejeter sa culture. Cette situation est d'autant plus complexe que, si l'on en croit Graille (2003 : 9-10), Goyon (2007 : 20, 22), Kalfbleish (2009 : 368-369) et Tellier (2013 : 184), les artistes autochtones doivent généralement, à l'inverse de ce que je viens d'énoncer à propos du contexte néo-zélandais, rendre explicites les références à leur culture et à leur filiation māori pour répondre à la demande d'exotisme des Occidentaux et ainsi être connus sur la scène internationale. La prise en compte de ces considérations me conduira à être attentive à la manière dont se positionnent les artistes rencontrées sur ces sujets, les espaces dans lesquels elles exposent, les publics qui viennent voir leurs œuvres, la présence de références à la culture et à l'identité māori dans leurs productions ainsi que leur reconnaissance ou non sur la scène internationale.

2.5. Le genre et les relations des artistes avec les mouvements féministes

Un facteur supplémentaire peut jouer sur cette reconnaissance : le genre[4] des artistes. Il semblerait qu'elle soit généralement plus difficile à obtenir pour les femmes artistes que pour

[4] Les recherches sur le genre ont commencé à être menées essentiellement à partir de la fin des années 1970. Elles répondent à la volonté de réfléchir « à la situation des femmes dans la société systématiquement en termes de rapports entre les sexes » (Parini 2006 : 14), en remettant en cause « la « naturalité » des rôles sexués » (Parini 2006 : 15). Selon Pascale Bonnemère et Irène Théry (2008), si l'on veut sortir de l'idéologie propre à l'Occident

les hommes (Mullin 2003). Le genre exerce une influence à de multiples niveaux. Non seulement il joue sur la réception des œuvres d'art, mais il oriente aussi le choix de la pratique artistique : des socialisations familiales et secondaires (au sein de l'école, d'espaces de loisirs, du milieu professionnel, dans la société du fait de l'influence des médias…) érigent des pratiques artistiques et culturelles en pratiques féminines ou masculines, ce qui a un impact, même de manière inconsciente, sur l'adoption d'un mode d'expression artistique particulier (Buscatto 2014 ; Buscatto et Monjaret 2016). Cette question du genre se pose de manière importante dans le contexte māori puisque la sculpture était traditionnellement considérée comme étant dévolue aux hommes (voir p.57). On peut alors se demander si les femmes artistes māori pratiquent cette forme d'art. De plus, j'ai montré que les anthropologues ont été à l'origine d'une image particulièrement négative des femmes māori, réfutée par de nombreuses chercheuses et activistes māori. Dans la mesure où je m'intéresse au processus de construction identitaire liée à l'art, j'examinerai comment les artistes conçoivent leur identité de femmes māori, quelle importance elles accordent à leur genre et comment cela est reflété, ou non, dans leur pratique et leurs œuvres. Sont-elles à l'origine de créations artistiques féministes ? Pour pouvoir comprendre le positionnement des artistes sur ce sujet, un bref examen historique s'avère pertinent car les femmes māori ont entretenu des rapports particuliers avec les différents mouvements, que l'on pourra qualifier de « féministes », malgré l'anachronisme, ayant émergé en Nouvelle-Zélande à partir du XIX^{e} siècle.

À ses débuts, le « mouvement des femmes » fut d'abord constitué d'organisations prônant l'égalité des droits entre les hommes et les femmes et luttant notamment contre les inégalités en ce qui avait trait au mariage, à l'éducation, au salaire et à la politique. À partir des années 1880, l'accent fut mis sur l'obtention du droit de vote pour toutes les femmes néo-zélandaises (y compris māori), lequel leur fut accordé en 1893. La Nouvelle-Zélande devint ainsi le premier pays à accorder le droit de vote aux femmes (Cook 2011 : 1). À cette époque, les mouvements de tempérance comme la Women's Christian Temperance Union et les organisations syndicales jouèrent un rôle important. Après l'obtention du droit de vote, les Néo-Zélandaises s'engagèrent dans de nouveaux combats, en particulier pour la reconnaissance des droits des femmes dans les domaines du mariage et de l'emploi et pour la création d'une législation concernant la prostitution et l'inceste (Cook 2011 : 2). Au début du XX^{e} siècle, les organisations féministes devinrent plus conservatrices ; les femmes qui voulaient œuvrer pour un changement social

susceptible d'aveugler notre entendement de la dimension sexuée de la vie sociale des populations non occidentales, le genre doit être considéré comme une modalité des relations sociales plutôt que comme un attribut des personnes.

étaient alors plutôt impliquées dans les partis socialistes ou communistes. Cette situation connut un changement à partir des années 1960 et 1970 avec ce que l'on a qualifié de seconde vague du féminisme. Le féminisme socialiste existait toujours, mais il fut supplanté par le « women's liberation movement » et ses différents groupes et mouvements radicaux qui émergèrent d'abord à Wellington et Auckland dans les années 1970 avant de gagner Dunedin, Christchurch et d'autres centres provinciaux (Cook 2011 : 6). Ils défendaient l'idée que l'action concertée était nécessaire, les femmes partageant une oppression commune dans une société dominée par les hommes (Larner 1995 ; Grey 2006). Les membres de ces organisations s'intéressaient au domaine de la santé, à la manière de se vêtir ainsi qu'au comportement sexuel et des combats mouvementés furent menés autour des questions du droit à l'avortement et de la violence domestique (Cook 2011 : 6). Contrairement aux mouvements précédents qui voulaient « seulement » que les femmes soient reconnues comme des membres à part entière de la société, ces groupes de « libération » prônaient un changement radical de la société avec un renversement du « patriarcat ». Ce dernier se manifesterait par le contrôle du corps des femmes, de la maternité et de la sexualité. Il s'exprimerait à tous les plans de la société : ce serait un véritable système social ayant créé une culture masculine dominante et une culture féminine dominée (Toupin 1997). Toutefois, ces groupes radicaux s'intéressaient aussi à des problématiques au cœur des revendications du féminisme libéral socialiste comme l'égalité des salaires, la représentation des femmes sur la scène politique et leur accès à l'éducation (Cook 2011 : 6). Au cours des années 1970, les mouvements lesbiens se développèrent de façon importante et formèrent des groupes séparatistes. Ce fut l'époque où l'on assista au sein des diverses organisations féministes néo-zélandaises à des débats portant sur les différences pouvant exister entre les femmes selon leur classe, leur « race » et leur sexualité (Cook 2011 : 6). Ces divers mouvements féministes connurent un déclin à partir des années 1990, mais certains groupes sont encore présents et agissent en suivant de nouvelles modalités de fonctionnement, notamment en utilisant les nouveaux media sociaux et en créant des sites internet. Généralement, ces organisations sont moins radicales et moins politisées que celles qui les ont précédées (Grey 2006).

Dans ce bref historique des mouvements féministes néo-zélandais, l'influence du féminisme anglais et nord-américain est perceptible. On retrouve ainsi les mêmes grandes tendances : le féminisme libéral égalitaire, le féminisme marxiste et le féminisme radical (Toupin 1997 ; Parini 2006). Les études académiques portant sur ces mouvements commencèrent à véritablement se développer dans les années 1970. À partir de cette époque, on assista à une prise en compte croissante des « féminismes dissidents » menés par les femmes

noires et autochtones et les groupes lesbiens qui critiquaient le fait que les féministes occidentales aient tendance à considérer que les femmes constituent une catégorie homogène basée sur le modèle de la femme blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne (Dechaufour 2007). Ces critiques entrainèrent l'émergence du champ des études féministes postcoloniales qui visent à déconstruire les catégories engendrées par la colonisation en montrant comment les dynamiques de sexe et de « race » s'entrecroisent dans l'établissement du pouvoir colonial et en révélant les liens existant entre impérialisme et « patriarcat » pour une prise de conscience permettant aux femmes des sociétés colonisées de lutter contre leur subordination (Benelli 2006 ; Curiel 2007 ; Dechaufour 2007). Ces études sont aussi à l'origine du développement de la théorie de l'intersectionnalité qui sera présentée dans la suite de ce chapitre.

Les femmes māori s'inscrivent dans cette volonté de décolonisation, notamment en souhaitant voir changer les représentations à leur sujet engendrées par la colonisation. Elles ont pour cela lutté au sein de divers mouvements se distinguant souvent des groupes précédemment présentés, mais les rejoignant également parfois. Certaines prônent un rapprochement avec les groupes féministes pākehā alors que d'autres leur adressent des critiques assez virulentes. C'est, par exemple, le cas de Donna Awatere dans son texte *Māori Sovereignty* (1984). Elle explique que le féminisme « blanc » ne prend pas en compte les préoccupations des femmes māori qui veulent voir l'avènement de la souveraineté māori alors que, selon elle, ce sont vraiment des préoccupations féministes :

> For Māori women, all our concerns as women centre around the fact we and our people have no say in the shaping of our own destiny as a people. […] The Māori language is a feminist issue, the land is a feminist issue, separate development is a feminist issue, the venomous hatred of the Māori by the Pākehā is a feminist issue. (Awatere 1984 : 43-44)

La lutte pour la décolonisation du peuple māori doit donc être pour elle au cœur des combats féministes. Ces derniers peuvent toutefois revêtir différentes formes. En effet, le féminisme māori n'est pas homogène, il compte divers mouvements entretenant des rapports différents avec les groupes féministes pākehā. Leonie Pihama (2001) explique que beaucoup de femmes māori ont vécu des expériences négatives au sein de groupes féministes appartenant aux mouvements de libération des femmes des années 1960 et 1970. Se sentant mises à l'écart car le racisme auquel elles étaient confrontées n'était pas considéré dans ces groupes comme un problème important, certaines d'entre elles rejetèrent le féminisme pākehā, considéré comme non approprié pour leurs luttes et leurs revendications. Par ailleurs, les femmes māori engagées dans le féminisme ont parfois été considérées comme n'étant pas de « vraies » Māori (Pihama 2001 : 240-241). Cependant, selon Ngahuia Te Awekotuku (1991b dans Pihama 2001 : 241),

le terme « féminisme » peut être défini et redéfini par les femmes māori de la manière qui leur convient ; elles doivent saisir les potentiels qu'il présente. Ce point de vue est partagé par Kathie Irwin (1992a, 1992b citée par Pihama 2001 : 242) qui fait remarquer qu'il existe plusieurs féminismes et qu'il est important que les femmes māori développent leurs propres théories féministes. Ripeka Evans (1994, présentée par Pihama 2001 : 242) affirme elle aussi que le féminisme māori peut apporter du changement dans la vie des femmes autochtones. Selon elle, la différence principale existant entre les féminismes pākehā et māori est que ce dernier reconnaît l'importance du contexte politique plus large et prend en compte les valeurs māori. Donna Awatere (1984, présentée par Pihama 2001 : 242-243) est, quant à elle, plus méfiante : elle explique que les féministes blanches, comme toutes les femmes blanches, sont en premier lieu fidèles à la culture blanche et à la façon de faire blanche. Elle critique leur tendance à parler pour toutes les femmes et donc à dénigrer les voix des Māori. C'est l'un des principaux reproches adressés aux féministes pākehā : elles interprètent les conditions des femmes māori à travers le biais de leur culture et tendent ainsi à ne pas prendre en compte leurs besoins et le contexte culturel qui façonnent leurs réalités (Jahnke 2002 : 505).

Les différences de visions pouvant exister entre les féministes māori et pākehā et le problème de la non-prise en considération des points de vue māori ont été particulièrement visibles dans les débats concernant la prise de parole des femmes dans les *marae* à l'occasion des *pōwhiri* (voir chapitres 1 et 6). Un exemple analysé par Curchin (2011) est parlant : deux femmes pākehā, Josie Bullock (agent de probation) et Judith Collins (membre du Parlement pour le Parti National) ont refusé de se plier aux exigences d'un *poroporoaki*, cérémonie d'adieu, et d'un *pōwhiri*, cérémonie de bienvenue, réalisés dans des locaux gouvernementaux. Alors que, traditionnellement, les femmes sont assises derrière les hommes et n'ont pas le droit de participer aux discours, elles ont décidé de ne pas se conformer à cette règle. Josie Bullock s'est attaquée aux pratiques culturelles māori en général qu'elle considérait comme dépassées, archaïques et le discours de Collins a été considéré par certains comme une manœuvre politique pour faire gagner des voix à son parti. Cette affaire et d'autres débats sur ce sujet l'ayant précédée ont été largement médiatisés et, selon Nan Seuffert (2005 : 518), c'est l'une des seules occasions où une couverture médiatique fut accordée aux discours des féministes māori, leurs autres revendications n'ayant jamais eu autant d'écho. On retrouve ici un thème classique de la colonisation observable dans les différentes sociétés l'ayant subie : le fait de vouloir sauver les femmes autochtones du sexisme des hommes de couleur et des cultures traditionnelles jugées restrictives, la volonté de moderniser et de civiliser (Weedon 2002 ; Seuffert 2005 : 488 ; Herd 2006 : 18). Néanmoins, malgré les divergences pouvant exister entre les groupes féministes

pākehā et māori, ils ont pu se rejoindre sur certains points comme la similarité des modes d'action, notamment lorsqu'il s'agissait d'utiliser la pratique artistique pour transmettre des représentations féminines particulières.

2.6. L'art féministe et l'art des femmes autochtones

L'art a été utilisé par les féministes pour exprimer la manière dont elles concevaient l'identité féminine. Leur démarche était souvent guidée par la volonté de « rétablir la vérité » car les hommes ont, durant des siècles, contrôlé et défini l'image de la femme, notamment au moyen de représentations artistiques imposant leurs conceptions de l'érotisme et de la beauté. Les femmes voulaient alors se réapproprier leur image (Export Valie 2007 ; Gerrish Nunn 2007). Ce mouvement s'est développé dans les années 1970 au sein du féminisme radical luttant pour renverser le « patriarcat ». Pour cela, les femmes devaient reprendre le contrôle de leurs corps en adoptant diverses stratégies dont le développement d'une culture féminine alternative. Dans ce cadre, les manifestations culturelles, théâtrales et les différentes pratiques artistiques ont revêtu une grande importance (Toupin 1997). L'art féministe voulait donc faire entendre les voix des femmes pour qu'elles montrent la manière dont elles se conçoivent et qu'elles « rééduquent » les hommes afin qu'ils les voient vraiment telles qu'elles sont, et non en fonction des stéréotypes et des archétypes construits par le système « patriarcal » (Gerrish Nunn 2007).

Certaines féministes ont élaboré des théories sur l'art pratiqué par les femmes. Des travaux portant sur l'existence potentielle d'une esthétique spécifiquement féminine ont été menés. Cette problématique est particulièrement visible en Nouvelle-Zélande puisque Juliet Batten, l'une des membres du mouvement artistique féminin néo-zélandais, s'est demandée si une telle esthétique existait (Batten 1982 présentée dans Gerrish Nunn 2007). Les féministes américaines Judy Chicago, Miriam Schapiro et Lucy Lippard ont déclaré que c'était le cas : on serait en présence d'un « language if not common to all female artists then preferred by them » (Gerrish Nunn 2007). Mais le discours international sur l'art féminin ne soutient pas cette vision homogénéisante. L'art pratiqué par les femmes existe partout même s'il n'est pas toujours montré et les expressions varient suivant les expériences vécues (Gerrish Nunn 2007). Des chercheuses comme Peggy Zegglin Brand et Marie Devereaux (2003 : ix) expliquent qu'une conception prônant l'existence d'une esthétique féminine est aujourd'hui le plus souvent rejetée, car elle implique un certain degré d'essentialisme. Les recherches actuelles s'intéressent plutôt à « the question of how gender affects traditional philosophical notions, for example, genius, aesthetic autonomy, and disinterested judgment, continues, as does attention to the

social, economic, and institutional barriers confronting women who seek to have their art accepted in the mainstream art world » (Brand et Devereaux 2003 : IX). Amy Mullin (2003) abonde dans le même sens : les réalisations ne se caractérisent pas par une approche stylistique particulière. Selon elle, les œuvres d'art féministes se singularisent plutôt par un sujet concernant le sexe ou le genre et par l'intention d'apporter un changement politique (Mullin 2003 : 191). Il s'agit donc d'un art politique ou activiste qui est souvent dénigré lorsqu'il est produit par des femmes ; il fait face à de l'incompréhension et parfois du rejet (Mullin 2003 : 194).

Des mouvements d'art féministes ont été visibles en Nouvelle-Zélande. Durant les années 1970, différents groupes apparentés au féminisme radical se sont exprimés en participant à des festivals et en créant des pièces de théâtre, des films, des photographies, des peintures, une galerie d'art féminin, et un journal consacré à l'art féminin, *Spiral*, édité en 1976 (Cook 2011 : 9). Les formes d'expression sont diverses mais Batten (1982 : 69, citée dans Gerrish Nunn 2007) évoque l'existence d'un mouvement artistique féministe néo-zélandais qui ne se définirait pas par des innovations stylistiques particulières mais par la similitude du contenu des œuvres. Les femmes de ce mouvement représentaient des thèmes qui étaient rarement traités auparavant tels que l'enfantement, leur conception de ce qui caractérise la féminité et leur sexualité ou encore la façon dont elles considéraient la société qui les entourait et particulièrement les hommes. Leurs travaux se regroupaient, selon Batten (1982 : 67, citée dans Gerrish Nunn 2007), autour de certains thèmes : l'art politique, la vie familiale, la sexualité en lien avec la spiritualité, la redéfinition de soi et sa révélation, l'héritage féminin, les relations féminines et les travaux collectifs. Une grande attention était accordée aux figures féminines du passé qui inspirent et permettent de montrer que les femmes connaissent celles qui les ont précédées et qui ont eu de l'importance malgré le « système patriarcal » (Gerrish Nunn 2007).

Les personnages féminins ancestraux et mythiques étaient particulièrement mobilisés par les artistes féminines māori de l'époque, et nous verrons que c'est encore le cas aujourd'hui. Même si les Māori des années 1970-1980 entretenaient des relations parfois conflictuelles avec les mouvements féministes pākehā, le mouvement artistique féministe mené par des Pākehā a contribué à donner une certaine visibilité aux œuvres de femmes māori comme Emare Karaka, Robyn Kahukiwa et Kura Te Waru Rewiri dont le talent a été reconnu et a marqué la scène artistique māori et néo-zélandaise (Gerrish Nunn 2007). Nombre de productions littéraires et artistiques des femmes māori de cette époque comportaient une orientation politique (voir chapitre 1) et mettaient en avant les problèmes sociaux spécifiques qu'elles rencontraient et/ou auxquels elles résistaient. En effet, par rapport aux autres segments de la population néo-

zélandaise, elles connaissaient un plus fort taux de maladie et de mort prématurée, un taux supérieur d'incarcération. Davantage victimes de violences domestiques et d'homicides, plus sujettes au chômage, elles avaient moins de qualifications scolaires, une plus grande dépendance vis-à-vis des aides d'État, et une situation socio-économique désavantagée par rapport aux hommes māori et aux non-Māori (Diamond 2001 : 307)[5]. Cependant, leurs œuvres ne faisaient pas que traiter de ces difficultés : une artiste comme Robyn Kahukiwa présentait également des ancêtres et des divinités féminines devant inspirer l'action politique contre le « patriarcat » sans toutefois plaider pour l'instauration d'un « matriarcat ». Il s'agissait d'instaurer un équilibre, de ne pas séparer les hommes et les femmes, mais de revendiquer l'égalité de leurs droits (Diamond 2001 : 307). On trouve cette caractéristique dans les productions artistiques de femmes autochtones provenant d'autres régions. Ainsi, Nancy Marie Mithlo (2009) explique à propos des œuvres des femmes Naranjo d'Amérique du Nord qu'il est plutôt question de complémentarité entre les sexes. De plus, ces femmes ne revendiquent pas leur indépendance mais la place importante qu'elles occupent dans la famille et au sein de la communauté (Mithlo 2009). Leurs réalisations ne reflètent pas forcément tous les aspects de leur réalité quotidienne : elles sélectionnent ce qu'elles souhaitent représenter. C'est le cas aussi pour les femmes māori. L'accent est mis dans leur cas sur la revalorisation de l'image féminine héritée de la colonisation et, dans ce contexte, il est important de prouver que, dans le passé, les femmes māori ont détenu des rôles importants et positifs. En effet, comme je l'ai déjà évoqué (voir chapitre 1), le passé sert de référence et de modèle et cette démarche permet donc d'appuyer les revendications actuelles concernant leur statut. On peut ici être tenté d'établir un lien avec le féminisme radical puisqu'est présente une volonté de renverser les stéréotypes et de créer de nouvelles représentations. Toutefois, les revendications exprimées par les femmes māori ne concernent pas seulement la lutte pour les droits des femmes : elles sont inextricablement liées à un désir de décolonisation et de reconnaissance des droits de leur peuple dans son ensemble.

[5] Les statistiques concernant les femmes māori se sont depuis améliorées mais elles sont toujours plus négatives que celles des femmes pākehā dans la plupart des domaines : par exemple, en 2012-2014, l'espérance de vie des femmes māori était inférieure de 6,8 ans à celle des femmes pākehā, 47, 5% des femmes māori étaient en situation d'obésité alors que ce taux était de 30,6 % pour les femmes pākehā, 11,7% d'entre elles présentaient des signes de détresse psychologique contre 7% pour les femmes pākehā, le taux de suicide chez les femmes māori était de 10,5% contre 5,2% pour les femmes pākehā et, alors que les femmes pākehā étaient 89,5% à obtenir à 18 ans le National Certificate of Educational Achievement de niveau 2 ou son équivalent, le taux de réussite des femmes māori était de 74,4 % (Statistics New Zealand 2017 : http://www.stats.govt.nz/maori#discrim, consulté le 29/08/2017)

Le fait que la primauté ne soit pas donnée aux mêmes luttes en fonction des contextes a été souligné par les études féministes autochtones et postcoloniales. Ces dernières se sont élevées contre l'image des femmes du « Tiers Monde » et des peuples autochtones construite par l'idéologie coloniale et reprise dans certaines études féministes occidentales (voir Wheedon 2002 et Dechauffour 2007). Les femmes de ces régions étaient conçues comme appartenant à un ensemble homogène uniformément soumis à un ensemble masculin toujours dominant, la diversité de leurs origines et de leurs expériences étaient occultées. Elles étaient pensées comme étant passives, soumises et ignorantes, victimes de cultures et de religions répressives. Cette vision a permis de justifier le processus de colonisation censé apporter la civilisation à ces peuples barbares mais elle a servi également de « figure repoussoir » pour les aspirations des féministes occidentales (Weedon 2002 ; Dechauffour 2007). Ce phénomène est visible dans la construction coloniale de l'identité féminine māori (Seuffert 2005 : 488 ; Simmonds 2011 : 15) : les femmes ont été présentées comme subissant une domination masculine du fait de leur supposée nature polluante et malfaisante. Nous avons vu au chapitre précédent que des chercheuses māori se sont élevées contre cette conception. Elles s'inscrivent dans le champ académique des études *mana wahine*.

2.7. L'approche *mana wahine* et la recherche *kaupapa māori*

Dans ce contexte, l'expression « *mana wahine* » désigne à la fois une théorie, une méthode et une pratique qui invitent à reconnaître la diversité des expériences vécues par les femmes māori et des significations qu'elles y attachent tout en mettant en avant leur capacité à œuvrer pour apporter des changements positifs dans leur société (Simmonds 2011 : 11). Il s'agit d'explorer « the intersection of being Māori and female and all of the diverse and complex things being located in this intersecting space can mean » (Simmonds 2011 : 11). L'approche *mana wahine* entretient donc des points communs avec la théorie de l'intersectionnalité (voir plus loin), mais ne s'applique que dans le contexte māori et fait ainsi référence à un univers de significations particulier.

La notion de « *mana wahine* », qu'il n'est pas facile de traduire simplement, entretient un lien explicite avec la philosophie māori. Comme déjà évoqué (voir p.35-36), « *mana* » renvoie à une idée de pouvoir, de prestige, d'autorité et de contrôle associée à une dimension spirituelle puisque pour les Māori, comme pour de nombreuses autres sociétés polynésiennes, le *mana* découle d'un rapport privilégié avec le monde spirituel. « *Wahine* » est de son côté souvent traduit par « femme », mais ce terme ne désigne qu'un état passager dans la vie d'une femme

(Simmonds 2011 : 12-13). Ainsi, une traduction inexacte, mais peut-être la plus valide serait « pouvoir spirituel, prestige féminin ». L'approche *mana wahine* a souvent été qualifié de « féminisme māori » mais l'étiquette de « féministe » n'est pas acceptée par toutes les femmes se revendiquant de ce courant : certaines considèrent que le féminisme est une notion pākehā qui n'a pas sa place dans le système māori alors que d'autres l'acceptent en indiquant qu'elles prennent les aspects qui leur conviennent et l'adaptent au contexte māori. Ce qui importe dans tous les cas pour les chercheuses adoptant une perspective *mana wahine*, c'est que les femmes māori s'approprient les outils nécessaires au développement de leurs propres théories, et notamment des théories concernant le statut et les rôles des femmes. Elles doivent pouvoir contrôler leurs définitions et leurs savoirs, et faire entendre leurs voix, droit dont elles ont été privées durant longtemps en étant rendues invisibles dans le domaine de la recherche (Pihama 2001 : 232-237). Les études consacrées au *mana wahine* se sont récemment multipliées, mais c'est une conception ancienne datant de l'époque précoloniale qui affirme que, pour que la société māori connaisse l'harmonie, les hommes et les femmes doivent avoir des rôles complémentaires, non mutuellement exclusifs ni hiérarchisés. Le *mana wahine* est donc étroitement lié au *mana tane*, le pouvoir spirituel ou le prestige masculin (voir Evans 1994 ; Smith 1999 ; Pihama 2001 ; Reilly 2011 ; Simmonds 2011). L'idée d'équilibre est un concept clé pour les Māori et il doit être au centre des relations de genre : « The aim is to reestablish a balance in gender relations » (Reilly 2011 : 349). Les femmes māori épousant cette théorie ne cherchent donc pas à renverser les rapports de genre mais à rétablir l'équilibre qui, selon elles, existait avant la colonisation. À cette fin, les mentalités doivent changer et certains hommes māori sont concernés, car ils ont intériorisé des représentations stéréotypées coloniales (Reilly 2011 : 449 ; Simmonds 2011 : 1). La décolonisation des esprits est de ce fait nécessaire tout comme la déconstruction des catégories sexuées et des rapports de sexe engendrés par la colonisation (Smith 1999). Il n'est ainsi pas surprenant que les féministes māori luttent au sein de mouvements prônant la reconnaissance des droits et de l'identité māori et le respect des conditions imposées par le Traité de Waitangi (Reilly 2011 : 349). C'est l'un des quatre points centraux définis par Linda Tuhiwai Smith dans son texte « Māori Women : Discourses, projects and Mana Wahine » (1997 [1992]). Les trois autres sont le « *whānau* project » qui met l'accent sur l'importance des groupes traditionnels (*whānau, hapū et iwi*) et sur la notion de *whakapapa* ; le projet spirituel (l'auteure insiste sur le fait que les préoccupations des femmes māori sont spirituelles aussi bien que matérielles) ; et le projet concernant les femmes autochtones. Ce dernier engage les femmes māori à s'inscrire dans un contexte plus large en nouant des liens avec les femmes d'autres peuples autochtones. L'approche *mana wahine*

reconnaît en outre la multiplicité des expériences vécues par les femmes māori : les chercheuses qui s'inscrivent dans ce champ rejettent l'idée d'un « idéal » homogène de ce que serait « la femme māori » (Pihama 2001 : 24).

Les recherches *mana wahine* s'inscrivent dans le champ plus large des études *kaupapa māori* (Pihama 2001 : ix). « *Kaupapa* » est un concept ancien qui a été traduit par « ground rules, customs, the right way of doing things » (Taki 1996 : 17 citée par Smith et Reid 2000 : 2). Il implique l'idée d'un principe sous-tendant une façon d'agir. Dans le domaine de la recherche, parler de *kaupapa māori* signifie placer « Māori understandings as central to the research process and analysis » (Pihama 2001 : 39). Cette démarche a été nommée ainsi par Linda Tuhiwai Smith et Graham Hingangaroa Smith au milieu des années 1980, époque où elle s'est développée en Nouvelle-Zélande dans le domaine de l'éducation (Pihama 2001 : 39 ; Kerr 2012 : 7). Plusieurs facteurs expliquent son émergence : le mouvement international des peuples autochtones réclamant leur autodétermination en matière de terres, culture et langue, l'accent mis sur le respect du Traité de Waitangi et la volonté de s'assurer que les engagements autour d'une meilleure collaboration entre Māori et non-Māori, notamment dans le domaine de la recherche, soient respectés. Elle répond à la volonté de créer un processus de recherche propre aux Māori et d'ouvrir un espace où peuvent s'exprimer les universitaires māori (Smith et Reid 2000 : 6 ; Pihama 2011 : 78 ; Walker et al. 2006 : 332, Ker 2012 : 7). Ce champ s'est développé en contexte de Renaissance culturelle et lorsqu'ils ont commencé à acquérir une visibilité dans le milieu universitaire avec la création de départements d'études māori dans les années 1970 (voir Webster 1998). La recherche *kaupapa māori* s'est élevée contre « the dominant hegemony of westernized positivistic research » (Walker et al. 2006 : 332). En effet, dans les années 1970 et 1980, les voix de certains Māori se sont fait entendre contre les recherches occidentales menées à leur détriment et ce, dès les premiers contacts avec les Européens. Ils ont critiqué la manière dont ces derniers se sont appropriés leurs savoirs et ont exploité leur culture. Ils ont aussi dénoncé le fait que les Pākehā se soient servis des résultats obtenus pour perpétuer un contexte où les Māori n'avaient pas de pouvoir, qu'ils n'aient pas mené de recherches aboutissant à des avancées positives pour eux, qu'ils aient discrédité leur système de savoirs en le faisant apparaître comme non valide par rapport au leur et qu'ils aient écarté les chercheurs māori des projets principaux ainsi que des sources de financement conventionnelles (Smith 1999 ; Pihama 2001 : 39 ; Walker et al. 2006 : 332 ; Mahuika 2008 : 1-2). Dans ce contexte, la recherche *kaupapa māori* « challenges, questions and critiques Pākehā hegemony » (Smith et Reid 2000 : 6). Il ne s'agit toutefois pas de rejeter en bloc tous les savoirs pākehā mais d'apporter un contrepoids :

> it is about empowering Māori, *hapū* and *iwi* to carve out new possibilities, and to determine in their own ways, their past, present and future identities and lives. Finding the correct balance and configuration within which *iwi*, *hapū*, Māori and even non-Māori knowledges and influences might be harnessed most effectively remains one of the major challenges for Māori and Māori scholars (Mahuika 2008 : 12)

La recherche *kaupapa māori* a ainsi été définie comme une recherche par les Māori, pour eux et avec eux, qui veille à ce que ces derniers restent propriétaires de leur savoir et atteste de la validité de leur manière de procéder (Walker et al. 2006 : 333). Elle est intimement liée à la promotion de la *reo* (langue māori) (Smith et Reid 2000 : 2-5) et elle prône la reconnaissance de la spécificité du système de pensée et de la manière māori de concevoir le monde (Mahuika 2008 : 4). Plusieurs valeurs et principes sont mis en avant :

> *Tino Rangatiratanga* (the 'self-determination' principle); *taonga tuku iho* (the 'cultural aspirations' principle); *ako Māori* (the 'culturally preferred pedagogy' principle); *kia piki ake i nga raruraru o te kainga* (the 'socio-economic' mediation principle); *whānau* (the extended family structure principle); *kaupapa* (the 'collective philosophy' principle) (Smith et Reid 2000 : 9)

La recherche *kaupapa māori* vise l'amélioration du futur des Māori et elle est alors intrinsèquement liée à un mode d'action : « *Kaupapa Māori* principles and practices are inseparable » (Smith et Reid 2000 : 1), « [i]t is characteristic of *kaupapa Māori* to combine thinking with doing and making » (Mills 2009 : 246). Ainsi, comme la notion de « *mana wahine* » dans le domaine de la recherche, celle de « *kaupapa māori* » n'est pas facilement définissable en quelques mots car elle peut désigner plusieurs éléments : une théorie, un champ d'étude, une méthodologie et des méthodes centrées sur des préconisations éthiques (Walker et al. 2006 : 333 ; Mahuika 2008 : 5). Cette approche est désormais appliquée dans une grande variété de contextes : elle est préconisée dans des programmes ministériels sur la santé, le bien-être et l'emploi ainsi que dans l'enseignement pour les Māori (Smith et Reid 2000 : 6). Il est important ici de saisir ce que recouvre la recherche *kaupapa māori* et plus particulièrement l'approche *mana wahine*. En effet, nous verrons que les artistes mobilisent un vocabulaire similaire à celui employé dans ces champs et que les théories qui y ont été développées permettent d'éclairer des points sur lesquels insistent les femmes rencontrées, de même qu'elles aident à analyser leur discours, le contenu de leurs productions et leurs actions.

2.8. L'approche intersectionnelle

Ces artistes, comme toutes les femmes et particulièrement celles des groupes ayant connu la colonisation, vivent une multitude d'expériences et conjuguent des appartenances multiples. Tomlins Janhke exprime clairement cette idée au sujet des femmes māori :

> Māori women are distinguished in part by simultaneous membership of at least three discrete groups. As Māori people, we are subsumed within the collective settings of *whānau* (family), *hapū* (subtribe) and *iwi* (tribe). As women, we are bound by common experiences that emerge from Western patriarchies. As Māori women, we share cultural and colonizing experiences alongside Māori men […]. Each perspective presents distinct histories, experiences and viewpoints that serve to demonstrate the complex tapestry of Māori women's lives. (2002 : 504)

Les femmes māori se trouvent donc au croisement de plusieurs identités mais aussi de divers régimes d'inégalité. Elles ont été « construites » par les discours coloniaux en opposition aux hommes, en opposition aux colons, en opposition aux hommes māori et en opposition aux femmes pākehā. Leurs réalités sont contradictoires et complexes (Smith 1997 [1992] : 33 ; Simmonds 2011 : 17-18). Elles subissent des inégalités qui prennent différentes formes et connaissent des « interlocking relationships between race, gender and class which makes oppression a complex sociological and psychological condition » (Smith 1999 : 167). Elles peuvent ainsi être placées dans des positions inconfortables lorsque leurs luttes visant l'amélioration des droits des femmes vont à l'encontre des combats menés pour des revendications māori plus générales. En nous invitant à considérer que les discriminations auxquelles sont confrontées les femmes autochtones sont différentes de celles que connaissent les femmes blanches et occidentales et que les premières n'accordent alors pas toujours la priorité à la lutte contre le sexisme, l'approche intersectionnelle apparaît elle aussi particulièrement intéressante dans le cadre de cette étude.

Elle est née du constat qu'il existe différents axes de différentiation sociale – le sexe ou genre, la classe, l'ethnicité, l'âge, les handicaps ou encore l'orientation sexuelle – et que plusieurs régimes d'inégalité peuvent s'entrecroiser et co-évoluer. Ces diverses catégories sont à l'origine de multiples systèmes d'oppression qui produisent et reproduisent des inégalités sociales (Bilge 2009 : 70). Ainsi, l'analyse intersectionnelle « involves the concurrent analyses of multiple, intersecting sources of subordination/oppression, and is based on the premise that the impact of a particular source of subordination may vary, depending on its combination with other potential sources of subordination (or of relative privilege) » (Denis 2008 : 677). L'approche intersectionnelle s'oppose à la perspective moniste selon laquelle il existe un axe de domination fondamental (sexisme, racisme, domination de classe) duquel découlent les

autres axes de domination, ainsi qu'à la notion de pluralisme qui reconnaît l'existence de plusieurs axes de domination qui s'additionnent ou se multiplient. Selon cette dernière perspective, les axes sont exclusifs alors que l'approche intersectionnelle considère que chacun d'entre eux a un effet sur les autres, aucun n'étant imperméable et n'existant sans les autres, par exemple « le genre a toujours déjà une race et une classe » (Bilge 2010 : 58). Ainsi, ils se co-construisent et co-évoluent (Bilge 2010).

L'idée que l'identité est formée par les catégories de classe, de genre, de « race » et de sexe qui s'entrecroisent et se renforcent était déjà présente dans les écrits des féministes afro-américaines qui critiquaient l'essentialisme du féminisme « conventionnel » (Nash 2008 : 3). Dès 1832, l'écrivaine Maria Stewart avait souligné les effets combinés des oppressions basées sur la « race » et sur le genre et, en 1851, l'ancienne esclave abolitionniste Sojourner Trust était intervenue lors d'une réunion des suffragettes en mettant en évidence la spécificité de la réalité vécue par les femmes noires et donc en s'élevant contre les représentations hégémoniques de la féminité véhiculées par les féministes blanches (Bilge et Denis 2010 : 3). Avec les contributions d'Angela Davis, bell hooks[6] et Kimberle Crenshaw, ainsi que celles du Combahee River Collective, le féminisme afro-américain a joué un rôle important dans la formalisation de l'approche intersectionnelle. C'est d'ailleurs Kimberle Crenshaw qui a utilisé pour la première fois le terme d'« intersectionality » en 1989 (Bilge 2009 : 74). Elle a montré que les stratégies des groupes féministes et antiracistes ne sont pas pertinentes dans le contexte afro-américain. Les réalités de ces femmes sont différentes de celles des hommes noirs, rendant les stratégies antiracistes seules inefficaces, mais elles sont aussi différentes de celles des femmes blanches, ce qui rend les stratégies antisexistes seules également inefficaces (Crenshaw 1991). La seule approche possible pour saisir les inégalités auxquelles elles sont confrontées est alors l'approche intersectionnelle. Cette dernière est également utile pour saisir les réalités vécues par les femmes d'autres populations et notamment les femmes des peuples autochtones ayant connu la colonisation. Comme les femmes noires d'Amérique du Nord, les femmes autochtones expérimentent des violences et des discriminations basées sur de multiples identités (Parisi et Corntassel 2007 : 82). Si l'approche intersectionnelle est donc souvent liée au féminisme afro-américain, elle a également émergé dans d'autres contextes : Bilge souligne la contribution des féministes socialistes et marxistes européennes des années 1970 qui ont « examiné l'intersection des rapports de sexe/genre et des rapports de classe » (2009 : 74). Des

[6] bell hooks (sans majuscule) est le nom de plume de Gloria Jean Watkins.

chercheuses canadiennes se sont aussi intéressées à cette démarche dans les années 1980. Même si le terme d'« intersectionnalité » n'était pas employé, certaines féministes occidentales de cette époque critiquaient les théories féministes ne prenant en compte que les expériences des femmes caucasiennes, hétérosexuelles et le plus souvent de classe moyenne. La théorie de l'intersectionnalité répondait à leurs besoins d'effectuer des analyses plus complexes (Denis 2008 : 679-670 ; Bilge et Denis 2010 : 4). Désormais, l'intersectionnalité est très utilisée par les féministes de diverses origines en tant que théorie, analyse et/ou méthodologie (Davis 2008 : 68).

L'approche intersectionnelle présente néanmoins des limites. La méthodologie qui lui est attachée, les réalités auxquelles elle s'applique et les modalités de son usage sont définis de manière assez vague et peuvent diverger en fonction des chercheuses. Jennifer C. Nash (2008) montre en outre que bien des analyses sont en réalité menées en observant la manière dont les catégories de différences se cumulent plutôt qu'en portant l'attention sur les effets particuliers de leur intersection – les nouvelles réalités créées par cette intersection – qui dépassent les effets d'une simple addition des différences. Malgré ces réserves, l'intersectionnalité rencontre un grand succès qui s'explique de plusieurs façons. Elle répond à un besoin : la reconnaissance de la diversité parmi les femmes. Elle offre une nouvelle vision face à un problème ancien : l'idée de l'intersection des différences n'est pas nouvelle, mais la nouveauté réside dans la combinaison des théories féministes sur les concepts de « race », de classe et de genre, et de la théorie féministe postmoderne prônant la déconstruction de ces catégories. Elle touche un large public constitué à la fois de spécialistes (les féministes qui théorisent cette approche) et de « généralistes » (les féministes qui l'utilisent pour leurs recherches sans en explorer toutes les subtilités). Enfin, elle est ambiguë et incomplète et cette conceptualisation vague ainsi que son caractère inachevé lui permettent d'être adoptée par des chercheuses aux préoccupations différentes et invitent les féministes à la tester dans différents contextes (Davis 2008 : 72-77). L'intersectionnalité peut donc être appliquée de manière différente : certains chercheurs se livrent à la déconstruction des catégories de différences, d'autres les utilisent de manière stratégique pour saisir les relations qui unissent les groupes se trouvant en leur sein, d'autres encore s'interrogent sur le processus de catégorisation et s'intéressent particulièrement aux situations sociales localisées aux points souvent négligés des intersections (sur ces sujets voir McCall 2005 ; Denis 2008 ; Nash 2008). Davis (2008 : 68) souligne que les conceptualisations elles aussi diffèrent : il s'agit de penser en termes de croisement de chemins pour Crenshaw (1991), d'axes de différences pour Yuval-Davies (2006) ou encore de processus dynamiques pour Staunæs (2003). De plus, cette approche peut s'appliquer aux niveaux micro, méso et

macro et aussi bien dans des travaux quantitatifs que dans des recherches qualitatives (Bilge et Denis 2010 : 4). Penser en termes d'intersectionnalité est donc une démarche particulièrement fertile qui permet d'appréhender les réalités des femmes issues de minorités « racialisées » et de peuples autochtones (Parisi et Corntassel 2007 : 82), mais aussi plus largement celles de toutes les femmes. En effet, toutes les femmes connaissent divers types et lieux d'oppression en tant que femme et suivant leur âge, leur sexualité et leurs capacités physiques (Nash 2008 : 10). C'est aussi une approche qui permet de saisir non seulement les multiples discriminations, mais également les privilèges et ainsi d'appréhender les réalités vécues qui sont souvent ambiguës et contradictoires (Nash 2008 : 10-12 ; Bilge et Denis 2010 : 5).

Sans adopter moi-même une démarche entièrement focalisée sur l'examen de l'intersectionnalité entre les différents régimes de discrimination et de pouvoir à l'œuvre parmi les femmes māori, je serai attentive à cette problématique. Elle me permettra de mieux saisir les différents éléments qui façonnent les expériences des femmes artistes māori, de considérer la complexité et la multiplicité des réalités qu'elles vivent et de comprendre la primauté donnée à des revendications particulières. Ce point a d'ailleurs été souligné par certaines artistes à l'origine de textes dans lesquels elles font preuve d'une démarche réflexive. Ainsi, dans son mémoire de maîtrise, Mihi George (2006 : 1) explique que les pratiques artistiques des femmes māori sont influencées par l'histoire coloniale, la « maoritude » et le genre de leurs auteures qui s'inscrivent également dans un contexte artistique plus global. La prise en considération des points importants soulevés par les partisanes de l'approche intersectionnelle conduit en outre à envisager que ces femmes puissent avoir des statuts parfois contradictoires : dans certains cas, elles sont discriminées en tant que femmes māori mais, dans d'autres contextes, cette identité peut être envisagée de manière positive. Ainsi, l'art contemporain sera appréhendé dans le chapitre 7 comme un champ où être femme et māori n'est pas forcément une source de discrimination mais une opportunité pour se singulariser. Il s'agit de l'une des raisons données en réponse à ma question portant sur l'attirance qu'exerce le domaine de l'art contemporain auprès de ces artistes : pourquoi se sont-elles tournées vers des pratiques qui mobilisent des techniques, des matériaux et des styles issus de l'art occidental et qui sont qualifiées d'« art contemporain » plutôt que vers des pratiques traditionnelles māori ?

2.9. La présence de marqueurs « typiques » de l'identité et de la culture māori et la rhétorique de l'authenticité

Nous verrons que des critères de liberté et d'expression de l'individualité sont souvent mis en avant par les participantes à ma recherche. Elles rejoignent ainsi un théoricien comme Mane-Wheoki qui explique que l'art contemporain permet la manifestation de l'individualité de l'artiste qui rend compte des expériences et des perceptions qui lui sont propres (Mane-Wheoki 1995 : 15). Un phénomène semblable était déjà perceptible avec les Modernistes des années 1960 qui, selon Skinner (2008), se distinguaient des praticiens traditionnels répondant à des demandes émanant de la communauté. L'expression de l'individualité aurait été favorisée par les processus de détribalisation et de développement d'identités multi- ou pan-tribales engendrés par l'urbanisation (Skinner 2008 : 117, 132). Skinner évoque ici le contexte māori, mais l'accent mis sur l'individualité des artistes contemporains est observable dans divers contextes autochtones, notamment ailleurs en Océanie. Graille écrit à ce sujet :

> La création « contemporaine » marque donc l'ascension des producteurs au rang d'artistes, c'est-à-dire d'individus dotés d'une personnalité artistique propre, et non plus seulement de porte-parole anonymes et interchangeables d'une culture et d'une tradition artistique canoniques […] [Elle] s'oppose à la perception occidentale, longtemps dominante, par laquelle l'expression culturelle des sociétés non occidentales serait exclusivement une forme d'art tribal communautaire, et n'engagerait en aucune façon la personnalité d'un artiste en particulier (Graille 2003: 7-8).

Selon Graille, cette conception est fausse : ce sont les Occidentaux qui ont volontairement ignoré les éléments révélateurs de la créativité ou de la personnalité des auteurs des objets collectés car ils étaient en quête d'un « communautarisme artistique primitif » (Graille 2003 : 8). Les *tohunga* māori étaient déjà à l'origine d'innovations dans l'art précolonial. Comme je l'ai évoqué au chapitre 1, le talent de *tohunga* particuliers était reconnu et d'autres communautés que la leur pouvaient faire appel à eux. Leurs contributions individuelles étaient appréciées par leurs contemporains et leurs noms sont encore cités dans les généalogies (voir chapitre 7). La situation actuelle n'est donc pas si nouvelle, même si le statut et l'apprentissage des artistes ont indéniablement changé avec la colonisation et la formation dans des écoles ouvertes à tous (Kaeppler 1989). Les artistes māori injectent désormais dans leurs œuvres des éléments rappelant leur condition d'artistes bien souvent citadins :

> References to their traditions are combined with urban elements and/or critiques of colonial histories. Their work reflects economic, social, and political changes and closely ties in with their everyday reality. Art is a part of life, and a means of expression and challenging stereotypes. (Jacobs 2009 : 113)

La volonté de renverser les stéréotypes qui est soulignée dans cette citation s'observe aussi dans d'autres sociétés autochtones, par exemple chez les Amérindiens. Les artistes jouent avec des stéréotypes pour les révéler en tant que tels et redresser les mauvaises interprétations qui ont été faites de leur culture, des interprétations héritées du passé colonial (Siebert 2015). Il peut parfois être compliqué pour le public de faire la part des choses entre la dénonciation de ces stéréotypes et leur perpétuation. De même, il est possible d'interpréter l'inclusion de marqueurs culturels comme une façon de doter les œuvres d'une « couleur locale », de garantir une certaine « authenticité » en affichant clairement l'identité autochtone de leur auteur. Se pose alors la question de savoir si l'art autochtone doit obligatoirement comporter des indices visuels de l'origine de l'artiste pour pouvoir être qualifié comme tel. Pritchard (2005) évoque ces questions dans le contexte māori en s'intéressant au peintre Peter Robinson :

> By using the 'typical' lexicon of 'Indigenous' art in a manner that foregrounds a cultural politics of their institutionalisation as signs of 'Maori-ness', and by referencing his ancestry and the recognised styles and forms of Maori art, Robinson's work highlights the instability of the visual mechanisms by which cultural identity is attributed and the extent to which the integration and translation of Maori-ness into mainstream contemporary art can be seen as much as an 'indigenisation' of things 'Western' as a 'Westernisation' of things 'Indigenous'. There is no principle or formula by which one could guarantee one possibility over the other. As Robinson shows through his coupling of the language of marketing and the quantification of his own identity in terms of 'bloodlines', there is a fine line between the demand for authenticity and the desire for exoticism, the articulation of cultural boundaries and cultural containment, and stereotyping, true representation, and tokenism. (Pritchard 2005 : 73)

Il poursuit en indiquant que ce qui pourrait être perçu comme un essentialisme standardisé pour satisfaire le désir occidental d'exotisme est le plus souvent pour les Māori une stratégie de résistance contre la colonisation et les catégorisations qu'elle a engendrées en affirmant clairement une spécificité culturelle (Pritchard 2005 : 74). Jahnke et Ihimaera écrivent que : « the imprint of the customary visual vocabulary in Māori art, like the *moko*, is a statement of *mana* Māori » (1996 : 58). Pour certains chercheurs et artistes, l'art māori doit nécessairement s'affirmer en tant que tel, car la responsabilité de l'artiste est engagée à ce niveau, et l'inclusion de motifs typiquement māori permet de rendre explicite cette affirmation. Ainsi Jahnke et Ihimaera rapportent les propos de l'artiste Sandy Adsett qui explique : « It's the people's art. It doesn't belong to you. It must identify Māori to Māori if it is going to remain relevant to statements about our tribal beliefs, values and mana in today's and tomorrow's world. (Jahnke et Ihimaera 1996 : 59) ». Mead (1996) partage le même point de vue. Dans une définition exhaustive de ce qu'est l'art māori, il parle, entre autres, du fait qu'il s'agit d'un art

qui doit satisfaire des besoins sociaux, politiques, culturels et économiques māori, qui possède « a distinctive Māori aspect, or feel, or *wairua* » et peut réagencer des éléments māori d'une manière innovante acceptable par le public māori (Mead 1996 : 3). L'inscription de l'artiste au sein d'une communauté spécifique apparaît donc comme toujours importante, tout comme le fait de produire de l'art qui profite à cette communauté, ce qui amène à nuancer les propos sur l'individualisme évoqués précédemment. On peut alors se demander comment qualifier les productions d'un artiste comme Ralph Hotere qui déclarait en 1976 : « I am Māori by birth and upbringing. As far as my work is concerned this is coincidental » (Mane-Wheoki 2014 : 2) et ne souhaitait pas produire un art qui soit catalogué comme māori (voir p.69-70). Dans son cas, peut-on seulement parler d'art contemporain ou l'identité de l'artiste justifie-t-elle malgré tout de considérer son art d'une manière différente de celui des artistes pākehā ? Le positionnement de l'artiste et son discours priment-ils dans cette entreprise de catégorisation ? On peut aussi s'interroger sur la façon dont se manifeste ce « feeling » ou « *wairua* » māori dont parle Mead si ce n'est grâce à la présence de motifs identifiables comme « māori ».

De telles thématiques ayant trait à ce qui constitue la « maoritude » de l'art seront abordées dans cette thèse. Nous verrons qu'à deux exceptions près, toutes les artistes rencontrées intègrent à leurs productions des références explicites à la culture et aux traditions artistiques māori. J'examinerai alors les raisons données par les artistes et j'en proposerai une analyse, qui sera nourrie par les travaux cités plus haut ainsi que par ceux concernant la rhétorique de l'authenticité qui fut très prégnante jusqu'à récemment (voir Gagné 2016). De nombreux Māori citadins n'étant pas en mesure de maintenir leurs connexions tribales, ne parlant pas la *reo* et ne connaissant pas bien leur *whakapapa* ont vu leur identité māori remise en cause par des Māori qualifiés par Durie (1994) de conservateurs ou traditionnalistes (voir Webster 1993 ; McIntosh 2005 : 45 ; van Meijl 2006). Toutefois, la simplification et la réduction de la notion d'« identité māori » à des traits stéréotypés n'a pas été que le fait de Māori : les média et l'État ont aussi exercé une influence significative (voir Gagné 2016 : 222-223). La rhétorique de l'authenticité a, entre autres, été renforcée par le phénomène de retribalisation évoqué au chapitre 1. En érigeant les tribus en propriétaires légitimes des ressources māori et modèle communautaire « authentique », l'État a ainsi fait des Māori citadins des individus moins « authentiques » parce qu'apparemment « détribalisés » (Poata-Smith 2016 [2004] : 172-173 ; Gagné 2009 : 37-38 ; Gagné 2016 : 50-51). Dans ce contexte, les Māori vivant en ville ont subi des pressions les incitant à prouver qu'ils étaient de « véritables » Māori. Pour ce faire, ils pouvaient afficher leur attachement à la culture māori par le biais d'accessoires vestimentaires et de tatouages, insister sur les liens les unissant à leurs groupes tribaux et sur l'importance

accordée à leur territoire ancestral, montrer leur capacité à parler māori et à réaliser des performances culturelles comme le *kapa haka*, prendre part aux cérémonies se déroulant sur les *marae* ou encore proclamer leur adhésion aux marqueurs « typiques » de l'identité culturelle māori et leur rejet des valeurs prônées par la société pākehā (voir notamment (Borell 2005 : 194 ; Gagné 2005 : 64 ; 2009 : 37-40 ; van Meijl 2006 : 218, 221). Toutefois, cet ensemble de conduites ne s'explique pas seulement par la crainte d'être vus comme des Māori « inauthentiques » : même si elle n'a pas résolu toutes les inégalités économiques, la Révolution culturelle évoquée au chapitre 1 a conduit à une revalorisation de la culture māori et ainsi à une certaine fierté de s'identifier comme Māori (Webster 1993 : 225 ; McIntosh 2007 ; Houkamau 2010 : 183). De plus, montrer son attachement à sa culture et faire en sorte que les Pākehā voient que celle-ci est toujours bien vivante permet d'appuyer les revendications māori, notamment celles concernant le biculturalisme.

Gagné (2016) souligne que la rhétorique de l'authenticité montre des signes d'affaiblissement suite aux changements récents du contexte politique et aux nouvelles relations établies entre les Māori et l'État néo-zélandais. L'accent mis sur l'authenticité est critiqué par des Māori toujours plus nombreux qui insistent sur la diversité des « manières d'être » Māori. Pour autant, les œuvres des artistes rencontrées contiennent toujours des marqueurs « typiques ». Leur présence traduit-elle alors la crainte de ces artistes de voir leur identité māori être remise en question et de se voir taxées d'« inauthentiques » ? La réponse à cette question ne pourra être donnée que dans un chapitre conclusif puisqu'elle nécessite de prendre en compte le contexte social et politique dans lequel s'inscrivent les artistes ainsi que leurs démarches révélatrices de leur volonté de décolonisation, ce qui aura été examiné au cours des chapitres 3 à 6.

Le cadre théorique sur lequel s'appuie mon analyse fait donc appel à des modèles et propositions variés. Étudier l'art contemporain des femmes māori de Nouvelle-Zélande nécessite de convoquer les champs de l'anthropologie et de la sociologie de l'art, les études portant sur l'art contemporain māori, les thèses de chercheurs comme Schwimmer et Weber ayant développé les concepts de compétition symbolique et réelle et de culture comme « whole way of life » et « whole way of struggle », les travaux sur les féminismes postcoloniaux et autochtones ainsi que ceux s'étant intéressés aux approches intersectionnelle et *mana wahine*. J'ai tâché en outre de respecter les principes prônés par la recherche *kaupapa māori* en faisant entendre les voix des artistes et j'ai consacré un chapitre à l'élaboration de ce que j'ai nommé des « portraits d'artistes », des sections qui sont aussi l'occasion de présenter mes matériaux

ethnographiques. La présentation des recherches ayant trait aux parcours de vie vient ainsi compléter l'assise théorique sur laquelle j'ai bâti cette thèse.

2.10. Les parcours de vie en anthropologie et en sociologie et quelques éléments de méthodologie

Avec la réalisation de « portraits d'artistes », ma démarche se rapproche de l'approche biographique adoptée par certains chercheurs en sciences humaines et sociales. En fonction du courant dans lequel ils s'inscrivent et du sujet de leur recherche, les sociologues et les anthropologues ont qualifié leur objet d'étude en utilisant les termes biographie, autobiographie, récit de vie, histoire de vie, carrière, itinéraire, trajectoire ou encore parcours de vie (Passeron 1989 : 16 ; Burrick 2010 : 8 ; Chaxel, Fiorelli et Moiti-Maïzi 2014 : 3). Ces termes ne recouvrent pas toujours les mêmes significations : par exemple, certains préfèrent parler de « récit de vie » plutôt que d'« histoire de vie » qui peut être confondue avec l'histoire réellement vécue par la personne (Bessin 2009 : 15). Ils montrent ainsi qu'ils s'intéressent aux narrations de leurs interlocuteurs, ces dernières pouvant être différentes de la réalité, un point sur lequel je reviendrai par la suite.

Les anthropologues se sont très tôt intéressés à la méthode biographique. On trouve d'ailleurs l'expression de « méthode biographique » dans le Manuel d'ethnographie (1947) de Marcel Mauss (Pudal 1994 : 9 ; Peneff 1994 : 27). Dès les années 1920, l'approche biographique a été utilisée en anthropologie non seulement pour présenter de manière chronologique le parcours d'un individu mais pour « montrer comment un individu réagit aux normes culturelles que lui impose sa société » (Morin 1980 : 14). Dans un contexte où la disparition des sociétés « traditionnelles » semblait inévitable, certains anthropologues souhaitaient également recueillir des récits de vie afin de « restituer le mode de vie de populations observées » (Burrick 2010 : 11) et de préserver leur patrimoine culturel de l'oubli (Morin 1980 : 14). Le recueil de récits de vie apparaissait comme la solution pour pallier l'impossibilité de récolter grâce à l'observation participante des données au sujet de certains « modes de vie » considérés comme n'ayant plus cours. Les manières d'entreprendre et d'envisager les recherches anthropologiques sont désormais différentes : les cultures ne sont pas pensées comme des entités figées dont les transformations seraient synonyme de disparition des sociétés. Si l'on ne cherche plus à obtenir une image « fixe » d'une culture « authentique », l'enquête de terrain occupant toujours une place centrale, l'interaction entre le chercheur et le ou les informateurs « qui se réfèrent à leur propre expérience de vie pour répondre à ses

questions » (Morin 1980 : 13) est au cœur de la discipline. Comme l'écrit Jean Copans (1967 : 88), des chercheurs comme Lewis L. Langness (1965 : 4) considèrent que l'anthropologie est par nature biographique et que les histoires de vie seraient à même de pouvoir éclairer la plupart des domaines. Cependant, nous verrons que si les entretiens et le recueil de récits de vie sont très souvent utilisés comme outils méthodologiques par les anthropologues, ils sont assez rarement intégrés à leurs publications. En effet, leur traitement pose un certain nombre de problèmes sur lesquels nous reviendrons afin de mieux les contourner. Un renouveau dans l'utilisation des documents biographiques est d'ailleurs perceptible de nos jours en anthropologie, mais également en sociologie.

L'approche biographique n'est en effet pas l'apanage de l'anthropologie : les sociologues s'y sont eux aussi intéressés dès les années 1920 avec la première École de Chicago, puis cette approche a connu un regain d'intérêt dans les années 1970 notamment avec la deuxième École de Chicago. Elle est au cœur d'un nombre considérable d'écrits sociologiques (Peneff 1994 : 26 ; Bessin 2009 : 14 ; Demazière et Samuel 2010 : 2 ; Chaxel, Fiorelli et Moiti-Maïzi 2014 : 4). L'attrait que cette approche a exercé sur les chercheurs pendant cette deuxième phase s'explique par leur volonté d'étudier des phénomènes tels que les changements sociaux des années 1970 en n'adoptant plus une perspective exclusivement quantitative mais également qualitative (Burrick 2010 : 11). Durant cette période s'est développée l'idée que, suite aux changements qui bouleversaient le monde social, la façon d'appréhender ce dernier devait également changer. L'individu et les épreuves qu'il doit affronter sont alors devenus le point de départ pour comprendre les changements sociaux (Martuccelli 2007 : 67). Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que les sociologues se soient tournés vers les récits de vie. Ces derniers peuvent être utilisés dans des études se concentrant sur des individus, qu'ils soient « des figures du pouvoir ou au contraire des hommes et des femmes ordinaires » (Veith 2004 : 1). Ils peuvent être mobilisés pour « retracer une trajectoire singulière » (Chaxel, Fiorelli et Moiti-Maïzi 2014 : 4) tout en permettant d'accéder aux multiples sphères intervenant dans la vie de l'individu concerné. Mais les récits de vie peuvent également figurer dans des études ayant trait au fonctionnement de groupes sociaux et culturels (Burrick 2010 : 12). Certains chercheurs, à l'instar de Stéphanie Gaudet, les utilisent pour « réfléchir au rapport à la collectivité qu'entretiennent les individus, en termes de conciliation vie personnelle/vie professionnelle tout au long de la vie » (2011 : S50). Les objets des études faisant intervenir les récits de vie peuvent donc être divers et les applications et le degré d'approfondissement peuvent eux aussi varier (Bessin 2009 : 15).

Parmi les travaux des sociologues s'étant intéressés aux récits de vie, on peut distinguer, comme le fait Marc Bessin, l'approche biographique et la sociologie du parcours de vie (Bessin 2009 : 13-16). Dans le cadre de cette thèse, c'est surtout l'approche biographique qui sera privilégiée, la sociologie du parcours de vie ayant plutôt pour objectif de procéder « à l'identification des normes et contraintes, culturelles et matérielles, qui orientent l'avancée en âge » (Bessin 2009 : 16). Il s'agit ici de s'intéresser aux récits de femmes artistes pour en offrir au lecteur une image vivante : il fallait pour cela leur laisser tout le loisir de s'exprimer sur leur pratique et sur les moments forts de leur vie. Je rejoins donc l'approche de Jean Peneff (1994) pour qui « la méthode biographique peut aussi être d'abord conçue comme un moyen d'accès aux situations réelles traversées » (Bessin 2009 : 15).

Pour Peneff, la méthode biographique consiste à « faire participer l'enquêté à une investigation sur lui-même » (Peneff 1994 : 27) puisque le sociologue cherche à « faire évoquer, décrire, réfléchir des périodes de la vie des interrogés », ces derniers devenant les « porte-parole » de leur histoire (Peneff 1994 : 27). Tout comme Langness considère que l'anthropologie est par nature biographique, la méthode biographique est, selon Peneff (1994), au cœur des recherches qualitatives en sociologie, car une grande partie des informations qu'obtiennent les sociologues viennent de questionnaires et d'entretiens pouvant être ou non directifs. Parmi les différentes sortes d'entretiens que les sociologues distinguent, l'entretien biographique est « un élément plus poussé, un prolongement logique d'un principe de notre discipline » (Peneff 1994 : 27) auquel j'ai eu recours à des degrés divers avec les artistes qui seront présentées dans le chapitre suivant. Ma démarche s'inscrit ainsi dans l'un des trois grands courants interdisciplinaires faisant intervenir le recueil et l'analyse des récits de vie identifiés par Delphine Burrick (2010) : celui qui concerne notamment l'ethnométhodologie et qui « emploie le récit de vie comme technique de recueil de données dans le cadre de recherches sociologiques et ethnologiques » (Burrick 2010 : 11-12).

De nombreux chercheurs ont tendance à n'utiliser les entretiens biographiques qu'en tant que méthode d'enquête sans éprouver le besoin de les transcrire tels quels dans leurs travaux (Pudal 1994 : 9). Même quand c'est le cas, rares sont ceux comme Langness (1965) qui envisagent l'histoire de vie comme « un objectif parfaitement autonome de recherche » ; ils sont plus nombreux à adopter le point de vue de Copans et à la considérer comme une simple « illustration du fonctionnement d'une société » qui ne peut faire suite qu'à « l'analyse la plus rigoureuse des structures, des productions matérielles et mentales de cette société » (Copans 1967 : 89). Je me situe entre ces deux courants : je n'ai pas mené mon enquête de terrain dans le seul but de livrer des récits de vie, mais ces derniers ne constituent pas de simples

illustrations ; ils font partie intégrante de ce travail en permettant de faire entendre les voix des artistes tout en faisant émerger des questionnements sur les contextes plus larges dans lesquels elles s'inscrivent.

Pour analyser les biographies qu'ils ont recueillies, les chercheurs en sciences humaines et sociales procèdent de diverses manières en fonction de leurs objectifs particuliers, mais de grandes tendances se dégagent. Parmi elles, les analyses sociolinguistiques des discours que je ne détaillerai pas car je n'y ai pas eu recours : n'étant pas linguiste, je ne maîtrise pas les outils nécessaires pour procéder à de telles analyses et ce n'est pas la volonté d'étudier la « matérialité langagière » ni d'examiner ce que révèlent les « catégories descriptives épilinguistiques » (voir Nossik 2011) qui a motivé mon souhait de recueillir des parcours de vie. La démarche qui consiste à comparer des récits de vie de plusieurs personnes est plus pertinente ici même si une anthropologue comme Morin considère qu'elle est utopique car les variables intervenant dans chaque cas « ont un poids et une signification différents » (1980 : 29). Cependant, si certains chercheurs n'analysent le parcours de vie que d'un seul individu, d'autres se livrent à des analyses comparatives. Ainsi, Blandine Veith mentionne le cas de sociologues qui procèdent à des comparaisons de récits et construisent des typologies inductives ou cherchent à révéler les logiques d'un milieu donné pour accéder à « une compréhension plus globale du macrocosme en partant de l'hypothèse que les logiques de ce dernier traversent aussi les niveaux meso et micro » (Veith 2004 : 2). Ces comparaisons peuvent porter sur un large éventail de récits de vie, mais le chercheur peut aussi procéder au recueil de nombreux récits de vie puis se livrer, sur un petit nombre d'entre eux, à une analyse plus approfondie en attachant de l'importance aux événements critiques mais également aux anecdotes pour ensuite, parfois, comparer ces récits, ceux sélectionnés lui permettant « d'accéder véritablement à la compréhension de la complexité du social » (Veith 2004 : 7). C'est ainsi que j'ai procédé : sur tous les artistes interrogés, plus d'une vingtaine auraient pu faire l'objet de portraits, mais après avoir analysé toutes ces conversations, je me suis recentrée sur six artistes aux pratiques et aux parcours différents pour des raisons que je détaillerai ultérieurement. Si une dimension comparative est bien présente puisque les récurrences et les différences qui ressortent de ces récits de vie seront examinées dans les sections suivantes, il s'agit aussi de laisser la parole aux artistes pour qu'elles se présentent, ce qui respecte les principes de la recherche *kaupapa māori* et *mana wahine*. J'y reviendrai.

Le contexte dans lequel s'inscrivent ces récits a été défini dans les deux premiers chapitres. J'ai donc pris en considération, parmi les nombreuses critiques faites aux récits de vie, celle qui porte sur l'insuffisance de la prise en compte du contexte. Bourdieu (1986) parlait d'illusion

biographique (Peneff 1994 : 26) et incitait notamment à se pencher davantage sur les « conditions de production de ce matériau particulier » (Bessin 2009 : 15). Je me suis donc renseignée sur le milieu artistique néo-zélandais (māori et pākehā) et contextualisé les récits en les recoupant avec d'autres sources telles que les archives, d'autres témoignages et de nouveaux entretiens semi-dirigés, pour assurer leur compréhension (Peneff 1994 : 30 ; Veith 2004 : 4-5).

Il est également important de présenter les conditions ayant entouré l'énonciation des récits de vie. Peneff explique que, pour lutter contre l'ethnocentrisme, il faut « mener l'entretien biographique au plus près des situations naturelles de la conversation, dans le milieu étudié » (Peneff 1994 : 30). C'est ce que j'ai fait en menant, lorsque c'était possible, les entretiens au domicile ou dans l'atelier des artistes et lors de moments de création. L'importance des contextes d'énonciation qui seront présentés est ici reconnue : les récits de vie résultent en effet d'une « histoire personnelle et collective (ou plus précisément de sa reconstruction et de sa restitution), d'une position (sociale, économique, symbolique) acquise au moment de l'enquête et d'un rapport singulier à l'enquêteur » (Demazière et Samuel 2010 : 4).

Dans cette citation, il est fait mention de la « reconstruction » des histoires de vie. Il s'agit d'un point potentiellement problématique : le récit de vie résulte d'un procédé narratif. La personne qui livre son récit de vie peut être tentée de reconstruire son parcours, de présenter des arguments justifiant certains de ses choix (Chaxel, Fiorelli et Moiti-Maïzi 2014 : 4) et de se valoriser, amenant ainsi « le chercheur à découvrir un type idéal plutôt qu'un type réel » (Morin 1980 : 29). Néanmoins, ces éléments ne posent pas problème dans le cadre de ma recherche dans la mesure où l'attention se porte ici sur la manière dont les artistes perçoivent leur parcours. Donc, même si je me livre à une contextualisation et au recoupement des données qui permettent de compléter les récits et de lever des zones d'ombre, ce qui m'intéresse est non pas d'« atteindre la réalité objective des événements constitutifs de l'histoire du sujet, tels qu'ils se sont déroulés au moment-même », mais de saisir « le sens que le sujet attribue à ces événements » (Burrick 2010 : 22).

La nature narrative des récits de vie peut engendrer une autre difficulté à prendre en compte : il n'est pas toujours évident de se détacher du modèle du récit romanesque et de celui des biographies des personnages illustres lorsque l'on s'attaque à leur transcription et à leur analyse (Passeron 1989 : 5). Jean-Claude Passeron critique certains travaux anthropologiques et sociologiques à la lecture desquels on a le sentiment que le chercheur s'est livré à une « compétition des vies d'homme » (1989 : 7-8) ou de groupes pour ainsi sélectionner celle qui serait la « plus typique », qui permettrait d'incarner le mieux une supposée essence. Mon travail n'a pas été guidé par cette recherche d'exemplarité. Une sélection des récits a certes été

nécessaire mais elle a été effectuée dans le but d'offrir des expériences et des points de vue variés. J'ai souhaité présenter des artistes dont les discours permettent de développer des réflexions sur les relations maintenues avec les traditions culturelles et artistiques māori, la construction identitaire des artistes, les revendications politiques qu'elles soutiennent par leur pratique artistique et leurs actions ou encore l'image des femmes māori qu'elles souhaitent promouvoir. Je ne prétends donc pas dresser des portraits d'artistes dont les récits et les expériences seraient généralisables à toutes les artistes rencontrées sur le terrain, même s'ils sont représentatifs de leurs expériences. Ces dernières seront d'ailleurs également présentées, bien que plus rapidement, au début du chapitre 3 et les thèmes qui ont émergé de nos conversations ainsi que certaines observations effectuées auprès d'elles seront traités dans les chapitres 5 à 7.

Enfin, outre qu'ils sont constitués à partir de mon principal matériau d'enquête, les portraits correspondent au souhait de respecter autant que possible les principes de la recherche *kaupapa māori*. En effet, les récits de vie occupent une place importante dans les études *kaupapa māori*. L'attention qui leur est portée s'explique notamment par le fait qu'il s'agit de la transcription écrite de témoignages livrés de façon orale. Or, pour les groupes autochtones, les histoires orales ont toujours été le moyen de conserver et de transmettre le savoir au sein de la communauté (Lee 2009 : 2). Avec le passage à l'écrit, l'attrait pour les histoires est demeuré inchangé puisque Linda Tuhiwai Smith écrit : « For many indigenous writers stories are ways of passing down the beliefs and values of a culture in the hope that the new generations will treasure them and pass the story down further » (Smith 2008 [1999] : 144-145). Les Māori manifestent alors le souhait que les *kōrero*, les discours et les histoires de vie des aînés, soient transmis comme des *taonga* (biens précieux) aux générations futures selon les modalités de transmission voulues par les aînés (Mahuika 2009 : 92). La revendication de l'importance de ces histoires qui avait été dénigrée suite à la colonisation ainsi que la légitimité de la méthode du « storytelling » s'inscrit dans un processus de décolonisation (Lee 2009 : 2). L'un des « Twenty Five Indigenous Projects » que définit Linda Tuhiwai Smith dans son livre *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (Smith 2008 [1999] : 144-145) s'intitule d'ailleurs « Story telling ». En effet, narrer son histoire de vie ou les expériences que l'on a vécues est le moyen pour les opprimés n'ayant pas une très longue tradition écrite de faire entendre leurs voix et de contrer l'histoire officielle rédigée par le groupe dominant (Mahuika 2009 : 93-95). Cette méthode a donc été adoptée par de nombreux groupes māori : « Indeed the idea of recording oral histories is already being taken up by Māori community groups as a means of both retaining our histories and understandings and providing voice for

the experiences that we have had, often not represented and reflected in the commonly accepted narratives or accounts of the nation's past » (Mahuika 2009 : 95). Les recherches utilisant les entretiens et les groupes de discussion pour recueillir des histoires orales, des narrations et livrer des études de cas sont alors celles qui sont le plus en accord avec ce que Shayne Walker, Anaru Eketone et Anita Gibbs (2006 : 336) nomment « a Māori way of doing ». Rendre compte des histoires d'individus particuliers permet en outre de donner des exemples concrets et divers et de lutter ainsi contre l'image coloniale d'une identité māori qui serait uniforme (Mahuika 2009 : 97). Les histoires de vie offrent l'opportunité de représenter « 'diversities of truth' within which the story teller rather than the researcher retains control » (Smith 2008 [1999] : 145). Certains chercheurs incitent alors les participants à leur recherche à écrire leurs autobiographies selon leurs propres termes et ils insèrent ces autobiographies dans leurs travaux (exemple Barnes 2013 : 10). Ma démarche est assez similaire : bien que je n'aie pas l'intention d'inclure dans le chapitre 3 l'intégralité des autobiographies des artistes, on y trouvera d'importantes portions des récits de vie transcrits tels qu'ils m'ont été livrés et révisés par elles.

Cette méthodologie est souvent adoptée dans les études *mana wahine*. Puisque les chercheuses qui s'inscrivent dans ce courant expriment l'idée que la colonisation a réduit au silence les voix des femmes māori, il est primordial pour elles de raconter leurs « herstories ». Janette Hamilton-Pearce écrit : « Herstories are Indigenous women's writing through reflexivity of lived experiences. They challenge the accepted notion of historical, which means his story as determined by men historians, writers, authors and anthropologists who have traditionally constructed Indigenous women as 'other' » (2009 : 8). Transcrire ces « herstories » est une démarche féministe qui s'inscrit dans le même temps dans les principes de la recherche *kaupapa māori* et dans ceux des études *mana wahine* (Hamilton-Pearce 2009 : 21). De même que dans la recherche *kaupapa māori* est exprimée la nécessité de montrer la diversité existant parmi les Māori, on trouve dans les travaux *wana wahine* l'idée que présenter les histoires des participantes permet de montrer la variété des rôles tenus par les femmes et les diverses interprétations émergeant des multiples histoires de vie (Pihama 2001 : 300 ; Turner 2007 : 44). Il existe alors de nombreux exemples de travaux qui s'inscrivent dans ce courant où les histoires des participantes sont transcrites au moyen de longues citations permettant de faire connaître leurs expériences et de montrer qu'il ne s'agit pas que de sujets de recherche mais de personnes qui veulent faire entendre leurs voix (voir notamment Turner 2007 ; Hamilton-Pearce 2009 ; Simmonds 2009). Les chercheuses māori seraient le plus à même de réaliser cet objectif, car elles sont capables d'intégrer ces récits dans leur contexte pour ainsi donner du sens aux expériences singulières (Hamilton-Pearce 2009 : 89). Je ne suis pas Māori et je ne peux donc

pas complètement m'inscrire dans une méthodologie *mana wahine*, mais j'espère tout de même m'en rapprocher autant que possible, notamment grâce à ces portraits qui laissent en grande partie la parole à six participantes à ma recherche. J'ai pris en compte les critiques portant sur l'effacement des femmes māori dans les recherches conduites par les Occidentaux et ainsi évité, dans la mesure du possible, cette dérive coloniale (Pihama 2001 : 237 ; Waitere et Johnson 2009 : 24). Il s'agit là d'une réponse à l'un des défis lancés par Kathie Irwin : « To make Māori women, our herstories, work and contribution to this society visible » (Pihama 2001 : 262 d'après Irwin 1990).

Ma démarche répond également à la nécessité de satisfaire une exigence éthique présentée par des anthropologues et des sociologues faisant appel aux récits de vie. Guy de Villers rappelle l'importance de respecter la volonté de celui ou celle qui livre le récit de ne pas aborder certains événements (2011 : 31). Il ne faut pas déposséder la personne de son récit et donc ne pas sur-interpréter. Mais, comme nous l'avons vu, pour saisir la signification profonde des propos recueillis, l'analyse reste indispensable ainsi que la construction d'un cadre théorique préalable et la contextualisation des récits, ce que j'ai fait dans cette thèse.

Enfin, j'ai pris en compte les observations de Passeron expliquant que, pour livrer des données valables, les biographies doivent être sélectionnées suivant un « choix raisonné des critères régissant la constitution d'un corpus » et faire l'objet d'une analyse rigoureuse permettant notamment « l'identification de traits pertinents » (Passeron 1989 : 9). Procéder de la sorte permet d'éviter l'un des pièges de l'utilisation des récits biographiques : Passeron parle de « l'illusion de la pertinence tous azimuts d'une expérience singulière », « tout semble pertinent parce que *tout est senti comme métonymique* » (Passeron 1989 : 3). Dans ce cadre, l'approche comparative que nous avons évoquée prend tout son intérêt, de même que la nécessité d'opérer une sélection dans les passages livrés dans cette partie. Les récits ont ainsi fait l'objet d'une double sélection. La première concerne les artistes présentées, laquelle fut motivée par plusieurs facteurs : la profondeur de nos entretiens et de nos conversations, les relations que nous avons nouées, la diversité des pratiques et des parcours, les principaux éléments abordés par mes interlocutrices. Les six artistes dont il va être question ici sont Tracey Tawhiao (peinture), Vicky Thomas (photographie), Natasha Keating (dessin et peinture sur bois), Mere Clifford (peinture sur toile), Deborah Duncan (tissage) et Jane Johnson Matua (argile). La deuxième sélection a eu lieu au niveau du contenu : comme il était impossible de reproduire dans ces pages nos conversations dans leur intégralité, j'ai dû effectuer des coupes dans les récits des artistes. Les passages retenus permettent de présenter leurs parcours de vie, la façon dont elles considèrent leur pratique artistique ainsi que leurs matériaux et leurs sujets

de prédilection qui sont le plus souvent intimement liés à leurs histoires de vie. Certains éléments non retenus dans le cadre de cette sélection seront intégrés à d'autres chapitres.

2.11. Méthodologie générale

Comme pour la plupart des recherches qualitatives de type exploratoire, l'observation participante et les entretiens semi-dirigés ont été les principales méthodes utilisées lors de mon enquête de terrain (Beaud et Weber 2010). Cette dernière qui a duré un an, de décembre 2012 à fin novembre 2013, s'est essentiellement déroulée à Auckland, même si j'ai également rencontré quelques artistes à Rotorua et Wellington. J'ai choisi de m'installer à Auckland car il s'agit de la ville qui compte la plus grande population māori du pays : en 2013, 142 770 Māori y résidaient (Statistics New Zealand 2013). On y trouve en outre de nombreux espaces dédiés à l'art contemporain et de nombreux artistes contemporains māori y vivent. De plus, Auckland avait été le lieu principal pour mon enquête de terrain de maîtrise (Master 2, Aix-Marseille Université, France) au cours de laquelle j'avais noué des liens avec des artistes y habitant. J'ai donc entrepris mon enquête doctorale en recontactant ces artistes et j'ai pu entamer une collaboration précieuse avec l'une d'entre elles : Tracey Tawhiao qui fera l'objet de l'un des six portraits d'artistes du chapitre 3. Je l'ai aidée à classer les photographies de ses œuvres et de ses expositions sur son ordinateur et, en échange, j'ai pu passer beaucoup de temps avec elle et mener divers entretiens. Elle a agi comme un guide en me conseillant sur la méthode à adopter pour entrer en contact avec d'autres artistes, en m'aidant à formuler des questions appropriées à leur adresser et en me permettant d'évoquer notre collaboration pour que l'on me fasse plus facilement confiance (voir p.146). J'ai ainsi pu débuter mon enquête sous l'égide d'une artiste qui a endossé le rôle de mentor et s'est assurée que je respectais les manières adéquates de mener une recherche auprès des Māori, suivant ainsi le principe de mentorat énoncé par Linda Tuhiwai Smith (2008 [1999], voir aussi Smith et Reid 2000 : 18). Lorsque nos rencontres se sont espacées suite à son déménagement, j'ai cherché de nouveaux participants en entrant notamment en relation avec des artistes dont elle m'avait parlé. Petit à petit, j'ai pu rencontrer de nouvelles personnes et ainsi pénétrer différents réseaux. Outre la méthode par « boule de neige », Internet a été un outil précieux qui m'a permis de prendre connaissance d'expositions et de trouver les coordonnées de certaines artistes māori. Pour cette recherche, j'ai repéré des personnes qui se définissaient elles-mêmes comme pratiquant de l'art contemporain ou celles dont les créations étaient exposées dans des espaces consacrés à l'art contemporain. J'assistais aux vernissages pour me présenter aux artistes et les responsables de divers lieux d'exposition

m'ont également mis en relation avec certaines d'entre elles. Grâce à cette méthode, j'ai pu rencontrer une trentaine de femmes artistes māori âgées de 27 à 66 ans.

Quelques artistes ayant accepté de discuter librement mais n'ayant pas fait suite à mes propositions de procéder à un entretien plus conséquent, j'ai pu mener des entretiens semi-dirigés avec ving-quatre d'entre elles. Ces discussions ont duré d'une à quatre heures et ont été enregistrées au moyen d'un dictaphone. De préférence, je demandais à ce que les entretiens aient lieu dans l'atelier ou la demeure de l'artiste afin de voir son cadre de vie et/ou de travail ainsi que les œuvres pouvant se trouver dans ces lieux. Mais j'ai également eu de nombreuses conversations informelles alors que je n'avais pas la possibilité d'enregistrer ou une fois le dictaphone éteint. Elles ont fait l'objet de prises de notes dès que j'en ai eu l'occasion.

Suivant les principes présentés par Linda Tuhiwai Smith (2008 [1999]) concernant la recherche avec les peuples autochtones, j'ai tâché d'apprendre les rudiments de la langue māori avant de partir sur le terrain et pendant mon séjour. J'ai ainsi suivi des cours interactifs disponibles en ligne et regardé, toujours sur Internet, des vidéos d'apprentissage de la langue. Toutefois, mes compétences en māori n'étaient pas suffisantes pour mener ces entretiens dans cette langue et rares étaient les artistes rencontrées la parlant couramment. Les entretiens semi-dirigés et les conversations informelles se sont donc déroulés en anglais, qui est la langue maîtrisée par tous les Māori et principalement parlée en ville, même entre Māori (Te Puni Kōkiri 2010). Pour les entretiens, j'ai préparé préalablement une liste des thèmes que je souhaitais aborder mais j'ai laissé les participantes aborder ceux qui leur paraissaient importants, les questions préparées à l'avance ayant seulement pour objectif de donner une orientation générale (voir annexe D). La liste des thèmes a évolué au cours du terrain.

À l'exception d'une seule artiste, aucune participante n'a souhaité être anonyme comme elles l'ont précisé dans le formulaire de consentement approuvé par le Comité d'éthique de la recherche (CÉR) de l'Université d'Ottawa que je leur ai présenté et fait remplir avant chaque entrevue. Ce projet a en effet été évalué par le CÉR de l'Université d'Ottawa et obtenu son approbation (voir un modèle de formulaire de consentement en annexe E et le certificat en annexe F). La présentation de ce formulaire de consentement a été l'occasion de parler avec elles de l'orientation de ma recherche et de leur expliquer mes objectifs. Lorraine Savoie-Zajc définit les entretiens comme étant des interactions verbales « entre des personnes qui s'engagent volontairement dans pareille relation afin de partager un savoir d'expertise, et ce, pour mieux dégager conjointement une compréhension d'un phénomène d'intérêt pour les personnes en présence » (Savoie-Zajc 2003 : 295). J'ai suivi cette approche de partage des savoirs. J'ai ainsi suivi les préceptes énoncés par Smith (2008 [1999]) qui sont au cœur de la démarche *kaupapa*

māori. Ce formulaire de consentement m'a permis de me positionner en tant que chercheuse entreprenant une démarche sérieuse et désireuse de ne pas utiliser leurs propos sans qu'elles ne m'y autorisent. La seule artiste ayant souhaité être anonyme a, par la suite, permis que je mentionne son nom lorsque je présente ses œuvres et ses commentaires sur des sujets qu'elle ne considère pas « sensibles » et pouvant lui porter préjudice.

Quelques artistes avaient déjà eu affaire à des anthropologues et participé à des recherches. Elles étaient alors parfois assez critiques sur les démarches des chercheurs qu'elles avaient côtoyés (manque d'écoute, retranscription de leurs opinions pas totalement fidèle mais déformée de manière à entrer dans les présuppositions des chercheurs, absence de retour une fois le terrain terminé) et leurs commentaires m'ont incité à prendre garde à ne pas commettre les mêmes erreurs. Par principe de réciprocité, j'ai remis à celles qui le souhaitaient une copie du fichier audio de nos entretiens.

Les interactions avec les artistes ne se sont pas limitées à ces entretiens, j'ai également mené des observations auprès de certaines dans leur vie quotidienne, sociale et professionnelle. Ainsi, j'ai partagé des journées ou quelques heures avec certaines d'entre elles, j'ai été invitée à des fêtes d'anniversaires, des soirées entre amis et des événements comme des ventes aux enchères artistiques et des vernissages. Enfin, quelques-unes ont accepté que je sois présente pendant leur processus de création, ce qui m'a permis de voir leur manière de procéder et de leur poser des questions spécifiques sur les techniques, le choix des matériaux employés et les sujets représentés. Parmi les artistes rencontrées, je n'en ai vu certaines qu'une seule fois alors que j'ai eu des contacts beaucoup plus fréquents avec d'autres, en particulier avec les six présentées dans les portraits.

Durant cette enquête, j'ai également visité sept musées, j'ai assisté à cinq festivals et j'ai visité trente-cinq expositions. J'ai participé à seize vernissages, à cinq discussions d'artistes et à cinq démonstrations artistiques organisées par des galeries d'art. J'ai, en outre, mené des recherches bibliographiques sur place qui m'ont permis de recueillir des données précieuses pour ma thèse. Enfin, à chaque fois que j'en ai eu l'autorisation, j'ai pris des photographies des œuvres, des espaces d'exposition et des divers éléments artistiques et culturels māori présents dans l'espace urbain. Durant le processus de rédaction, j'ai opéré une sélection parmi les 2 076 photographies réalisées et j'ai inséré dans cette thèse celles illustrant le mieux mes propos.

En ce qui concerne la collecte de données, j'ai essayé d'établir les descriptions les plus larges et les plus exhaustives possibles des situations auxquelles j'étais confrontée quotidiennement. Ainsi, lorsque c'était possible, j'ai pris des notes lors des rencontres d'artistes, de mes visites d'exposition et durant les vernissages et je les ai complétées lorsque

je me retrouvais seule. J'ai tâché de faire des comptes rendus complets fréquents en retranscrivant les actions des acteurs, leurs paroles, les relations perçues et les observations faites durant la journée.

Lorsque je suis rentrée en France, je me suis attelée à la transcription des entretiens dans leur intégralité afin de pouvoir analyser les propos des artistes rencontrées. J'ai utilisé le logiciel d'analyse de données textuelles QDA Miner que j'ai appris à manier durant mon séjour à l'Université d'Ottawa en 2011-2012. J'ai également mis au propre les notes prises sur le terrain et j'ai recoupé les informations correspondant aux mêmes thématiques. Je me suis ainsi livrée à de l'analyse qualitative de contenu. Le matériel empirique a été découpé en unités minimales de sens et a subi un codage qui m'a permis de recouper les noyaux de sens en catégories (Deslauriers 1991), pour partie déterminées à l'avance. D'autres ont été créées en fonction des propos recueillis, des observations effectuées et des ouvertures proposées. Ensuite, j'ai cherché les liens pouvant être établis entre certaines de ces catégories. À cette analyse catégorielle s'est ajoutée une stratégie de contextualisation telle que présentée par Joseph A. Maxwell (1999). Il s'agissait d'analyser les données en les replaçant dans leur contexte, en l'occurrence dans ma recherche : les lieux d'exposition, le domicile de l'artiste, son atelier, les vernissages, etc.

En parallèle du processus de rédaction mené par la suite, j'ai réalisé sur Internet une « deuxième enquête » afin d'élargir mon corpus de données en ce qui concerne les œuvres présentées dans cette thèse et pour obtenir des précisions sur certains sujets évoqués par les artistes rencontrées. J'ai alors visité leurs sites internet ainsi que ceux des galeries les représentant et ceux des espaces où elles exposent. S'agissant d'artistes vivant en ville, elles disposent presque toutes d'une connexion Internet à leur domicile et certaines sont très actives sur les réseaux sociaux comme Facebook. La consultation régulière de leurs publications m'a permis de suivre l'évolution de leur pratique artistique et d'en tenir compte pendant que je rédigeais ma thèse. Internet m'a également offert l'opportunité de maintenir le contact avec nombre d'entre elles : via les réseaux sociaux ou leurs messageries électroniques, j'ai pu leur demander certaines précisions et les tenir au courant de ma progression. J'ai eu en particulier des échanges fréquents avec celles dont je présente les portraits et parcours de vie. Cette démarche m'a donné la possibilité d'écarter un risque important : comme l'anglais n'est pas ma langue maternelle et que les entretiens ont été menés dans des milieux parfois bruyants, lors des retranscriptions, j'ai eu parfois des difficultés à bien comprendre certains passages et je craignais de mal traduire certains de leur propos. Je les ai donc consultées et leur ai transmis les citations que je souhaitais utiliser. Elles ont accepté de les contrevérifier et de les rectifier au besoin. Pour la grande majorité, il s'agissait de corrections de forme, certaines ont ajouté des

précisions et, dans quelques rares cas, elles ont supprimé des passages qu'elles ne souhaitaient pas voir paraître. J'ai respecté leur volonté mais les passages supprimés ou modifiés ont tout de même nourri ma réflexion.

Enfin, j'ai participé au colloque international « Pacifique(s) » qui a eu lieu du 4 au 6 novembre 2015 à l'Université du Havre et auquel ont assisté Tracey Tawhiao et Natalie Robertson, toutes deux rencontrées en Nouvelle-Zélande. J'y ai présenté une communication en anglais, ce qui a été l'occasion de faire part de certains de mes résultats à des artistes concernées par ma recherche. Cette thèse étant rédigée en français, langue que les artistes ne maîtrisent pas, je ne peux pas la leur faire parvenir et ainsi leur permettre de prendre connaissance de son contenu. Néanmoins, j'ai l'intention de leur transmettre les éventuels articles en anglais issus de cette recherche que je serai amenée à rédiger.

Chapitre 3. Les artistes impliquées dans l'étude

Ce chapitre un peu particulier sera composé de sept sous-parties. La première est consacrée à la présentation des artistes ayant pris part à ma recherche et plus particulièrement celles avec lesquelles j'ai eu des entretiens approfondis, et que, pour certaines, j'ai pu observer au cours de séances de création. Comme cela a été évoqué dans la partie méthodologique, j'ai également conversé avec des artistes rencontrées à la faveur de vernissages ou d'événements artistiques et culturels. Ces discussions informelles ont livré des informations qui ont nourri la réflexion menée dans cette thèse mais ils ne m'ont pas toujours permis de recueillir des éléments suffisants sur les parcours de vie de ces artistes pour que je puisse les inclure dans cette présentation. Dans le cadre de cette première sous-partie, je me suis donc concentrée essentiellement sur vingt-sept artistes pour lesquelles je dispose de données plus exhaustives, éventuellement complétées par des recherches menées sur Internet.

Dans la mesure où je présente leurs pratiques artistiques en détail dans les chapitres suivants, je me contente ici d'aborder le profil sociologique de ces femmes : leurs lieux de résidence, leurs *iwi* de rattachement, les relations qu'elles entretiennent avec leur familles māori et avec certains aspects de la culture māori comme la langue. Seront également évoqués leur formation, leur notoriété et la reconnaissance dont elles bénéficient dans les institutions artistiques, les réseaux dans lesquels elles s'intègrent et enfin leurs éventuelles activités professionnelles complémentaires à leur pratique artistique.

Plusieurs éléments ne seront mentionnés que de manière succinte car j'y reviendrai ensuite et je les développerai dans les autres chapitres de cette thèse ainsi que dans les sous-parties 3.2 à 3.8. Ces dernières seront consacrées aux parcours de vie plus détaillés de six artistes (Tracey Tawhiao, Vicky Thomas, Natasha Keating, Mere Clifford, Deborah Duncan et Jane Johnson Matua). J'ai exposé dans le chapitre précédent les raisons m'ayant conduite à consacrer une partie de ma thèse à ces portraits ainsi que le cadre théorique sur lequel je m'appuie pour justifier ma démarche.

3.1. Présentation générale des participantes à ma recherche

3.1.1. Éléments de biographie

Les trois quarts des artistes avec lesquelles je me suis entretenue (21 sur 27) avaient entre 35 et 56 ans. Seules deux d'entre elles avaient plus de 60 ans et deux moins de 30 ans, auxquelles s'ajoutent deux étudiantes en art avec lesquelles j'ai eu des entretiens plus succincts. Parmi celles dont je vais brosser les portraits, Mere Clifford et Deborah Duncan avaient la cinquantaine. Les autres artistes dont les parcours de vie seront présentés, Natasha Keating, Tracey Tawhiao, Jane Johnson Matua, et Vicky Thomas, avaient la quarantaine.

Ainsi, dans leur grande majorité, il s'agit de femmes appartenant à une génération d'artistes ayant succédé aux Modernistes māori des années 1960, dont certains faisaient partie des personnes engagées par Gordon Tovey la décennie précédente pour promouvoir l'apprentissage de l'art māori dans les écoles (voir chapitre 1). Elles ont également succédé aux artistes politiquement engagées du milieu des années 1970 et du début des années 1980, telles que Robyn Kahukiwa, Emare Karaka, Kura Te Waru-Rewiri et Diane Prince[1]. Les femmes que j'ai rencontrées ont, pour les plus âgées d'entre elles, débuté leur activité artistique au milieu des années 1980 et, pour les plus jeunes, dans les années 2000. Plusieurs appartiennent ainsi à la « quatrième vague » d'artistes māori, apparue à la fin des années 1980 et au début des années 1990, qu'évoque l'historien d'art māori Jonathan Mane-Wheoki (2014 : 4). Parmi les artistes cités en exemple de cette nouvelle génération par Mane-Wheoki figurent deux femmes que j'ai eu l'occasion de rencontrer : Natalie Robertson et Lonnie Hutchinson.

Comme la plupart des artistes de cette génération, celles avec lesquelles je me suis entretenue ont pour la majorité d'entre elles (19 sur 27) suivi une formation liée aux beaux-arts ou aux arts appliqués dans des universités, des écoles spécialisées, ou des établissements polytechniques, la plupart en Nouvelle-Zélande mais certaines en Grande-Bretagne. Seules quatre artistes (Bronwyn Waipuka-Callander, Hera Johns, Deborah Duncan et Gabrielle Belz) sont totalement autodidactes et n'ont pas entrepris d'études supérieures. Celles ayant étudié l'art ont le plus souvent acquis des connaissances sur les grands courants artistiques occidentaux, les techniques « classiques » de création artistique et celles mobilisant l'emploi de nouvelles technologies. Ces artistes s'inscrivent ainsi dans un mouvement décrit par Nicolas

[1] Les artistes ayant émergé durant ces deux décennies, qui sont pour certaines toujours actives aujourd'hui, ont commencé à acquérir de la notoriété en réalisant des œuvres commentant ou illustrant des actions de contestation de l'époque (Mane-Wheoki 1995 : 13), qui correspond à la période de renaissance culturelle (Webster 1998).

Thomas dès 1995 dans son ouvrage *L'art de l'Océanie* : « De nombreux artistes maoris, contrairement à leurs collègues de Papouasie-Nouvelle-Guinée, sortent d'écoles des Beaux-Arts ou ont combiné une instruction à l'occidentale et l'enseignement de leurs aînés » (Thomas 1995b : 199).

Les artistes dont il est question ici habitaient, au moment de notre rencontre, dans un milieu urbain. Elles vivaient toutes dans l'Île du Nord et la majorité d'entre elles (dix-neuf) résidaient à Auckland, notamment dans ces quartiers de l'ouest et du sud-ouest où l'on trouve la plus forte concentration de population māori et de personnes originaires d'autres îles du Pacifique (census 2013)[2]. Quelques-unes vivaient dans le centre-ville, à Ponsonby, un quartier peuplé dans les années 1950 et 1960 par de nombreuses familles māori ainsi que par des familles d'immigrés polynésiens et qui a connu depuis un phénomène de gentrification (Gagné 2013 : 215). Il compte aujourd'hui beaucoup de restaurants, bars, boutiques et galeries d'art. Parmi celles vivant à Auckland ou à proximité, toutes n'en sont pas originaires. Certaines s'y sont installées une fois adultes, souvent pour mener des études, trouver plus facilement du travail et/ou s'inscrire dans la vie sociale et artistique importante de cette grande ville. La plupart ont également voyagé durant quelques années, notamment en Australie et dans des pays européens tels que le Royaume-Uni. Depuis mon enquête de terrain, certaines artistes ont déménagé pour s'installer dans un milieu plus rural. En ce qui concerne les artistes qui ne vivaient pas à Auckland, certaines habitaient dans des villes proches. Mais ce n'était pas le cas de toutes : Jane Johnson Matua et Debbi Thyne résidaient à Rotorua, dans la Bay of Plenty, une région située dans le nord-est de l'Île du Nord, et Jade Townsend était la seule artiste installée à Wellington, la capitale, au sud de l'Île du Nord.

Les artistes rencontrées sont donc en grande majorité des artistes citadines qui ont grandi dans des villes éloignées du lieu de résidence de leur *whānau* māori et de leur *marae* ancestral. Cet éloignement géographique a, dans certains cas, joué sur les relations qu'elles entretiennent avec leur famille māori. La question des liens maintenus ou non avec leur *whānau* n'a pas été abordé spontanément par toutes les artistes, mais je sais néanmoins que, si la plupart des artistes ont grandi loin de leur famille māori (étendue ou proche), elles ont tenté de renforcer leurs liens avec elle à l'âge adulte. C'est par exemple le cas de Lonnie Hutchinson. Son arrière-grand-mère paternelle māori est née à Kaikoura dans l'Île du Sud, mais le père de cette dernière a dû la confier à une famille habitant le nord de l'Île du Nord pour l'éloigner d'un environnement où

[2] Une carte de la région d'Auckland est disponible en annexe B.

sévissait une maladie qui avait tué plusieurs membres de sa famille[3]. Son arrière-grand-mère ayant été séparée de sa famille et de sa communauté d'origine, beaucoup d'histoires et de traditions ont été perdues. Son père était honteux de ne rien savoir à ce sujet et il ne s'est alors identifié en tant que Māori que tardivement. Lonnie Hutchinson a donc grandi en ville, sans fréquenter les terres et le *marae* ancestraux. Elle m'a dit que lorsqu'elle était enfant, elle ignorait qu'elle était Māori, elle se considérait plutôt Samoane, car sa mère est d'origine samoane. Son apprentissage des *tikanga* (valeurs et pratiques traditionnelles) māori s'est fait grâce à ses amis. Ce n'est qu'en 1999 qu'elle est allée sur le lieu de naissance de son arrière-grand-mère, à Kaikoura, et qu'elle a rencontré des personnes de sa famille.

De semblables histoires familiales d'éloignement et de perte des savoirs subséquente, qui engendre un sentiment de honte ayant conduit les parents ou les grands-parents des artistes à ne pas leur parler de leur héritage māori, m'ont été contées à plusieurs reprises. De même, les artistes m'ont souvent livré des récits dans lesquels leurs parents n'ont pas été élevés dans un contexte māori car leurs grands-parents ou leurs arrière-grands-parents avaient décidé de ne pas s'identifier en tant que Māori à cause de discriminations et de mesures d'assimilation telles que celle promue en 1867 par le Native School Act instaurant l'anglais comme la seule langue d'enseignement autorisée (Gagné 2013 : 29). Ils souhaitaient que leurs enfants puissent s'insérer dans la société pākehā et leur ont donc prodigué une éducation qu'ils pensaient être la plus à même de satisfaire ce but. Ce phénomène m'a été décrit par plusieurs autres artistes parmi lesquelles Bronwyn Waipuka-Callander. Cette dernière a grandi au côté de sa grand-mère māori, sa mère l'ayant eu très jeune et son père pākehā les ayant abandonnées. Néanmoins, sa grand-mère l'a élevée selon la « Pākehā way », un type d'éducation qu'elle avait elle-même reçue. Bronwyn Waipuka-Callander se rendait sur le *marae* pour les grandes occasions, ce qui constituait le seul élément de la culture māori dans sa vie, mais elle s'est ensuite installée en Australie et ce n'est qu'à son retour et lorsqu'elle a eu un enfant qu'elle s'est vraiment intéressée à son ancestralité et à la culture māori. Elle est alors retournée sur le *marae* tribal après vingt ans d'absence. Rona Ngahuia Osborne, Peata Larkin, Natalie Couch, Penny Howard, Deborah Duncan et Vicky Thomas ont vécu des expériences similaires (si l'on exclut l'installation à l'étranger puisque ces artistes sont restées en Nouvelle-Zélande).

[3] Sur la pratique coutumière de l'adoption māori, « *whāngai* », qui s'exerce souvent au sein de la famille étendue et qui peut être motivée par plusieurs facteurs (volonté d'offrir de meilleures opportunités à son enfant, de confier un enfant à un couple ne pouvant pas en avoir, d'éloigner un enfant illégitime, de renforcer les liens entre deux groupes…), voir Metge (1995) ; McRae et Nikora (2006) et Keane (2017 [2011]).

Cependant, j'ai aussi rencontré des artistes qui avaient grandi dans un milieu māori. C'est notamment le cas d'Hera Johns qui a été élevée par ses grands-parents māori qui l'avaient adoptée. Elle m'a dit avoir grandi sur le *marae* familial et s'être beaucoup déplacée pendant son enfance sur différents *marae*, car elle suivait ses grands-parents lorsqu'ils se rendaient aux *tangi* (funérailles) d'amis et de connaissances. Elle a ensuite quitté cet environnement à 19 ans pour se rendre à Auckland. À ce moment-là, elle s'est éloignée de sa famille et a tissé de nouveaux liens avec des artistes māori[4]. Lors de notre entretien, Hera Johns a évoqué l'importance qu'avait eue pour elle l'éducation prodiguée par ses grands-parents avant qu'elle les quitte pour rejoindre la grande ville. L'influence des grands-parents a été mentionnée par diverses artistes dont Natalie Robertson, Jane Johnson Matua et Natasha Keating. Ce dont elles font état n'est pas rare dans la société māori : Metge (1995) a montré l'importance des liens entre grands-parents et petits-enfants dans la culture māori, les premiers prodiguant amour et soutien tout en étant à l'origine de la transmission des *tikanga* (règles, coutumes) et des savoirs culturels. Cet aspect ressort également de certains témoignages analysés par Gagné (2013).

D'autres artistes comme Jeanine Clarkin ont évoqué plus largement l'importance de leurs liens avec leur famille māori. Jeanine confie d'ailleurs son fils à sa famille lorsque son activité de créatrice de mode l'amène à voyager pour participer à des événements internationaux au cours desquels elle peut montrer ses créations. À l'inverse, Nova Paul n'a pas évoqué la nature de ses relations avec sa famille māori mais l'une de ses œuvres, la vidéo *This is Not Dying* (Figure 105), a été tournée sur son *marae* familial près de Whangarei. Cette vidéo montre la vie quotidienne de sa *whānau* ; elle m'a dit que son projet avait été bien reçu et que les membres de sa famille y avaient participé avec enthousiasme. Le *marae* montré dans cette œuvre est situé sur la terre de ses ancêtres, un territoire auquel l'artiste, qui vit à Auckland, accorde beaucoup d'importance. C'est aussi le cas de Charlotte Graham qui m'a parlé des fortes connexions qu'elle entretient toujours avec sa famille proche mais aussi avec ses cousins et ses grands-parents māori et qui m'a raconté avoir grandi en sachant « d'où elle venait » et être très liée à sa terre ancestrale. Cette idée d'un ancrage sur un territoire du fait de son ancestralité est exprimée en māori par la notion de *tūrangawaewae* (Tauroa and Tauroa 1986: 166[5]), une notion couramment traduite par « a place to stand » (voir chapitre 1). Andrea Eve Hopkins a évoqué cette notion au cours de notre entretien mais, pour elle, son *tūrangawaewae* n'est pas le

[4] Cette insertion dans un réseau urbain qui fonctionne comme une nouvelle famille est un phénomène courant chez de nombreux Māori et a été notamment observé par Natacha Gagné dans son ouvrage *Being Māori in the City : Indigenous Everyday Life in Auckland* (2013)

[5] Sur cette notion de *tūrangawaewae*, voir aussi Gagné (2013) qui apporte des nuances et montre que certains participants à sa recherche parlent de leur quartier de résidence en ville comme étant leur *tūrangawaewae*.

territoire traditionnellement associé aux *iwi* auxquelles elle est affiliée, mais celui où elle a grandi. Elle m'a en effet dit être née et avoir été élevée dans le nord, à Onerahi, vers Whangarei. Elle considère alors le Nord comme son *tūrangawaewae* et elle a appris les *tikanga* (règles, coutumes) des personnes Ngāpuhi parmi lesquelles elle a été élevée. Elle a ainsi adopté les *tikanga* d'une *iwi* autre que celles auxquelles elle est liée par son ancestralité puisque ses *iwis* sont Ngāti Pāoa, Ngāti Maru et Ngāti Maniapoto, qui sont respectivement associées aux aires géographiques de Hauraki et Waikato-Waitomo, toutes deux dans l'Île du Nord mais plus au sud que Whangarei.

Plusieurs artistes ont cité les *iwi* auxquelles elles sont rattachées en vertu de leur *whakapapa* et parfois leur *hapū* (sous-tribu). Dix d'entre elles (dont Natasha Keating, Vicky Thomas et Mere Clifford dont j'ai fait les portraits) m'ont livré spontanément cette information lorsque je leur ai demandé comment elles se présentaient habituellement. Sept autres (dont Jane Johnson Matua et Deborah Duncan) ont mentionné au moins l'une de leurs *iwi* au cours de notre conversation. En revanche, les dix restantes ont simplement parlé de leur ancestralité māori sans donner de précisions. Mais, à l'exception d'une qui ne connaissait pas son *iwi*, elles m'ont donné cette information lorsque je les ai interrogées sur ce sujet. Un tableau en annexe C présente les *iwi* d'appartenance des artistes rencontrées. Nombre d'entre elles sont affiliées à plusieurs tribus qui sont traditionnellement associées à un territoire parfois éloigné de leur lieu de résidence actuel. Trois *iwi* se démarquent par le nombre d'artistes qui y sont rattachées en vertu de leur *whakapapa* : Ngāpuhi du Northland, Ngāti Tūwharetoa du centre de l'Île du Nord et Ngāti Porou dont le territoire traditionnel s'étend sur l'East Cape et Gisborne, à l'est de l'Île du Nord. Ces résultats ne sont pas surprenants puisque, dans le recensement de 2013, ces trois *iwi* se classent dans les cinq premières positions en terme du nombre de membres sur les 138 *iwi* comptabilisées (voir Statistics New Zealand 2013).

Outre leurs *iwi*, certaines se sont également présentées en indiquant leurs autres origines. En effet, si la grande majorité des artistes rencontrées s'identifient principalement comme Māori, elles ont toutes également des origines pākehā et certaines également polynésiennes auxquelles elles accordent une importance plus ou moins grande. Huit artistes se sont ainsi spontanément présentées en indiquant à la fois leur ancestralité māori et européenne, dont Mere Clifford et Vicky Thomas. Lonnie Hutchinson et Mesepa Edwards ont elles dit être Māori et Samoanes.

Celles ayant mentionné les noms de leur *iwi* et/ou *hapū* l'ont parfois fait dans le cadre d'une *mihimihi*, une présentation en māori faisant état des liens ancestraux unissant la personne à un territoire particulier et dans laquelle elle indique notamment le nom de son *iwi*. Sans avoir toutes

procédé de la sorte devant moi, la plupart m'ont indiqué réciter une *mihimihi* quand elles sont amenées à se présenter dans un contexte māori. Ainsi, bien qu'elles soient loin de toutes parler le māori, nombre d'entre elles connaissent les formules nécessaires à ce type de présentation. La maîtrise de la *reo māori* (langue māori) varie selon les artistes et est souvent influencée par l'environnement dans lequel elles ont grandi. Je n'ai pas systématiquement abordé la thématique de la langue māori au cours des entretiens et des conversations, mais il en a parfois été question. Les grands-parents de quelques artistes parlaient le māori et celles-ci ont donc été familiarisées avec cette langue pendant leur enfance. C'est notamment le cas de Natasha Keating (voir son portrait). Cette dernière dit le comprendre, notamment car son grand-père maternel était un « Native speaker », mais elle-même le parle très peu. Hera Johns le maîtrise mieux car elle a grandi avec ses grands-parents et d'autres personnes qui parlaient māori puis elle l'a étudié afin d'être en mesure de bien saisir les valeurs et les concepts traditionnels. Aujourd'hui elle le parle couramment et veut promouvoir sa pratique. Sofia Minson, Mere Clifford, Tracey Tawhiao, Charlotte Graham et Natalie Couch ont également étudié la *reo* à l'Université, sur le *marae* et/ou en cours du soir. Certaines la maîtrisent assez bien alors que d'autres en ont appris les bases mais ne se sentent néanmoins pas capables de l'utiliser dans une conversation. D'autres artistes ont employé quelques termes māori au cours de nos conversations, mais il s'agissait de mots assez courants entrés dans le vocabulaire employé par les Néo-Zélandais, même non Māori (voir Macalistair 2005, Metge 2010, Bardsley 2013 : 4). En outre, comme on l'a vu, elles connaissent parfois les formules utilisées pour se présenter sans pour autant parler la *reo*. Certaines ont regretté de ne pas parler le māori à cause de l'interdiction de le pratiquer à l'école qu'avaient connue leurs grands-parents et/ou leurs parents qui ont empêché ceux-ci de transmettre cette langue. Quelques-unes, dont Hera Johns et Natasha Keating, veulent s'inscrire dans une démarche inverse en transmettant la *reo* à leurs enfants ou en les inscrivant dans des *kōhanga reo* et des *kura kaupapa* māori (voir chapitre 1.1.2).

3.1.2. La création, l'exposition et la vente des oeuvres

Mon enquête de terrain m'a permis d'observer la façon dont s'organisaient les artistes pour créer, et plus précisément les espaces dans lesquels elles pouvaient donner libre cours à leur pratique artistique. Comme Hera Johns qui réalisait ses œuvres en argile et les cuisait chez elle (elle possédait un four adapté), d'autres artistes travaillaient dans leur maison ou dans une pièce attenante faisant office d'atelier. Par exemple, Deborah Duncan produisait ses tissages et

tressages dans son salon, Natasha Keating dessinait et peignait dans sa cuisine, Tracey Tawhiao travaillait dans une pièce de sa maison spécialement dédiée et Mere Clifford avait aménagé une partie de son garage en atelier. Quelques-unes occupaient ponctuellement des ateliers prêtés ou loués : Mesepa Edwards avait bénéficié d'un accès aux locaux du Manukau Institute of Technology d'Auckland pour préparer une exposition collective avec le groupe « The Roots Creative Entrepreneurs » (voir chapitre 4) et de jeunes artistes. Lisa Reihana utilisait parfois un studio de montage numérique pour travailler ses vidéos. Enfin, d'autres disposaient d'ateliers plus permanents parfois ouverts aux visites de potentiels acquéreurs. L'entretien mené avec Bronwyn Waipuka-Callander a eu lieu dans un atelier qu'elle venait d'acquérir à Mission Bay, un quartier d'Auckland. Il lui servait de lieu de travail (découpage et encadrement de ses impressions numériques) et d'espace de présentation de ses œuvres. Depuis notre rencontre, Bronwyn Waipuka-Callander a changé d'atelier. Sur son site internet[6], elle indique qu'il s'agit désormais d'un petit entrepôt situé dans Ponsonby, au centre d'Auckland. Habituellement non ouvert au public, elle y organise parfois des visites privées. Durant mon séjour en Nouvelle-Zélande, j'ai également pu visiter l'atelier de Jeanine Clarkin qu'elle avait appelé « Waikare on Waikare » et qui se trouvait sur la petite île de Waiheke, près d'Auckland, où elle vit. Il s'agissait d'un espace assez vaste, un ancien local de police, où elle créait, recevait des clients et exposait ses productions. Avant d'occuper ce bâtiment, elle travaillait dans son garage. Lonnie Hutchinson est la troisième et dernière artiste que j'ai rencontrée dans son atelier. Il était situé à Mount Albert, un quartier proche du centre d'Auckland. Il lui servait de lieu de création mais aussi d'espace d'exposition puisqu'il était ouvert aux visites et qu'elle y recevait des clients pour leur expliquer son travail.

Ces ateliers ne sont donc pas seulement des lieux de travail : parfois, les créations y sont exposées et vendues. Mais ils ne représentent qu'une petite minorité des espaces d'exposition et/ou de vente, puisque la moitié des artistes rencontrées ont établi un partenariat avec des galeries qui se chargent de la vente de certaines de leurs productions. Vicky Thomas, Bronwyn Waipuka-Callander, Hera Johns, Natasha Keating et Gabrielle Belz sont représentées par la Kura Gallery[7] qui propose des œuvres d'art contemporain d'artistes majoritairement māori. Cette galerie a deux antennes : l'une à Auckland et l'autre à Wellington, celle d'Auckland étant gérée par Vicky Thomas (voir son portrait). Gabrielle Belz est en outre également représentée

[6] Voir le site internet de l'artiste « B.Waipuka-Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/info.html (visité le 15 décembre 2016)
[7] Voir le site internet de la Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016)

par la Spirit Wrestler Gallery de Vancouver (Canada) qui présente des créations d'artistes autochtones d'Amérique du Nord ainsi que māori[8]. Cette artiste n'est pas la seule à bénéficier des services de galeries situées hors de Nouvelle-Zélande : certaines œuvres de Lisa Reihana sont vendues par Fehily Contemporary, une galerie d'art contemporain basée à Armadale, en Australie, et elle est également représentée par une galerie néo-zélandaise de l'Île du Sud : Milford Galleries de Dunedin. Lonnie Hutchinson, Tracey Tawhiao et Sofia Minson ont, elles aussi, fait appel à des galeries de l'Île du Sud. Lonnie Hutchinson est représentée par Jonathan Smart Gallery de Christchurch, Tracey Tawhiao et Sofia Minson vendent des œuvres via la Toi o tahuna Gallery de Queenstown et, dans le cas de Sofia Minson, via Artbay Gallery de Queenstown et Bryce Gallery à Christchurch. Mais cette artiste traite aussi avec des galeries de l'Île du Nord : The Gallery Helena Bay Hill dans le Northland et Parnell Gallery et The Poi Room à Auckland. The Poi Room est aussi l'une des galeries représentant Alexis Neal. Cette dernière vend également des œuvres en passant par la Solander Gallery de Wellington et Art Associates ainsi que Native Agent, toutes deux basées à Auckland. Native Agent est une boutique fondée par Rona Ngahuia Osborne qui vend des œuvres imprimées, des bijoux et des créations textiles produits par des artistes māori, dont les siens[9]. Art Associates, de son côté, propose à la vente des œuvres d'artistes contemporains néo-zélandais, essentiellement pākehā mais également de quelques artistes māori dont Alexis Neal, déjà mentionnée, et Charlotte Graham[10]. Enfin, Peata Larkin est représentée par Two Rooms Gallery et Penny Howard par Whitespace, deux galeries d'art contemporain situées à Auckland. Hormis ceux pour lesquels j'ai précisé qu'ils étaient surtout consacrés à la vente de créations māori, les établissements cités sont des espaces dédiés à la présentation et à la vente d'art contemporain en général.

La plupart de ces galeries ont des sites internet sur lesquels on trouve souvent une brève biographie des artistes ainsi que les photographies de certaines de leurs œuvres, parfois vendues en ligne. Internet est également un outil utilisé directement par les artistes pour présenter leur travail. Certaines, dont Tracey Tawhiao et Vicky Thomas, pour celles dont j'ai dressé les portraits, possèdent[11] un site internet et/ou un blog où elles postent des photographies de leurs œuvres parfois accompagnées d'informations sur les sujets traités. Elles sont également actives sur le réseau social Facebook. Toutes celles que j'ai rencontrées, à l'exception de Deborah

[8] Voir le site internet de la Spirit Wrestler Gallery : http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php (visité le 15 décembre 2016).
[9] Voir le site internet de Native Agent : http://www.nativeagent.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016).
[10] Voir le site internet d'Art Associates : http://www.artassociates.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016).
[11] Ou possédaient, certains sites ne sont plus en ligne durant quelques temps puis peuvent réapparaître.

Duncan, Debbie Thyne et Nova Paul, possèdent un compte Facebook qu'elles mettent à jour plus ou moins régulièrement et sur lequel elles s'expriment et publient des photographies de leurs créations. Quelques-unes utilisent Facebook ou leurs sites internet pour vendre en ligne leurs productions.

Il est également possible de trouver sur Internet des biographies des artistes ainsi que des informations relatives à certaines de leurs expositions sur les sites de galeries ou de musées dans lesquels elles exposent de manière ponctuelle, en solo ou en groupe. Bien que la moitié des artistes rencontrées soient représentées par des galeries d'art contemporain, j'ai vu d'autres types d'espaces, plus nombreux, qui exposaient leurs œuvres durant mon séjour en Nouvelle-Zélande. Il s'agit des « community arts centre », des espaces proches des « maisons de la culture » françaises apparues dans les années 1960 pour rendre accessible l'art au plus grand nombre, particulièrement en province et dans les banlieues[12]. Ces centres ont souvent vocation à dynamiser la vie culturelle des quartiers au sein desquels ils s'inscrivent. Ils proposent des cours dans diverses pratiques artistiques, mettent à disposition des salles de conférence, des studios pour artistes et/ou des salles d'exposition destinées aux artistes néo-zélandais, et notamment aux artistes locaux souhaitant montrer et vendre leurs œuvres. Au cours de mon enquête, j'ai parcouru plusieurs expositions collectives d'artistes māori contemporains dans ce type de centres culturels, une à Wellington et les autres à Auckland.

Certaines artistes étaient également présentées dans d'autres types de galeries comme la Gus Fisher Gallery. Bien que rattachée à l'Université d'Auckland, elle n'est néanmoins pas réservée à la présentation des productions des étudiants : des expositions d'art contemporain et d'art classique néo-zélandais et international[13] y prennent aussi place. À l'occasion du festival « Atamira Māori in the City »[14] de septembre 2013, plusieurs artistes dont Tracey Tawhiao, Natasha Keating, Jane Johnson Matua et Mere Clifford ont présenté leurs œuvres dans The Cloud, un bâtiment possédant une salle d'exposition situé sur le Queens Wharf du centre-ville d'Auckland[15]. Enfin, Tracey Tawhiao a investi des espaces privés à deux reprises pendant mon

---

[12] Voir à ce sujet le site du ministère de la culture : http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ (visité le 15 décembre 2016).

[13] Voir la page consacrée à cette galerie sur le site internet de l'Université d'Auckland : http://www.creative.auckland.ac.nz/en/about/galleries-and-collections/gus-fisher-gallery.html (visité le 15 décembre 2016).

[14] Il s'agit d'un festival qui a lieu à Auckland tous les deux ans depuis 2007. Il dure trois jours et a pour but de promouvoir la culture māori en offrant gratuitement aux visiteurs l'opportunité d'assister à des spectacles de chants et de danse et des démonstrations de tissage, de sculpture et de tatouage. Outre un espace réservé à différentes associations proposant des services sociaux et culturels destinés aux Māori, un lieu d'exposition temporaire permet à de nombreux artistes de montrer leurs œuvres et de les proposer à la vente.

[15] Sur cet espace, voir le site internet « Queens Wharf » : http://www.queens-wharf.co.nz/venue-hire (visité le 15 décembre 2016).

séjour. Comme on le verra dans son portrait, cette dernière regrette de n'avoir été soutenue par les institutions artistiques officielles que tardivement, puisque ce n'est qu'en 2015 qu'a eu lieu ce qu'elle nomme son « first institutional show in New Zealand », une installation réalisée en collaboration avec l'artiste Fred Harrisson qui a été présentée dans le cadre du Auckland Arts Festival. Plus tard, en 2016 exactement, elle a pris part avec Andrea Eve Hopkins à l'exposition « Waitangi Wahine » qui a été montrée au Whangarei Art Museum. Intégrer des espaces de ce type est souvent, pour les artistes, un élément révélateur de la reconnaissance de leur talent par les institutions artistiques officielles. Plusieurs autres artistes ayant pris part à ma recherche ont eu l'opportunité de présenter leurs œuvres au sein d'institutions muséales. Ainsi, en août 2013, le musée national Te Papa Tongarewa de Wellington a accueilli une installation de Lisa Reihana ; en octobre 2013, le Musée de Rotorua a organisé un concours et exposé les œuvres sélectionnées dont celles de Debbi Thyne et de Jane Johnson Matua. Enfin, Peata Larkin a réalisé en 2016 une exposition au Pataka art Museum de Porirua, dans la région de Wellington. Les curriculum vitae disponibles en ligne, nos conversations et des recherches sur Internet révèlent en outre que plusieurs des artistes ont investi ponctuellement d'autres institutions artistiques publiques, en Nouvelle-Zélande et à l'étranger. On peut citer l'exemple de Nova Paul dont les vidéos ont été montrées en France au centre George Pompidou en 2011 et à la Biennale de Venise en 2013. Elle a aussi réalisé des œuvres après avoir reçu des commandes de la part de galeries et de Fondations dédiées à l'art. Les créations vidéo que Nova Paul réalise sont plutôt destinées à ce type de lieux qu'à des galeries d'art marchandes puisqu'elles ne sont pas conçues pour être vendues à des particuliers mais pour être montrées à un large public. Plusieurs artistes avec lesquelles je me suis entretenue étaient à l'origine d'œuvres de ce genre et traitaient donc avec ces organismes publics ou avec des galeries réputées sur le marché de l'art, prêtes à financer des productions de grande envergure. C'est le cas de Natalie Robertson qui est spécialisée dans la vidéo et la photographie et qui a exposé dans diverses institutions publiques en Nouvelle-Zélande et à l'étranger (en Asie, en Amérique du Nord et du Sud, dans divers pays européens et dans le Pacifique). Ses œuvres ont parfois été achetées par des galeries publiques et des musées en Nouvelle-Zélande, aux États-Unis et en Australie notamment. De même, les découpages de grande taille de Lonnie Hutchinson (voir chapitre 4) et ses installations sont surtout destinés à ce genre d'établissements. Certains d'entre eux ont été achetés par l'Auckland Art Gallery, la Christchurch Art Gallery, le Dowse Art Museum, la National Gallery of Australia ou encore la Queensland Art Gallery. Les photographies, les vidéos et les installations multimédia de Lisa Reihana sont également particulièrement adaptées à l'exposition au sein d'institutions publiques qui procèdent parfois à leur acquisition. Ses

productions ont ainsi été achetées, parfois après avoir été commandées, par plusieurs musées et galeries publiques au nombre desquels le Musée Te Papa Tongarewa, l'Auckland Art Gallery, l'Australia National Gallery, le Staatliche Museum à Berlin, la Susan O'Connor Foundation au Texas et le Brooklyn Museum à New York. Deux autres artistes aux techniques plus « classiques » (Andrea Eve Hopkins et Alexis Neal) ont, elles aussi, vendu des œuvres à des organismes de ce genre (Waikato Museum, National Gallery of Australia et Centre Culturel Tjibaou). Enfin, en 2011, la New Zealand Portrait Gallery a commandé à Sofia Minson la réalisation d'un portrait de Dame Joan Metge, une anthropologue néo-zélandaise qui a longtemps travaillé sur des problématiques touchant les Māori.

Outre les musées et les galeries d'art publiques, des organismes gouvernementaux et éducatifs sont quelquefois à l'origine de l'achat de productions artistiques. Les œuvres peintes sur panneaux de bois de Penny Howard ont par exemple été acquises, entre autres, par l'Auckland City Council, l'Auckland Events Centre, et l'Auckland University. L'Independant Maori Statutory Board d'Auckland et l'établissement postsecondaire māori Te Wānanga o Aotearoa ont pour leur part acheté des photographies de Vicky Thomas. Le campus de Māngere du Te Wānanga o Aotearoa a fait appel à Gabrielle Belz pour la réalisation des motifs ornant certaines parois vitrées. Cette dernière a aussi décoré, entre autres, l'entrée et le pavage de la Māngere East Library, réalisé des mosaïques pour des aires de jeux dans les environs de Manukau (au sud d'Auckland), et créé les décorations murales pour l'une des entrées du campus du Manukau Institute of Technology et celles de la « nocturnal house » du zoo de Wellington[16]. Comme elle, d'autres artistes que j'ai rencontrées ont répondu à des commandes émanant de diverses institutions. Elles ont alors réalisé des œuvres destinées à orner les établissements concernés ou à intégrer l'espace public. Ainsi, à la demande de la Te Atatatu Peninsula Primary School d'Auckland, Penny Howard a réalisé une œuvre peinte sur panneau de bois aggloméré en forme de *waka* (pirogue), œuvre qui a été placée sur le grillage entourant une partie de l'établissement scolaire (voir Figure 129). À l'occasion de la rénovation de Shed 10, un bâtiment situé sur le port d'Auckland (Queens Wharf), Andrea Eve Hopkins a été chargée en 2012 de peindre un tableau pour habiller l'un des murs de cet espace qui est devenu à la fois un terminal de croisières et un espace multi-événementiel[17]. Lisa Reihana a été choisie pour réaliser une installation artistique pour le Q Theatre d'Auckland dès son inauguration en 2011

[16] Informations disponibles sur la page consacrée à cet artiste sur le site internet de la Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/category/artists/gabrielle-belz et sur le site « Te Atinga contemporary visual arts » : http://www.teatinga.com/page/gabrielle-belz/ (visités le 15 décembre 2016).

[17] Au sujet de Shed 10, voir la page consacrée à cet espace sur le site du cabinet d'architectes Jasmax : http://www.jasmax.com/work/shed-10/ (visité le 15 décembre 2016).

et elle a pris part à l'élaboration du design de plusieurs éléments liés à la construction du Victoria Park Tunnel à Auckland, un tunnel autoroutier de 440 mètres de long. Lonnie Hutchinson a répondu à de nombreuses commandes d'art public, notamment des sculptures et des installations lumineuses, dans les villes d'Auckland, Christchurch et Wellington (voir chapitres 4 et 6). Debbi Thyne a supervisé la création des œuvres situées à l'intérieur de la maison de réunion construite sur le campus du Toi-Ohomai Institute of Technology de Rotorua, établissement où elle est enseignante. Elle a également réalisé une installation murale pour la *wharekai* (salle à manger) de l'Institut en collaboration avec l'artiste sculpteur Eugène Kara et une peinture murale extérieure pour le Rotorua Arts Village, un centre artistique communautaire. Charlotte Graham a, elle aussi, exécuté des peintures murales dont l'une orne la paroi extérieure du Onehunga Community Centre & Library à Auckland. Cette fresque a été produite en collaboration avec les artistes Manu Scott et Nanette Lela'Ulu. Toujours à Auckland, la reproduction d'une œuvre de Charlotte Graham est visible sur le « Peace Wall », un grand mur à Ponsonby, au centre d'Auckland, recouvert d'un panneau sur lequel figurent vingt-deux reproductions imprimées d'œuvres originellement peintes. Il s'agit d'un projet initié en 1984 par le collectif des Visual Artists Against Nuclear Arms (VAANA) qui a connu l'ajout de nouvelles œuvres en 2009, dont celle de Charlotte Graham (Thomson 2012 : 15). D'une manière assez similaire, Sofia Minson a procédé à la reproduction de l'une de ses peintures à l'huile qu'elle a ensuite imprimée et collée sur la paroi extérieure d'un mur de Newmarket, un quartier proche du centre d'Auckland.

Ces réalisations permettent aux artites d'être vues par le plus grand nombre et peuvent ainsi augmenter leur notoriété, leur permettant de vendre plus facilement leurs œuvres. Sofia Minson, par exemple, tire ses revenus de sa pratique artistique, et, comme je l'ai mentionné, elle est représentée par plusieurs galeries d'art marchandes dans diverses villes de la Nouvelle-Zélande. Elle souhaite accentuer sa présence dans l'espace public grâce à des réalisations telles que celle affichée à Newmarket. Mais, malgré son succès apparent, Sofia Minson affirme ne pas jouir de la reconnaissance des institutions artistiques officielles parce qu'elle n'a pas suivi de formation dans une école d'art. De ce fait, pense-t-elle, elle n'est pas intégrée aux réseaux institutionnels (entretien du 19 septembre 2013). Néanmoins, elle a gagné de nombreux concours néo-zélandais (le Molly Morpeth Canaday Art Awards et le premier prix de la Auckland East Arts Council Art competition en 2005 ainsi que l'ART Auckland Awards en 2010). Elle a aussi été finaliste en 2008, 2010 et 2012 du Adam Portraiture Awards et on lui a décerné en 2012 le « People's Choice Winner » pour ce concours. De plus, elle est intervenue à plusieurs reprises

dans des émissions de radio néo-zélandaises et a participé à diverses émissions de la Māori Television[18].

D'autres artistes ont, comme elle, fait l'objet de reportages télévisés : des épisodes de la série documentaire *Te Kete Aronui* qui présente des artistes māori contemporains et était diffusée sur la chaîne de télévision māori ont été consacrés à Tracey Tawhiao, Jane Johnson Matua et Lisa Reihana. Si cette dernière jouit d'une grande renommée sur la scène artistique néo-zélandaise et même mondiale, c'est un peu moins le cas de Jane Johnson Matua. Néanmoins, cette dernière a vu son talent reconnu à diverses reprises puisque, outre sa participation à l'émission *Te Kete Aronui*, elle a gagné plusieurs concours assez prestigieux. L'une de ses œuvres a notamment été sélectionnée pour illustrer la couverture du premier dictionnaire māori unilingue pour adultes (Te Taura Whiri i te Reo Māori - the Māori Language Commission 2008). Quant à Tracey Tawhiao, on a vu qu'elle n'a obtenu le soutien des institutions artistiques officielles que tardivement. Cependant, dès 2002, un chapitre du livre *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists* (Smith 2002) présentait son parcours et ses œuvres. L'une de ses créations sur papier journal orne même la couverture de cet ouvrage (voir son portrait). Ce livre contient dix-sept entretiens avec des artistes ou des groupes d'artistes māori contemporains. Dans cette sélection, outre Tracey Tawhiao, figure la photographe et vidéaste Natalie Robertson que j'ai rencontrée et dont le nom est également cité dans plusieurs articles et ouvrages (voir notamment Message 2005 ; Randerson et Yates 2016). Cette artiste expose souvent dans des musées et des galeries publiques et certaines de ses œuvres ont été achetées par ce type d'institutions. Elle a également remporté en 2016 le Dean's Award for Research Excellence de la School of Art and Design de l'Université d'Auckland où elle est enseignante, prix qui vient couronner sa carrière universitaire et manifester la reconnaissance de son excellence académique. Son talent artistique a lui aussi été officiellement reconnu puisqu'elle a obtenu une place de finaliste dans plusieurs concours, en particulier lors de diverses éditions du Art Waikato Award.

Parmi les artistes ayant participé à ma recherche, Penny Howard et Lisa Reihana ont également été bien classées après avoir participé à divers concours artistiques. Comme indiqué en introduction, cette dernière a aussi représenté la Nouvelle-Zélande lors de la 57e Biennale de Venise en 2017 avec sa vidéo *In Pursuit of Venus [infected]*. Elle fait partie des artistes « Toi

[18] Informations disponibles sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/videos (visité le 15 décembre 2016).

Iho », c'est-à-dire les artistes māori pouvant apposer à leurs œuvres le label Toi Iho défini comme « the registered and globally recognized trademark of quality and authenticity of Maori art and artists »[19]. Les artistes et écrivains māori les plus connus en Nouvelle-Zélande et à l'étranger tels Robyn Kahukiwa, Manos Nathan, Don Selwyn, Colleen Waata-Urlich, Patricia Grace, Ngahuia Te Awekotuku ou encore Lyonel Grant, pour n'en citer que quelques-uns, peuvent se prévaloir d'appartenir à la catégorie des « Toi Iho artists ». Quelques autres artistes avec lesquelles je me suis entretenue étaient également reconnues sous ce label. Il s'agit de Gabrielle Belz, Lonnie Hutchinson, Andrea Eve Hopkins et Natalie Robertson. Un chapitre a été consacré à Lisa Reihana dans le livre *Taiāwhio II : Contemporary Māori Artists, 18 New Conversations* (Smith 2007), ouvrage qui fait suite à celui paru en 2002 dans lequel on trouvait des entretiens avec Tracey Tawhiao et Natalie Robertson. Plusieurs articles traitent également spécifiquement de ses œuvres ou, de manière plus large, mentionnent son travail au même titre que celui d'autres artistes (voir notamment O'Reilly 2006 ; Mills 2008 et 2009, Barnett 2011). Comme ceux de Lisa Reihana, les travaux de plusieurs des artistes que j'ai eu l'occasion de rencontrer ont fait l'objet de textes écrits par des historiens de l'art ou des chercheurs en diverses disciplines des sciences sociales. Outre celles que j'ai déjà mentionnées, on peut aussi citer Lonnie Hutchinson (Brown 2004), Andrea Eve Hopkins (Robinson 2002 et 2007 ; Hakaraia et Waata Urlich 2008), Charlotte Graham (Hakaraia et Waata Urlich 2008) et Jeanine Clarkin (Cory-Pearce 2014 [2005]).

Durant mon séjour en Nouvelle-Zélande, cette dernière, tout comme Vicky Thomas, avait été invitée à participer à une réunion qui portait sur la mise en place du Arts and Culture Strategic Action Plan[20], une réunion dont je parlerai dans le chapitre 6. L'invitation adressée à ces deux artistes témoigne de la reconnaissance de leur présence sur la scène artistique, au moins celle de la ville d'Auckland, et leur participation révèle leur intérêt pour les problématiques touchant à l'inclusion des artistes māori dans les projets d'art public. Être reconnue par les institutions officielles et bénéficier d'une médiatisation permet de toucher un public assez large, ce que souhaitent la plupart des artistes qui, dans cette même optique,

[19] Voir le site internet « Toi Iho - Māori made » : http://www.toiiho.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016).
[20] Voir la page consacrée à ce projet sur le site internet du Auckland Council : http://www.aucklandcouncil.govt.nz/en/newseventsculture/arts/pages/artsculturestrategicactionplan.aspx (visité le 15 décembre 2016).

cherchent à multiplier les occasions de présenter leurs œuvres à des publics divers. Plusieurs d'entre elles ont ainsi réalisé des expositions à l'étranger[21].

Les artistes rencontrées participent parfois à des expositions collectives organisées par les groupes dont elles sont membres. Environ la moitié d'entre-elles m'ont dit faire partie de collectifs d'artistes. C'est, ou c'était, le cas de plusieurs artistes dont je dresserai les portraits. Ainsi, Tracey Tawhiao a fondé la « House of Taonga », un groupe d'artistes plasticiens et de musiciens, Mere Clifford fait partie d'une association d'artistes œuvrant à contrebalancer le pouvoir du Auckland Council, notamment en ce qui concerne les subventions accordées aux artistes, Deborah Duncan était membre d'un groupe de tisseuses à Wellsford et Natasha Keating a intégré « Ngā Puna Waihanga », un organisme national regroupant les artistes et écrivains maori[22] dont Natalie Robertson et Gabrielle Belz sont également membres. Natalie Robertson a, en outre, fondé « Nga Kaiwhakaahua », un collectif de photographes māori. Elle dit aussi être inscrite dans un réseau international de photographes autochtones et fait partie du collectif d'artistes et d'écrivains « Local Time »[23]. De son côté, Gabrielle Belz est membre de plusieurs organisations, dont certaines qu'elle a contribué à fonder[24], notamment « Kauwae », le National Māori Women's Art Collective, et « Toi Whakataa Press », le « Māori Printers Collective » d'Aotearoa. Alexis Neal, Natalie Couch et Charlotte Graham, qui travaillent dans le domaine de la gravure et des impressions, font également partie de ce collectif. Charlotte Graham est aussi membre de « Mareikura », un groupe de femmes artistes māori.

Les collectifs cités jusqu'à présent sont de plusieurs sortes : ils regroupent soit des personnes, le plus souvent māori, qui œuvrent dans le même domaine artistique, soit des artistes qui partagent des caractéristiques identitaires communes comme le fait d'être femme et māori ou d'appartenir à la même *iwi*, soit plus largement des artistes qui s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain māori. Hera Johns fait partie d'un groupe appartenant à la première catégorie : « Nga Kaihanga Uku », un groupe d'artistes māori travaillant l'argile. Lonnie Hutchinson a, elle, intégré un collectif correspondant à la deuxième : « Paemanu : Ngāi Tahu

---

[21] C'est le cas de Tracey Tawhiao (Europe, États-Unis, Pacifique), de Natalie Robertson (Asie, Europe, Océanie, États-Unis et Amérique du Sud), de Lisa Reihana (Europe, États-Unis, Australie), de Gabrielle Belz (Adelaïde, Vancouver, New-York), de Sofia Minson (États-Unis, Italie, Turquie), de Lonnie Hutchinson (Pacifique et États-Unis), de Charlotte Graham (Texas et Hawaii), de Hera Johns (Îles Salomon), de Vicky Thomas (Chili) et de Jeanine Clarkin qui a participé à des festivals internationaux de mode dans le Pacifique et en Europe.

[22] Au sujet de Ngā Puna Waihanga, voir notamment le site internet « Christchurch City Libraries : « http://christchurchcitylibraries.com/Maori/Puawaitanga/Waihanga/ (visité le 15 décembre 2016).

[23] Sur « Local Time », voir le site internet de Natalie Robertson : http://natalierobertson.weebly.com/local-time-collective.html (visité le 15 décembre 2016).

[24] Voir la présentation de l'artiste sur le site internet de Spirit Wrestler Gallery : http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=3 (visité le 15 décembre 2016).

Contemporary Visual Arts », un groupe d'artistes contemporains de l'*iwi* Ngāi Tahu. Enfin, Jade Townsend est membre du collectif regroupant des artistes émergents de diverses nationalités « I WE'RE THEM » et Mesepa Edwards travaille souvent avec « The Roots Creative Entrepreneurs », des artistes utilisant des matériaux recyclés.

Cette brève présentation des différents collectifs permet de voir que certaines artistes sont membres des mêmes groupes. Et quand ce n'est pas le cas, elles fréquentent parfois les mêmes réseaux et plusieurs d'entre elles sont amies, ou du moins se connaissent et sont amenées à se rencontrer. En tant que gérante de la Kura Gallery d'Auckland, Vicky Thomas connaît Bronwyn Waipuka-Callander, Natasha Keating, Hera Johns et Gabrielle Belz puisque leurs œuvres y sont vendues. De même, cette dernière est également commissaire d'exposition et a, à ce titre, organisé des expositions où figuraient les œuvres d'artistes que j'ai rencontrées : « Ask That Mountain - Puketapapa » avec les tableaux de Mere Clifford et l'exposition collective « Ngaru Rua – The Second Wave » à laquelle ont participé, entre autres, Natalie Couch, Natasha Keating et Charlotte Graham. Toutes trois sont amies et font partie d'un réseau informel d'artistes d'Auckland auquel appartiennent également Hera Johns, Jeanine Clarkin et Tracey Tawhiao. Les liens d'amitié entretenus par ces artistes entre elles et avec d'autres ont été perceptibles à diverses occasions. J'ai pu voir dès mon arrivée que Tracey Tawhiao était en contact avec de nombreuses artistes car elle a envoyé un courriel présentant ma recherche à plusieurs personnes, dont Lonnie Hutchinson, Natasha Keating, Charlotte Graham et Andrea Eve Hopkins. En outre, lors des salons de la « House of Taonga » que Tracey a organisés en octobre 2013, Jeanine Clarkin était présente, tout comme Natasha Keating et Charlotte Graham. Cette dernière est aussi amie avec Hera Johns qui était présente à sa soirée d'anniversaire à laquelle était également conviée Natalie Couch. Charlotte Graham a en outre déjà travaillé en collaboration avec Alexis Neal et Rona Ngahuia Osborne, qui se sont rencontrées à Élam et ont parfois œuvré ensemble.

La plupart des artistes d'Auckland que j'ai rencontrées se fréquentaient donc régulièrement. Mais je me suis aussi entretenue avec d'autres qui n'appartenaient à aucun réseau. C'est le cas de Sofia Minson – qui se présente comme un électron libre –, de Penny Howard et de Peata Larkin. Certaines appartenaient plutôt à des réseaux en lien avec l'activité professionnelle qu'elles menaient en parallèle de leur carrière artistique. Peu d'artistes rencontrées parvenaient en effet à vivre du seul revenu généré par la vente de leurs œuvres. Confrontées à la nécessité d'avoir un emploi rémunéré en parallèle, plusieurs d'entre elles exerçaient une activité d'enseignement, à temps plein, à mi-temps ou de manière ponctuelle. On peut citer les exemples de Nova Paul et Natalie Robertson, toutes deux « senior lecturer »

(équivalent approximatif du statut de maître de conférences en France) à l'Auckland University of Technology (AUT) et de Jane Johnson Matua et Debbi Thyne qui enseignent au Toi-Ohomai Institute of Technology (anciennement Waiariki Institute of Technology) de Rotorua. Les cours de Nova Paul portent sur les arts visuels et ceux de Natalie Robertson sur la photographie. Cette dernière supervise également les travaux d'étudiants de troisième cycle. Ces deux artistes s'adressent à un public mixte, pākehā et māori, alors qu'au Toi-Ohomai Institute of Technology, Debbi Thyne, enseignante en art, et Jane Matua, qui donne des cours dans diverses matières artistiques, ont principalement affaire à des étudiants māori. C'est aussi le cas de Mere Clifford qui travaille à temps plein dans un collège d'Auckland, la Kelston Boys High School, où elle enseigne les arts plastiques tout en étant responsable des départements « Art » et « Art, Drama, Music et Information Technology ». Ces cinq artistes sont rattachées à un seul établissement, mais d'autres enseignent ponctuellement dans diverses institutions. Ainsi, après avoir occupé le poste de « Senior Tutor » à l'Elam School of Fine Arts de l'Université d'Auckland de 2002 à 2005, lors de mon séjour en Nouvelle-Zélande, Alexis Neal donnait des cours à des enfants dans plusieurs écoles et organismes culturels comme le Corbans Estate Art Centre d'Auckland. Charlotte Graham y enseignait aussi parfois, et j'ai d'ailleurs pu assister à l'une de ses leçons. De plus, elle organise des ateliers à destination d'un public adulte : en 2014 elle en a dirigé un dans le cadre du congrès de l'ANZAAE (Aotearoa New Zealand Association of Art Educators). Hera Johns organise elle aussi des ateliers pour adultes et enfants au cours desquels elle initie les participants au travail de l'argile. Ces « workshops » ont lieu soit à domicile, soit dans des lieux comme le Corbans Estate Arts Centre ou des écoles bilingues ou māori. En 2016, Tracey Tawhiao s'est elle aussi lancée dans l'enseignement de courte durée : avec son conjoint chanteur, elle a mis en place un « Native Lab » au Wesley Community Centre (Auckland) destiné à des jeunes de toutes origines. Il s'agissait de les inciter à créer une œuvre multimédia interactive et de les assister durant le processus de création[25]. D'autres artistes ont été enseignantes par le passé mais ont abandonné cette activité pour diverses raisons. Mesepa Edwards m'a dit avoir suivi en Australie des cours sur les thérapies alternatives et avoir, durant un temps, travaillé auprès d'enfants perturbés en utilisant l'art comme thérapie. Lorsqu'elle est revenue en Nouvelle-Zélande, elle a conçu un programme permettant à des jeunes sans qualification, principalement māori et polynésiens, d'entrer à l'Université et d'y réussir. Mais elle a arrêté car elle se sentait impuissante face à la situation de ces jeunes dont les besoins

[25] Sur ce projet, voir le site internet du Wesley Centre : http://www.wesleycentre.org.nz/news/2016/8/24/native-lab-school-holiday-program (visité le 15 décembre 2016).

vitaux n'étaient parfois même pas garantis. De son côté, Lonnie Hutchinson a enseigné à temps partiel, notamment au Queensland College of Art en Australie, mais a abandonné cette activité qui, selon ses propres termes, drainait son énergie, lui prenait beaucoup de temps et empiétait donc trop sur sa pratique artistique. Lisa Reihana a été enseignante en 1991 à temps partiel à l'Elam School of Fine Arts de l'Université d'Auckland à l'« Intermedia Department », puis a donné des conférences dans divers contextes durant les vingt-ans qui ont suivi. Lorsque je l'ai rencontrée en 2013 elle occupait un poste à la Tohunga-a-Toi Unitec School of Design & Visual Arts d'Auckland. Elle m'a confié qu'il s'agissait surtout d'un rôle de mentor qui lui permettait de faire bénéficier les étudiants de son expérience dans plusieurs domaines (animation, arts graphiques, peinture, artisanat contemporain).

Outre le métier d'enseignante, certaines artistes exercent ou ont exercé des professions en lien avec la pratique artistique. Jade Townsend a réalisé des collaborations dans le domaine de la mode et a, pendant quelques années, créé les vitrines d'enseignes de mode prestigieuses comme Hermès. Tracey Tawhiao a, elle aussi, œuvré dans ce domaine puisqu'elle a décoré la devanture du magasin The Department Store et certaines de ses œuvres ont été reproduites sur leurs sachets et papiers cadeaux. Elle organise également des expositions collectives à l'occasion de ce qu'elle nomme des « salons » (voir son portrait). Jeanine Clarkin est elle aussi à l'origine d'expositions auxquelles participent des artistes māori et pākehā et Gabrielle Belz occupe le poste de « Exhibitions Co-ordinator » au Manukau City Council et ponctuellement celui de « part-time Curator ». En tant que gérante de la Kura Gallery, Vicky Thomas est elle aussi parfois amenée à organiser des expositions.

Enfin, deux artistes ont créé des entreprises : Rona Ngahuia Osborne a fondé « Native Agent » et Terangi Roimata Kutia-Tataurangi a créé « Ariaaariki », une société et une marque qui combinent les domaines artistiques et esthétiques préférés de l'artiste : le « nail art », le maquillage artistique, l'art contemporain māori, la mode et la photographie.

D'autres artistes se sont tournées vers des professions qui ne sont pas forcément en lien avec leur activité artistique, par choix ou par nécessité. Andrea Eve Hopkins a, par exemple, travaillé dans le domaine de la santé mentale et dans celui de la promotion de la santé ainsi que pour le Taitokerau Youth Workers' Network. Mesepa Edwards a eu un parcours assez atypique : outre ses activités d'enseignante, elle a été chanteuse dans un trio nommé Manuhiri qui s'est produit dans de nombreux festivals, notamment en Europe. Puis elle a traversé une phase difficile : son conjoint ayant dû céder leur maison à son ex-épouse, ils se sont retrouvés temporairement sans domicile fixe et elle s'est alors tournée vers la distribution de journaux, un petit travail lui permettant de dégager un revenu minimum. Elle collabore aujourd'hui à

divers projets, dont la construction de maisons autosuffisantes au Mexique. Après avoir travaillé dans le domaine de la politique pour un candidat māori, Natasha Keating était, lorsque je l'ai rencontrée, employée comme cuisinière à la cantine de l'école maternelle māori (*kōhanga reo*) que fréquentait son plus jeune fils et elle proposait ponctuellement ses services en tant que traiteur. Deux autres artistes n'avaient pas encore d'activités rémunérées, mais avaient entrepris des démarches afin de trouver plus facilement un emploi : Deborah Duncan et Hera Johns ont suivi des études de commerce. La première en vue de créer une entreprise pour vendre ses créations tressées ou tissées, la seconde pour élaborer une stratégie lui permettant de gagner de l'argent tout en œuvrant à la promotion du travail de l'argile et de son utilisation dans les écoles. Enfin, quelques artistes n'avaient pas besoin de travailler en plus de leur activité artistique car elles retiraient un petit bénéfice de la vente de leurs œuvres et pouvaient compter sur le soutien financier de leurs conjoints pendant les périodes creuses. C'était le cas de Bronwyn Waipuka-Callander, Peata Larkin, Penny Howard et Sofia Minson.

Cette présentation des participantes à ma recherche a permis de mettre en avant la multiplicité de leurs parcours, des milieux dans lesquels elles s'inscrivent, de leur niveau de reconnaissance sur la scène artistique néo-zélandaise et de leurs expériences tout en révélant un certain nombre de points communs. Les différents éléments évoqués dans ce chapitre, de la formation en milieu universitaire aux activités rémunérées complémentaires en passant par les diverses *iwi* d'origine, nourriront la réflexion menée dans la suite de ce travail. Je vais auparavant me pencher sur les parcours et les œuvres de six artistes : Tracey Tawhiao, Vicky Thomas, Natasha Keating, Mere Clifford, Deborah Duncan et Jane Johnson Matua.

3.2. Tracey Tawhiao
(Ngai te Rangi, Tuwharetoa, Whakatohea)[26]



Figure 9 : *Portrait photographique de Tracey Tawhiao*

« A Modernist, Abstract, Cave Painter. A contemporary Māori Artist » (communication personnelle, courriel du 30 juin 2015). C'est en ces termes que se présente Tracey Tawhiao, établissant ainsi un lien entre sa pratique artistique caractérisée par une technique picturale originale qui sera présentée dans ce portrait et l'art pariétal développé par les Māori dans le passé. Outre son activité d'artiste peintre, Tracey Tawhiao est également une poétesse dont les écrits ont été publiés dans divers ouvrages (Wendt, Whatiri et Sullivan 2010 ; Agee et al. 2013 ; Whatiri et Sullivan 2014).

Parmi les artistes rencontrées durant mon enquête de terrain, Tracey occupe une place particulière, car c'est avec elle que j'ai eu le plus d'échanges. Les détails de notre collaboration ont déjà été présentés dans le chapitre consacré à la méthodologie et je ne reviendrai donc que très brièvement sur ce point afin d'expliciter le contexte entourant le recueil des informations nécessaires à l'élaboration de son portrait.

3.2.1. Le contexte de notre rencontre

Ayant déjà rencontré Tracey Tawhiao lors de mon séjour en Nouvelle-Zélande effectué dans le cadre de mon Master en 2008, je l'ai de nouveau contactée en décembre 2012 afin de solliciter sa participation à mon enquête de terrain doctorale. Elle m'a immédiatement répondu en me proposant un échange de bons procédés : je pouvais me livrer à de l'observation

[26] Les noms mentionnés entre parenthèses correspondent aux groupes (*iwi* ou *hapū*) auxquels sont affiliées les artistes.

participante à ses côtés en échange de mon aide pour un travail d'archivage des photographies numériques de ses œuvres et de ses expositions. J'ai accepté sa proposition et je me suis alors rendue chez elle plusieurs fois par semaine, de janvier à mars 2013. À cette époque, elle habitait à Laingholm, au sud-ouest d'Auckland, dans une maison face à l'océan. Il s'agissait du même domicile que celui où je l'avais rencontrée en 2008. Il n'avait que très peu changé et reflétait toujours ses intérêts tout en servant de vitrine à ses œuvres. En effet, les murs étaient presque intégralement recouverts de ses réalisations sur papier journal qui seront présentées ici. Des œuvres sculptées et peintes de divers amis artistes étaient également exposées. De nombreux livres traitant de l'art, de la culture et de l'histoire des Māori ainsi que de la colonisation britannique et des différentes lois ayant eu un impact négatif sur les Māori témoignaient de l'intérêt que Tracey porte à ces sujets.

Elle recevait sans cesse la visite de nombreux amis, la plupart artistes eux aussi. Son conjoint, Danny Haimona, est un chanteur māori et l'un des fondateurs du groupe de rap et hip-hop Dam Native créé en 1992. Durant la période au cours de laquelle je me rendais fréquemment chez elle, Tracey Tawhiao n'a pas réalisé d'œuvres, mais sa maison était un point de ralliement pour des personnes (hommes et femmes) appartenant à divers milieux artistiques : des peintres, des sculpteurs, des chanteurs et des acteurs. Tracey était ainsi au centre d'un réseau étendu d'artistes dont elle a accepté de me faire bénéficier. Comme je l'ai précisé au chapitre 2, elle en a contacté elle-même certaines pour me présenter à elles. Elle m'a aussi conseillé sur la méthode à adopter pour entrer en contact avec d'autres, m'a aidé à formuler des questions appropriées à leur adresser et m'a permis d'évoquer notre collaboration pour que l'on me fasse plus facilement confiance. Nos rencontres pluri-hebdomadaires ont malheureusement cessé suite à son déménagement à Piha, en avril 2013. Piha se trouve sur la côte ouest d'Auckland, à une trentaine de kilomètres de la partie ouest de la ville. C'est une région assez isolée et inaccessible en transports en commun, mon seul moyen de locomotion. Tracey Tawhiao a décidé de s'y installer car elle souhaitait vivre dans un cadre encore moins urbanisé que Laingholm et elle connaissait un certain nombre de personnes qui y habitaient et en étaient heureuses (rencontre du 7 mars 2013). Malgré l'interruption de notre collaboration, nous avons continué à avoir des échanges fréquents par courriels ainsi que grâce à Facebook et nous nous sommes revues à de multiples reprises, notamment à l'occasion de trois de ses expositions. Notre dernière rencontre a eu lieu à son domicile de Piha, où je me suis rendue en taxi. À cette occasion, j'ai pu l'observer durant son processus de création — elle a peint sur des miroirs — et nous avons eu une conversation informelle au cours de laquelle elle a abordé les sujets lui tenant à cœur et m'a fait part de ses débuts artistiques. Cette conversation a été

enregistrée et la majorité des citations présentes dans ce portrait proviennent de sa retranscription. D'autres citations sont extraites d'un texte qu'elle a écrit et dans lequel elle répond aux questions que diverses personnes ont pu lui poser au cours de sa carrière. Elle m'a envoyé ce document par courriel et l'a également publié sur sa page Facebook. Cette dernière m'a fourni des informations supplémentaires, me permettant de compléter les notes prises à l'occasion de nos diverses rencontres. En effet, l'artiste utilise activement les réseaux sociaux électroniques afin de diffuser ses idées et montrer ses nouvelles créations. Enfin, pour réaliser ce portrait, je me suis également appuyé sur des sources bibliographiques parmi lesquelles le livre *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists* (Smith 2012) dont un chapitre lui est consacré.

3.2.2. Un parcours atypique

Les parents de Tracey Tawhiao sont tous les deux māori mais Tracey a grandi dans un environnement urbain pākehā. Elle n'a fréquenté que des établissements scolaires pākehā et a entrepris des études supérieures en droit au sein de l'Otago University et de l'Université d'Auckland qui lui ont décerné en 1995 un « Bachelor of Laws (LLB) », c'est-à-dire une licence en droit. Lors de sa deuxième grossesse, elle a ressenti le besoin de changer d'orientation, ce qu'elle a évoqué au cours de notre entretien :

> I was finishing my Law degree and I had babies[27]. So, I was pregnant at Law school then I was just going to my lectures, then I was pregnant again and then I was going to more lectures and I needed a creative outlet because the lectures were very strict and controlled. And there was no opinion, you did have any creative value at all. And then the children required practical everyday care all of the time. Anyway, I became bored with the discipline all the time "do this, do that, do this, do that". Then one day, I started getting interested in things Māori that were critical things. And then I got motivated thinking it's so not right and I started to write poetry. My friend, Moana, at Law school said "you should create and write, you're so creative" and I was "Am I creative?", I had no idea. So she said "you're very creative, you should do the course of poetry for one year". I agreed and we went over to get that application. I had to submit two short stories and three poems and if they like them I would be given the course. I had no poems and maybe one short story then. So my friend said "ok, write one now". So, we went to the park and I wrote a poem. […] I put it in and I got the course, so I was like "wow, I've gotten the course, amazing!". Then the poet who was taking the course was Albert Wendt[28], very amazing teacher. And he just brought me out of my shame. And then I could not stopping poetry, I

[27] Tracey Tawhiao a deux filles de 20 et 23 ans issues d'un mariage avec un homme pākehā dont elle a ensuite divorcé.

[28] Albert Wendt fait partie des écrivains et poètes originaires du Pacifique les plus célèbres et reconnus. D'origine samoane, il s'inspire de cette tradition orale pour composer ses textes écrits en anglais (Wevers 2014).

> wrote poetry all day every day. And one day I was asked to read my poetry and I was like "oh that is hideous, no I can't do that, no, no" but I was just forced. And I was on the stage with my poems and I was honestly so bad, my leg was shaking, everything was shaking, it was so embarrassing. But I did it and everyone just loved it, they were very enthusiastic. And then, for two years, because of that one reading, I got asked to read and so I was shaking for two years. Then everyone was calling me "the poet, the poet" and I was thinking "oh my God, they're calling me a poet, this is so embarrassing" right because I always felt like I was still in the park making it up. And then I felt "well I can do that, I'm liking doing that, I should try some other things that I can do". I started to paint. And that was so embarrassing as well, looking at it and thinking "oh no one could ever see anything", you know, I was just painting at home, I was with the girls. I started looking at contemporary art, thinking "oh yeah, ok, so I can just do anything, it's fine!", then I was "ok, I'm going to do anything". I just started to do a bigger painting, trying more, and not really showing anyone, just being at home with my babies. I was sort of embarrassed if anyone saw them. I just felt embarrassed, you know, it was just for me. My husband was like "oh yes that's interesting, I'm glad you have it" and my kids were like "oh yeah, that's cool mum". And then one day my friend George[29] said "I have a show, an exhibition, in Onehunga, would you like to be in the show with me?" and I was like "Really? No, it's fine, no thanks". He replied "No, you should do it, it's a really good painting, you know?". And so I thought, "Oh, ok, right." He really made me a feature of the show, my works were hanged in a way that was very prominent, which was so humiliating. I was like "Couldn't you just put them in the corner?" and he said "No, they're going in the middle of the room and everyone will see them". Then I decided to face out, just because he was giving me so much confidence. (Entretien du 13 novembre 2013)

Ainsi, mon interlocutrice était très peu sûre d'elle à ses débuts. Il lui a fallu du temps avant d'oser se considérer sérieusement comme poétesse puis comme artiste et se présenter publiquement ainsi. C'est également le cas d'autres artistes que j'ai rencontrées et qui partagent avec elle un autre point commun : elles sont nombreuses à s'être tournées vers une activité créative au moment où elles ont eu des enfants. C'est aussi souvent à cette période qu'elles ont véritablement commencé à s'intéresser à la culture et à l'histoire des Māori (voir chapitre 6). Tracey Tawhiao a connu une expérience similaire renforcée par le sentiment d'injustice apparu lors de ses études en droit qui lui ont fait prendre conscience des problèmes rencontrés par les Māori suite à la colonisation. Dans le même temps, elle éprouvait le besoin de trouver une échappatoire à ses activités quotidiennes contraignantes. Comme elle l'explique dans la citation ci-dessus, elle s'est dans un premier temps tournée vers la poésie. Bien qu'il lui ait été difficile de prendre conscience de la valeur de ses poèmes et de ses textes, elle pouvait tout de même

[29] Il s'agit de George Nuku, un artiste māori avec lequel j'ai pu m'entretenir. George Nuku pratique la sculpture et la gravure. Il crée des motifs rappelant ceux de la sculpture et du tissage māori traditionnel en travaillant avec des matériaux très divers : jade, os, bois, coquillages, pierre mais aussi polystyrène et plexiglas (entretien avec George Nuku, le 10 octobre 2013).

tirer une certaine assurance du fait d'avoir suivi une formation universitaire dans ce domaine (elle est titulaire d'une licence en arts, avec spécialisation en « Classical Studies »). La situation était différente quand elle a commencé à peindre : elle est totalement autodidacte et n'a suivi aucun apprentissage technique ni théorique. Mais elle ne considère pas qu'il s'agisse là d'une faiblesse ou d'une difficulté supplémentaire, elle pense au contraire qu'elle a ainsi plus de liberté créative que les artistes ayant suivi une formation en art. Elle dit à leur sujet :

> Of course they have a lot of training and it's actually very difficult to come to your source because you start doing that like him and you start painting like her and you don't really find yourself or until you're quite a lot older than I am, actually. So I was very lucky that I didn't have the training because I could find myself and do it with my own humiliation while I think if you've been like revered too much too early you actually find it difficult to find your point of humiliation and overcome it. You put ego in front which only makes sure you suffer. So, I was fortunate to have to just rely basically on my instincts and not have all the resources to hide behind. Hide behind my great technique. Or hide behind my great mediums. My medium was shit, my technique was shit but I still communicated something of value. (Entretien du 13 novembre 2013)

Pour elle, son manque de formation artistique est donc un atout qui lui a permis de développer un regard neuf et de ne pas se concentrer sur la virtuosité de sa technique mais plutôt sur ce qu'elle souhaite communiquer. Elle a pu mettre au point une pratique originale sans subir l'influence des enseignements qui lui auraient été prodigués si elle avait suivi un cursus artistique. Bien qu'elle peigne sur divers supports – des toiles, des plateaux en bois ou encore des miroirs – elle s'est surtout fait connaître grâce aux peintures qu'elle réalise sur des papiers journaux. L'artiste utilise des journaux néo-zélandais qu'elle recouvre d'aplats de couleurs et de motifs décoratifs réalisés à la peinture acrylique et au pastel à l'huile. Elle a développé cette technique au cours d'un séjour de presque deux ans passé chez ses grands-parents à Matakana Island, dans la région de Bay of Plenty (voir plus loin) :

> While I was there I had no resources or anything so I just started painting on boards. And then one day I had like a revelation at the beach. I was walking alone and I saw a big fish laying on the sand, a really long fish, it looked like a sword, so long and silver. It was gleaming and I went over and I looked into his huge eye. And while I looked into the eye it was so like being in another world, looking into the fish. And when I was looking at the fish, the fish told me to paint a picture of him on the newspaper and I went straight home and painted the fish I saw on the newspaper. The first time I ever touched any newspaper. And then I realized, "Oh yeah, I've got to paint on the newspaper because there's no paper, there's so much newspaper and I don't have to worry if I make a mistake because it's just newspaper", this is what I was thinking, it's really basic. So then I painted on the newspaper, then I thought "I love this". […] It was my first one. And then I did a whole series of them. I just really got into it and I got really good at them. I did my first series all over, they're probably the best paintings that I have made on

> newspaper. And I had a show with George, just in his house. This is how we do, we say "oh we'll have a show at your house", "ok" and we invite our crew. No one comes or some people come, it doesn't matter. Hanging all up, and I was really proud of them, I wasn't embarrassed anymore. I saw them and I thought "yeah, I'm fine with this." I didn't feel ashamed, I thought they were amazing, after so long of feeling bad, I was so proud of them. But no one seemed to think they were amazing, but I felt ok with them. (Entretien du 13 novembre 2013)



Figure 10 : *Spirit*. Tracey Tawhiao, 2007

Cette technique de peinture particulière a donc été choisie à l'origine en partie pour son caractère pratique : les journaux représentent des matériaux abondants et peu onéreux. Néanmoins Tracey Tawhiao présente également son choix en le décrivant comme une révélation survenue au cours d'une expérience métaphysique. Cet aspect spirituel est très important pour l'artiste et nous y reviendrons ultérieurement. Mais outre la dimension spirituelle et le côté pratique, ces œuvres réalisées sur du papier journal possèdent également une caractéristique qui n'est pas évoquée dans cette citation alors qu'elle est pourtant très présente : il s'agit d'œuvres témoignant de l'engagement politique et idéologique de l'artiste.

3.2.3. Une artiste engagée

La dimension politique est rapidement apparue dans les peintures sur journaux de Tracey Tawhiao car le support s'y prête efficacement. En effet, l'artiste explique que peindre sur des journaux lui permet d'énoncer une vérité autre que celle que l'on trouve le plus souvent dans la presse néo-zélandaise qu'elle considère comme défavorable aux Māori. Pour cela, elle subvertit les messages des journaux en ne laissant paraitre que quelques mots, le reste du texte étant recouvert de peinture et de motifs que nous examinerons par la suite. Elle ajoute parfois des lettres ou même de nouveaux mots pour conférer une signification différente à ceux imprimés

encore visibles. Tracey Tawhiao délivre ainsi son propre message qui est souvent très différent de celui figurant à l'origine dans le journal.



Figure 11 : Œuvre sur papier journal de Tracey Tawhiao

Tracey a commencé à subvertir les messages des journaux à l'occasion d'une *hui* (réunion) regroupant des femmes māori réalisatrices de films. Elle y assistait car elle avait été invitée à lire certains de ses poèmes. Elle explique ainsi l'origine de sa démarche :

> I wrote the poems and then I took some newspapers because the focus of the conversation that we were having was how we'd need to be in the media to get the right message across because we were getting really badly represented. You know, instead of having the proper conversation we were overreacting and then it was coming in the newspaper, it was very negative on us. So I took the newspaper to show the importance of the power of the word because sometimes you say what you really mean and the media misinterpret you and you realise that you actually have to be very smart now, you can't just open your mouth and just say the best thing that comes out, you have to really consider what you're going to say because it's very important, it's making us look bad. I showed them, in my frustration I can't control all these things that I would like to, I just painted all over that. It just made me feel really good. I just painted over because I thought this is the best truth. I have remade the news in it and now "Look, this is so much better for us". Everyone agreed. While I was giving the talk, a curator from Te Papa[30], Huhana Smith, was there, she saw my paintings and she was like "oh, I need to see those paintings. Have you got more?". "Yeah, I've got heaps", "I need to see them, I want to see all of them". They were included in *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists* and my painting was the cover. (Entretien du 13 novembre 2013)

Grâce à cette publication, Tracey Tawhiao a commencé à être reconnue en tant qu'artiste contemporaine, alors qu'à cette époque on la connaissait surtout pour son activité poétique :

> So they were the first paintings and that was the first publication and that was the beginning of Tracey Tawhiao, the painter. Then what happened for a few years is that I had people on this side of town, they only knew me as a poet. Then I had all these new people on the other side of town, they only knew me as a painter! It was

[30] Il s'agit du Te Papa Tongarewa, le musée national de Nouvelle-Zélande, ouvert en 1998 à Wellington, la capitale du pays.

> weird, it was like "they don't know I'm a poet and they don't know I'm a painter". So for a while I was just like split into these two groups. Now, I'm more all over the painter. (Entretien du 13 novembre 2013)

Aujourd'hui, elle est donc plutôt connue en tant qu'artiste peintre mais elle s'intéresse toujours à la poésie et elle a divers projets dans ce domaine, notamment la publication de certains de ses textes dans un recueil de poèmes écrits en māori, en anglais et en espagnol (publication sur sa page Facebook du 14 mai 2015).

Que ce soit par le biais de sa pratique poétique ou par celui de sa pratique artistique, Tracey Tawhiao crée des œuvres qui témoignent de son indignation contre la politique appliquée en Nouvelle-Zélande à l'encontre des Māori, dans le passé et à notre époque. Dans le livre *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists*, Huhana Smith dit d'elle qu'elle est « a passionate voice on the topic of being Māori in a colonised country. This voice is central to her practice, whatever form she chooses for its expression » (2002: 166). Tracey maîtrise bien le sujet de la colonisation et connaît les différentes législations se rapportant notamment aux questions d'occupation des terres et d'utilisation des ressources grâce à ses études de droit. Bien qu'elle ait obtenu son diplôme, elle n'a pas voulu mener une carrière dans ce domaine car elle a le sentiment que le droit néo-zélandais est toujours injuste envers les Māori :

> I was very aware that a lot of international deals were going on that would directly impact our future as a country and as Māori. Also the paternalism in Law towards Māori horrified me. The Resource Management Act[31] just annoyed the hell out of me. The tone was ... you can have YOUR land back to use and live on but here are the rules. I remember getting angry and I think that fuelled my need to expose the outright hypocrisy and injustice of that tone. It was clear I could not be a lawyer; I was already too disgusted to adhere to that Authority. I still finished the degree. My mother taught me to finish things. (Communication personnelle, courriel du 30 juin 2015)

Alors, plutôt que de mener une carrière dans le domaine législatif ou juridique pour faire entendre les voix des Māori et ses opinions concernant les questions ayant trait à leur territoire, à leur culture, à leur langue et à leur spiritualité, Tracey Tawhiao a préféré se tourner vers la

[31] Le Resource Management Act date de 1991 et il a trait à la protection et à la gestion des ressources naturelles et de l'environnement. Bien qu'il préconisât de prendre en compte les principes du Traité de Waitangi, notamment en ce qui concerne la notion de *kaitiakitanga* (tutelle) par les Māori, il a été critiqué car il ne définissait pas clairement comment cette prise en compte pouvait devenir effective et il ne garantissait pas la collaboration entre les autorités concernées et les Māori. Ces derniers n'étaient donc pas assurés d'être réellement intégrés au processus de décision (Hayward 2002 : 47-48 ; Orange 2011 [1987] : 243). Il a fait depuis l'objet de nombreux amendements afin de permettre aux *iwi* (tribus) d'être mieux intégrées dans ce processus (Ruru 2013).

poésie puis vers la peinture. Au fil du temps, elle a développé l'aspect critique de ses œuvres pour enfin aboutir aux peintures sur papier journal. Elle explique ainsi son évolution :

> I knew I'd been repressed through the confiscation of lands, through loss of spiritual practice by prohibition of language and *whakapapa*[32]. I didn't fully understand the loss it was just a strong feeling. Painting taught me to understand. Nothing in my very first paintings was constructed it was just allowed to exist as it was coming. I threw them out. The next ones were very constructed as I practiced form. The next paintings were paintings on vinyl outlining all the legislation that removed land from Māori families. They were my lawyer paintings. The next were signs to the twelve heavens[33]. I was woken up by those paintings to the kinds of thoughts I was missing having around. But my first paintings, where everything was engaged and complicit with some sense of this new language, were my newspaper paintings. These paintings were about discovering the hidden Māori world. I felt like I was embarking on a long love affair. The moment was very exciting. (Communication personnelle, courriel du 30 juin 2015)

Le traitement pictural appliqué aux journaux par l'artiste permet de véhiculer le message qu'elle souhaite transmettre. Mais parfois ce ne sont pas tant les ajouts de Tracey que les journaux choisis comme support de sa pratique qui offrent un éclairage révélateur. C'est notamment le cas avec l'œuvre intitulée *Treaty Wrangle* réalisée dans le cadre de l'exposition collective « Waitangi Wahine » qui a eu lieu du 3 avril au 17 mai 2015 à l'Expressions Arts and Entertainment Centre de Upper Hutt, dans la région de Wellington. Cette exposition présentait également les travaux d'Andrea Hopkins, Linda Munn, Robyn Kahukiwa et Suzanne Tamaki exprimant leurs points de vue de femmes māori sur le traité de Waitangi. Tracey explique au sujet de son œuvre : « My work is called Treaty Wrangle. It's painted on the Gate Pā commemoration newspaper. It is 21 sheets of painted poetry. It's hung as a pyramid because 123456 added is 21 » (Publication Facebook du 10 avril 2015). Si l'affichage a donc une forte charge symbolique, tout comme les mots que Tracey a écrit sur cette œuvre, le support est tout aussi important : il s'agit de journaux faisant référence à un épisode marquant des New Zealand Wars qui ont opposé les Māori aux forces coloniales et se sont soldées par la victoire de ces dernières et la confiscation d'un nombre important de terres (voir à ce sujet Walker 1990 : 127-128, 117-134 ; Belich 2001 [1996] 229-246 ; King 2003 : 210-223). Mais l'artiste a choisi de rappeler ici une victoire māori ayant marqué les esprits. En effet, cet épisode des « New Zealand Wars » a vu s'opposer les forces coloniales du General Cameron composées de 1 700 soldats à 230 guerriers de la tribu de Ngāiterangi retranchés à Pukehinahina, aussi connu sous le nom de

[32] Sur cette notion qui va bien au-delà de la traduction littérale « généalogie », voir le chapitre 1.
[33] Tracey Tawhiao fait référence aux douze paradis créés par la divinité suprême Io selon certains récits māori. Voir Best 1924 : 86-90.

Gate Pā (*pā* en māori fait référence à un village ou à une zone fortifiée). Ce *pā* était construit ingénieusement : il comportait des passages couverts, des petits bunkers et des tranchées piégées. Malgré le mitraillage britannique réalisé à l'artillerie lourde, la bataille s'est conclue par la victoire des Māori pourtant très inférieurs en nombre et elle a révélé leurs qualités de stratèges militaires. C'est cette bataille qui a convaincu Cameron de l'inutilité de s'attaquer aux *pā* modernes et de revoir sa stratégie (Walker 1990 : 127-128 et Belich 2001 [1996] : 238-239).

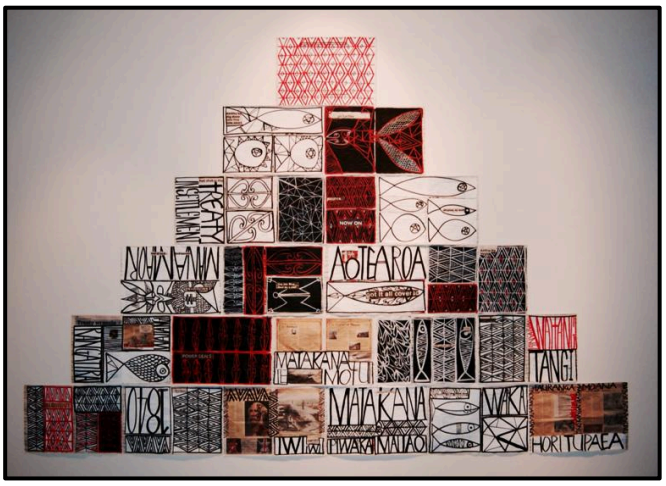


Figure 12 : *Treaty Wrangle*. Tracey Tawhiao, 2015

Les peintures sur journaux ne sont pas le seul moyen pour Tracey Tawhiao d'exprimer son point de vue sur la colonisation et sur les exactions commises à l'encontre des Māori. Ainsi en 1998, au début de sa carrière artistique, elle avait organisé à Ruatoki une exposition très politique intitulée « Te Urupatu – Scorched Earth ». Ce titre faisait référence à la politique de la terre brûlée menée par le gouvernement colonial dans la région de Te Urewera, dans la Bay of Plenty (région où se trouve Ruatoki), de 1869 à 1872. Cette région est le territoire de l'*iwi* Ngāi Tūhoe qui avait abrité le meneur et prophète Te Kooti. Comme mentionné déjà au chapitre 1, ce dernier s'était évadé alors qu'il avait été condamné à l'exil dans les îles Chatham pour trahison envers le gouvernement colonial. En représailles, les forces coloniales menèrent des attaques en détruisant les stocks de vivres et les cultures des populations autochtones de la région (Wiri 1994 : 200-207 ; Binney, O'Malley et Ward 2014 : 281). Cette exposition « Te Urupatu » avait à la fois pour but de rappeler ces événements et de dénoncer les confiscations des terres māori sous le New Zealand Settlements Act de 1863[34]. Il s'agissait d'une manifestation de contestation qui s'appuyait là aussi sur un symbole de résistance : la région choisie, Te Urewera, est un lieu où les Tūhoe peuvent théoriquement se gouverner eux-mêmes

[34] Au sujet de cette loi autorisant la confiscation des terres des groupes considérés comme rebelles, voir Orange 2011 [1987] : 158-160.

en suivant leurs traditions grâce au Urewera Native Reserve Act de 1896. Bien qu'ils aient tout de même dû vendre de nombreuses terres et qu'ils soient confrontés à des problèmes de pauvreté, les Tūhoe sont ainsi connus pour avoir maintenu un lien puissant avec les traditions précoloniales (Belich 2001 [1996] : 262). De nombreux activistes māori sont issus de cette *iwi*, notamment Tame Iti qui a participé à l'exposition organisée par Tracey Tawhiao[35]. Il s'agit donc d'un lieu symbolique et d'une exposition très engagée politiquement. « Te Urupatu » se tint à l'extérieur, dans des pâturages où se trouvaient des vaches. Elle regroupait plusieurs pratiques artistiques (peinture, tissage avec des matériaux modernes, installations, performances) ; les œuvres étaient pensées pour s'intégrer à l'environnement rural et mettre à profit la lumière naturelle.



Figure 13 : Œuvres de Tracey Tawhiao, exposition « Te Urupatu », 1998

Tracey Tawhiao décrit ainsi cette exposition :

> We did an exceptional show, it opened at 5am. We took our materials from within the community and used cow paddocks as galleries. The rubbish dump was where we found materials that we created art with. So, there were all these old cars painted like soldiers and then we put fire inside them. So when everyone walked on the road they walked down a row of these soldier cars and then the fires inside started and the smell of the smoke and the cars ablaze was powerful, it was amazing. Then another paddock was filled with my art and my cousins' art, mine was painted billboard legislation, all the words painted on clear plastic in gold, and silver and when the sun came the words were all shimmering all glowing. My cousin's work, Shona Tawhiao, was *tukutuku* panels made from builders paper in silver and black. They too glowed in the sunrise. It was beautiful in mist with the cows in the paddock. We set up paint at an old cheese factory, it was ruined and run down, all

[35] Sur Tame Iti, activiste incarcéré à plusieurs reprises, voir la page qui lui est consacrée sur le site internet de l'*iwi* Tūhoe : http://www.ngaiTūhoe.com/Folders/Tameiti.html. Voir également les documentaires *Tame Iti: The Man Behind the Moko*, réalisé par Chelsea Winstanley (2005), et *The Price of Peace*, réalisé par Kim Webby (2015).

> derelict. And we put paint and paint brushes in so everyone could go in there and paint the concrete ruins. This exhibition was documented by the media but the Art Institutions had nothing to say or do with it. I think Art in this case is a very important community tool of change. It is made by the people for the people. (Entretien du 13 novembre 2013)

L'artiste présente ici une vision démocratique de l'art : l'art ne doit pas être réservé à une élite, mais agir comme un facteur potentiel de changement permettant d'améliorer la situation des Māori. La pratique de Tracey va dans ce sens car elle souhaite œuvrer pour un changement sociétal positif et elle fait donc partie de ceux qui considèrent l'art comme un moyen pour exprimer des contestations et des revendications, rejoignant ainsi les théories sur l'« efficacité » de l'art qui ont été présentées au chapitre 2.

Cette exposition s'est avérée cruciale pour le lancement de sa carrière car elle lui a permis de déterminer, comme pour les autres participants, le type de création artistique qu'elle souhaitait entreprendre (entretien du 13 novembre 2013). « Te Urupatu » n'est qu'un exemple parmi les nombreux événements ayant une connotation politique auxquels elle a participé ou qu'elle a elle-même organisés, même si l'étiquette « art politique » ne la satisfait pas lorsqu'il s'agit de caractériser sa pratique artistique :

> Certainly I have done overtly political things, like support fundraising for Labour Party with my Art. Creating the backdrop painting for Hone Harawira's[36] campaign the year he got into parliament. Curating Te Urupatu a protest exhibition with Tame Iti on the land confiscation line in Tūhoe. I don't mind being very vocal about the weaknesses in the democratic system. My painting is much bigger than any politically motivated act. It's closer to a spiritual reaction to a very soul less system. The soul has been crushed out of existence in every western framework including religion. So my act of engaging my soul in this work is very liberating and very powerful to experience. That experience is the Art. (Communication personnelle, courriel du 30 juin 2015)

Tracey considère donc que ses créations ne sont pas simplement des œuvres politiques, elles témoignent d'une réaction spirituelle à un système qu'elle trouve injuste. L'art n'est pas le seul médium grâce auquel elle exprime ses idées : elle utilise aussi les réseaux sociaux virtuels comme Facebook. Elle publie ainsi quotidiennement divers messages pour présenter ses œuvres, mais également pour diffuser son point de vue et susciter des réactions sur des sujets tels que les droits et la reconnaissance de la culture des Māori et d'autres peuples autochtones, la politique néo-zélandaise actuelle, la préservation de l'environnement ou encore les médecines alternatives inspirées des médecines traditionnelles autochtones.

[36] Hone Harawira est un activiste māori qui a siégé au Parlement néo-zélandais de 2005 à 2014. De 2005 à 2011, il a été membre du Māori Party. Après l'avoir quitté, il a fondé en 2011 le Mana Party.

3.2.4. Un goût pour les collaborations entre artistes et l'organisation d'événements culturels

Tracey Tawhiao ne se contente pas d'échanger ses opinions sur Internet. Elle est également au centre de divers réseaux d'artistes et de personnes qui s'intéressent aux milieux artistiques et culturels. Elle aime les rassembler à l'occasion d'événements ayant notamment pour but de faire connaître les œuvres de ceux pour lesquels elle s'enthousiasme. Elle organise alors ce qu'elle nomme des « salons » qui permettent aux artistes qu'elle connaît d'exposer et de se rencontrer au cours de soirées festives durant lesquelles de la musique est diffusée, de la nourriture et des boissons sont partagées et des œuvres sont parfois créées sur place. J'ai pu assister à deux d'entre eux les 8 et 18 octobre 2013. Le premier était intitulé « House of Taonga Art & Music Salon » et le deuxième « An art salon of us all ». House of Taonga[37] est un collectif qu'elle a créé en 2000. Il regroupe des artistes plasticiens et d'autres artistes œuvrant dans le domaine de la musique[38]. Durant ces salons qui se sont déroulés tous deux dans le même espace d'exposition privé à Auckland, des créations d'artistes māori (hommes et femmes) étaient exposées et proposées à la vente. Elles étaient de natures diverses : peintures sur différents supports, installations multimédia, sculptures, photographies et poèmes sur fonds lumineux.



Figure 14 : Tracey Tawhiao et Charlotte Graham en train de peindre ensemble sur une vieille porte durant « An art salon of us all », Auckland, le 18 octobre 2013

[37] *Taonga* est un terme māori généralement traduit par « trésor culturel ». Il peut désigner des biens précieux matériels transmis de génération en génération et acquérant ainsi au fil du temps davantage de *mana* (prestige), mais également des ressources comme la terre ou des éléments immatériels tels que des chants et des danses (Metge 2002 : 335). Je reviendrai sur la nature des *taonga* au chapitre 6.

[38] Pour plus d'informations, consulter le site internet de la House of Taonga : http://www.houseoftaonga.com (visité le 28 juillet 2017)

Certains des artistes représentés n'étaient pas encore connus du grand public. Ils côtoyaient des personnes beaucoup plus médiatiques à l'exemple de Robyn Kahukiwa[39] dont on pouvait admirer trois œuvres lors du second salon. Tracey Tawhiao organise fréquemment ce genre d'événements ainsi que d'autres expositions collectives. De telles activités sont chronophages et énergivores, ce dont n'ont pas toujours conscience les autres participants :

> Because I do a lot of different kinds of art forms, plus because I'm a lawyer, I help other people to do their projects. I think a lot of time people don't realise that it is quite a lot of work to organise all the things. They just take it for granted that it's been done and often I'm very stressed up because I'm the only one doing it plus I'm the artist as well. I've got ensure my work is being achieved but at the same time I'm managing all the other things. I can get really overwhelmed, upset and tired. Especially when the artists are making it hard because they just decide "oh, I don't want it" and I'm like "wait", I'm just getting furious, you know what I mean? And they're all like "oh, she's so angry". But it's only because I'm just too overworked and because they don't have any excuse or anything else for what they do, they don't understand all the energy needed to deal the other stuff. But I'm good at that, I don't mind doing all this, but it would be good sometimes if we had somebody else helping do it. (Entretien du 13 novembre 2013)

Il n'est donc pas toujours facile pour Tracey Tawhiao de concilier sa pratique créative et l'organisation d'événements artistiques et culturels tels que les salons de la House of Taonga, mais elle persévère. Les artistes dont elle présente les œuvres à de telles occasions sont le plus souvent māori. Les deux salons auxquels j'ai pu assister ne regroupaient d'ailleurs que des œuvres contemporaines māori. Interrogée à ce sujet, Tracey explique qu'elle préfère travailler avec des artistes māori plutôt que pākehā : « I love working with Māori people because we want the same things. Other people want something else and you've got to get what you want and what they want so you have to compromise » (Entretien du 13 novembre 2013). En revanche, elle a tendance à préférer travailler avec des hommes plutôt qu'avec des femmes :

> I do have an easier time with men. Because men are way more confident generally speaking. Some women are definitely brilliant. I have equally as many women friends as I have male friends. But in my work life, and if you came to this house is very male orientated, I have a lot of men in my life. But I have no preference, I prefer a good person to a bad person, I prefer an intelligent person to an unintelligent person and I prefer a kind person to an unkind person. So it's really about that. But I have noticed a lot of my collaborations have been way easier with men, I'm not sure why. I think 'cause the female/male bringing different things, we

[39] Robyn Kahukiwa est l'une des premières femmes artistes māori à avoir acquis une grande renommée. Comme nous le verrons dans le chapitre 6, plusieurs des participantes à ma recherche ont dit avoir été influencées par sa démarche. C'est une artiste et une illustratrice qui est à l'origine, entre autres, de peintures et de dessins abordant des thèmes tels que la décolonisation et les récits cosmologiques, mythiques et historiques māori en mettant en avant des figures féminines māori. À son sujet voir notamment Diamond (2001) et Kahukiwa, Hilliard, Lucie-Smith et Mané-Wheoki (2005).

> have our own part to play. Sometimes with another woman, you're bringing the same energy. With men, the balance is a little bit easier. And also I'm quite critical and I'm very conscientious and I do a lot of work, I'll be with the dishes, I'll do all the cooking, I'll make the studio clean, I do a lot and when other women come in and they don't do it, it really annoys me. Whereas if another man comes and he doesn't do it, it doesn't annoy me so much. So I recognise I'm expecting the woman to be way more than I would expecting a man, so that's a prejudice on my part. […] I've got high expectations. Quite often I prefer to work alone. So it's much easier. (Entretien du 13 novembre 2013)

Dans cette citation, Tracey Tawhiao explique en partie sa préférence pour les collaborations artistiques avec des hommes en mentionnant la notion de « *balance* ». Comme nous l'avons vu au chapitre 1, la recherche de l'équilibre est une valeur importante au sein de la culture māori. Il s'agit d'un concept évoqué par de nombreuses autres artistes sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. Pour Tracey, les collaborations entre hommes et femmes offrent un meilleur équilibre que celles entre artistes du même sexe, mais elle souligne tout de même que travailler avec des hommes peut présenter certaines difficultés :

> Because I'm a female, working with some men is difficult. They either want to bed you or patronise you. Some of my best friends are men, I love the easiness of their company and it's usually highly creative souls I'm drawn to. Men do have terrible competitive streaks though and will try to undermine you. I'm quite onto that issue though as I'm surrounded by lots of male ego and know how to deal with it. Poor things. Hahaha. (Entretien du 13 novembre 2013)

Durant mes séances d'observation à son domicile, j'ai pu constater que beaucoup d'hommes gravitent en effet autour d'elle et qu'elle arrive à se faire respecter dans ses relations amicales comme dans ses relations professionnelles. La personne avec laquelle elle collabore le plus souvent est sans doute George Nuku, son ami artiste qui l'avait incitée à exposer ses œuvres au public pour la première fois.

3.2.5. Une reconnaissance tardive de la part des institutions artistiques néo-zélandaises

Tracey Tawhiao et George Nuku ont exposé en France à plusieurs reprises et Tracey a également présenté ses œuvres à New York, Los Angeles, Washington DC, Tahiti, Melbourne, Sydney et Taipei (Taiwan). Elle a ainsi acquis une certaine notoriété à l'étranger mais sa reconnaissance par les institutions artistiques et culturelles néo-zélandaises s'est avérée plus compliquée. Ce qu'elle nomme son « first institutional show in New Zealand » n'a eu lieu qu'en février 2015, à la Te Uru Gallery de Titirangi, une banlieue du Sud-Ouest d'Auckland (publication sur sa page Facebook du 8 février 2015). Il s'agissait d'une exposition intitulée « IOIOIOIOIOIO » que je présenterai en détail plus loin. Auparavant, Tracey s'était toujours

heurtée à l'indifférence des musées et des galeries d'art publiques néo-zélandaises. Si l'une de ses œuvres fut choisie comme illustration de couverture du livre *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists*, publié par la maison d'édition du musée Te Papa Tongarewa et dans lequel un chapitre lui est consacré, le musée ne lui a acheté aucune œuvre. De plus, cette couverture lui a valu des réflexions acerbes de la part d'artistes et de critiques estimant qu'elle n'était pas assez reconnue pour mériter cet honneur :

> I was a Law graduate, I was embarrassed by everything I did but I had to overcome my own humility to force myself to take myself seriously a little bit more. I was severely criticised because when they put me on the cover of the book, that was a surprise because I was no one, I had no history, nobody knew me. They made the cover but Te Papa did not actually acknowledge my work because I was no one and I thought that was probably going to be an ongoing problem which could only be solved by becoming someone. The only way to do that is to never stop painting and writing. The choice of the cover was made by the publishing company, not by Te Papa. So that was really frustrating, I was in but at the same time I was not really in, I was being taken seriously but in the same time I was not being taken really seriously. So sometimes it was humiliating to… well first of all you know that you're not a great drawer or all of these things that you should be to be a great artist, but you know that you've got a great mind. You know that you are thinking about things that people are not able to articulate the way you can. […] You know, there's been all these artists working to do all these things and then here I come along just like this taking attention away from them and I'm not surprised it was annoying to people. (Entretien du 13 novembre 2013)

En plus des critiques qui ont pu lui être adressées, à l'époque de notre entretien, les diverses demandes d'appuis financiers faites au gouvernement néo-zélandais avaient été rejetées. Elle n'avait donc pas pu bénéficier de subventions gouvernementales mais elle estimait que, malgré cela, elle réussissait mieux que d'autres artistes percevant de tels financements (entretien du 13 novembre 2013). Tracey Tawhiao parvient à vivre de la vente de ses œuvres. Il ne lui est pas nécessaire d'avoir une activité rémunérée complémentaire comme c'est le cas d'autres artistes que j'ai rencontrées. Elle dit à ce sujet : « I guess I'm lucky because I've been able to live off my paintings and they also pay for my choice. You know, just this is all paying for itself. I'm not making any money » (entretien du 13 novembre 2013). Afin de multiplier les opportunités de vente, Tracey expose ses œuvres dans plusieurs galeries d'art, elle organise ses propres expositions, participe à des événements comme le festival Atamira Māori in the City et publie des photos de ses productions à vendre sur Facebook. De plus, elle varie les supports et s'adresse ainsi à des acheteurs aux moyens financiers variés. Certaines de ses toiles peintes et de ses œuvres sur papiers journaux sont assez onéreuses : leur prix peut atteindre 15 000 dollars néo-zélandais (environ 9 600 euros). Mais elle réalise aussi des créations beaucoup plus modestes : elle décore des objets mis au rebut tels que des miroirs, des dessous de verre et des

assiettes ou des plateaux et elle les vend à un prix avoisinant les 50 dollars (soit une trentaine d'euros).



Figure 15 : *Plateau en bois décoré au feutre peinture permanent*. Tracey Tawhiao, 2013



Figure 16 : *Miroir décoré au feutre peinture permanent*. Tracey Tawhiao, 2013

En 2013, elle a été sollicitée par le magasin The Department Store pour décorer sa devanture. Cette boutique a également reproduit l'une de ses œuvres intitulée *In Love Air* sous forme de papier et sachets cadeaux[40].

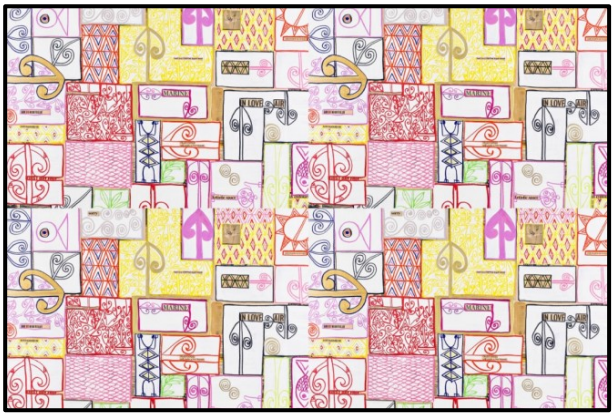


Figure 17 : *Papier cadeau imprimé reproduisant l'oeuvre In Love Air de Tracey Tawhiao*

En multipliant les occasions de se faire connaître du grand public, Tracey Tawhiao a réussi à se forger une renommée dans les milieux artistiques et culturels néo-zélandais :

> I've noticed now that. So, I will talk to someone and he won't know who I am and we'll just talking and I would think it's fine, it's normal. Then that person would find up who I am and she would come back and would be totally different […] And they look at me differently, I can just see in their eyes so that's it. And sometimes

[40] The Department store est un magasin proposant des vêtements et des accessoires de mode et de beauté ainsi que des objets design. Voir sur le site du magasin la page consacrée à la collaboration avec Tracey Tawhiao : http://thedepartmentofnews.com/limited-edition-bags-and-wrapping-paper-by-tracey-tawhiao/

> they won't say that they found out but I can see in their eyes they found something out and now it's all changed. […] Now I have influential people contacting me: academics, philosophers, *tohunga* [experts] in the Māori world. One of the calls I got quite earlier in my career was from Arnold Wilson[41]. He read my paintings as having foresight and said he believed I was *matakite*, clairvoyant. I denied it. But he was right I see things. Not dead people like he said, but I have other gifts. (Entretien du 13 novembre 2013)

3.2.6. L'importance de la dimension spirituelle dans les œuvres de Tracey Tawhiao

À la fin de la citation ci-dessus, l'artiste aborde un point important : elle affirme percevoir des « choses » habituellement invisibles aux yeux des autres mortels. Elle avait déjà donné un exemple de cette faculté en évoquant l'expérience avec le poisson sur la plage qui a déclenché son processus de création sur papiers journaux. Elle a alors eu le sentiment d'atteindre une dimension autre que celle du monde quotidien. Elle souhaite recréer une expérience similaire par le biais de sa pratique artistique pour permettre aux personnes qui voient ses œuvres de prendre conscience de l'existence de cet autre univers. Tracey considère ainsi que, outre le fait de répondre à une volonté de réécrire la vérité énoncée dans les journaux, ses réalisations sur papier journal sont prophétiques et agissent de manière positive sur le spectateur. Cette caractéristique est apparemment remarquée par les acquéreurs de ses créations :

> You have the spiritual aspect that in the contemporary art world it's blocked out, totally. So it's kind of like I am working under cover all the time but I know that if I do this work and I put it somewhere, these people would have much better time. I can't say this even if I know that's going to happen. But other people have come back to me and said "you know what? I've identified that when I've got your painting and I read the words on it, they changed my life, all turned out very well". I appreciate that, that's my only way of knowing that it's working. (Entretien du 13 novembre 2013)

Cet aspect spirituel est très important pour elle et elle s'intéresse beaucoup à ce qu'elle nomme la « philosophie māori », qu'elle définit ainsi :

> Māori philosophy has added so much to my life and in particular, life with the elements as my Ancestors. This view greatly increased my awareness of The Sun, The Wind, The Earth, The Sea, The Sky, The Mountains, The Stars, The Trees, and The Endlessness. Māori Art is one of the heavenly wonders of the world. It's an endless story of life with history, science, belief, language and love all in there. (Communication personnelle, courriel du 30 juin 2015)

---

[41] Arnold Wilson (des tribus Ngāi Tūhoe et Te Arawa) est un sculpteur māori célèbre et un enseignant en art décédé en 2012. Il travaillait avec des matériaux traditionnels et contemporains et ses œuvres reflétaient son héritage biculturel (il avait également des origines pākehā). Arnold Wilson a œuvré pour la revitalisation de l'art māori, notamment dans les établissements scolaires. À son sujet, voir Skinner (2008).

On voit avec cette citation que Tracey considère que l'art māori recouvre de multiples dimensions dont celle de la croyance. Pour elle, il ne s'agit pas de la foi chrétienne mais de la conception māori selon laquelle tous les êtres humains et les éléments naturels sont liés en vertu d'une *whakapapa* (généalogie) commune (rencontre du 17 janvier 2013), notion que j'ai déjà présentée au chapitre 1. L'artiste aime réaliser des expositions qui mettent en avant sa conception de la spiritualité tout en établissant un dialogue avec diverses croyances. C'est par exemple le cas avec « Te Ao : The Light », une exposition réalisée en collaboration avec George Nuku et présentée de juin à septembre 2012 dans la chapelle du Calvaire de l'église Saint-Roch à Paris qui n'est habituellement pas un espace d'exposition puisqu'il s'agit toujours d'un lieu de culte. Sur le site internet de la House of Taonga, Tracey Tawhiao explique que cette exposition est « a tribute to Love, Light and Spirit. » Les peintures sur plastique transparent créées à cette occasion sont décrites comme étant « the embodiment of Love through the Spirit. Tracey Tawhiao works with natural, flowing and connected lines that represent a beautiful and divine presence in all the unseen Good in the World »[42]. Les deux artistes investissent ici un lieu chrétien pour proposer une vision différente de la spiritualité en mettant l'accent sur des éléments tels que la lumière.

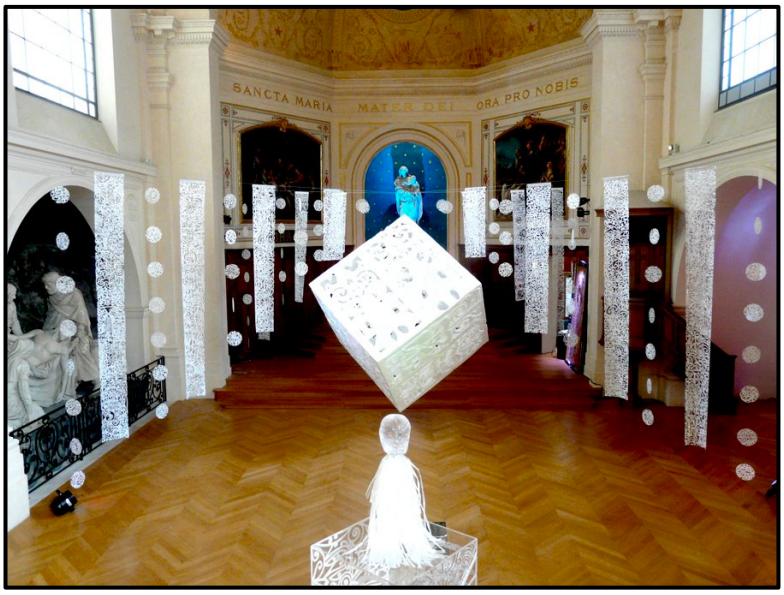


Figure 18 : « Te Ao : The Light », peintures de Tracey Tawhiao et sculptures de George Nuku, 2012

Tracey Tawhiao utilise parfois des éléments a priori très éloignés de la dimension spirituelle pour exprimer sa conception holiste du monde et faire référence aux récits cosmologiques et mythologiques māori. Ainsi, dans l'exposition « IOIOIOIOIOIO » que nous

[42] Citation trouvée sur le site internet de la House of Taonga : http://www.houseoftaonga.com/paris-exhibitions/ (visité le 28 juillet 2017).

avons déjà évoquée et à laquelle elle a collaboré avec le musicien Fred Harrison, l'artiste dit utiliser le langage de la géométrie et celui du système binaire informatique composé de 1 et de 0 pour faire référence à Io[43], la divinité māori à l'origine de la création du monde selon certains récits (voir note 22 chapitre 1). Parmi les œuvres présentées, on peut voir de grands panneaux sur lesquels elle a peint les différents noms donnés à Io qu'elle a pu trouver dans divers livres.



Figure 19 : Exposition « IOIOIOIOIOIO », *Œuvres de Tracey Tawhio*, Février 2015

Tracey a publié sur Facebook une explication au sujet de cette exposition qui met de nouveau l'accent sur la notion de *whakapapa* :

> This show is an inquiry into the connection between us and the connection between us and the universe.
> This show, showed me back to the very beginning, which is infinite. There is no beginning. Today is the moment we are in and we are in it together.
> The questions about Life and Death are not new but they are constantly relevant. The evolution of people is spiritual the body is forever dying and birthing. We are a miraculous creation to have these bodies, this earth, our creative spirit and potential.
> The artist's impression of life sources from all avenues of existence. The Māori Artist has a philosophy that joins us to every part of this universe. It speaks daily of our close connection. It is up to us to open ourselves to this breathing universe called life.
> Our Ancestors left us with ideas such as "we *whakapapa* to the Stars" small messages of great magnitude.
> Our *wharenui* bring us in direct vibration with our ancestors. We feel them in us in these sacred places.
> We relate personally to every part of Nature. My life long belief that I fan frequently is that I'm having a love affair with Tawhirimatea[44]. I chose him because I have a very soft spot for sadness in giants and I often heard him crying about his loneliness and I felt a special love for him. He responds of course. And that air stokes the fire. The reality of these feelings and thoughts is that I do feel very connected to

[43] Voir sur le site internet de la galerie Te Uru la page consacrée à cette exposition : http://www.teuru.org.nz/index.cfm/whats-on/calendar/ioioioioioio-fred-harrison-and-tracey-tawhiao/ (visité le 28 juillet 2017).

[44] Tawhirimatea est l'un des fils de Papatūānuku, la Terre Mère, et de Ranginui, le Ciel Père. C'est la divinité responsable du climat et notamment de la pluie, des orages et des vents, conditions climatiques fréquentes en Nouvelle-Zélande (Keane 2012).

> Tawhirimatea. I realise all of our sacred elements are there to connect with us. I hope you know this too.
> Yep it gets called hippy/nutty ... but call it what you like the fact remains all these great natural elements were here when we arrived. We did not make them they were given to us!
> This show is to acknowledge what we have received and to appreciate the scale of wonder we all are. (Publication Facebook du 7 mars 2015).

3.2.7. Une artiste qui navigue entre deux cultures

Avec l'exposition « IOIOIOIOIOIO », Tracey a donc voulu recréer une *wharenui* au sein de laquelle la présence des ancêtres serait perceptible. Le désir de concevoir un tel espace dans une galerie d'art, une institution généralement considérée comme pākehā, peut être mis en relation avec le fait que l'artiste a grandi dans un environnement urbain pākehā ne laissant pas ou peu de place à la culture māori. Dans le livre *Taiāwhio: Conversations with Contemporary Māori Artists*, Huahana Smith écrit à ce propos : « The main theme in which Tracey is immersed is that of being Māori in a colonised country. She remembers the disjunction and confusion she felt at being told one thing about being Māori by her grandparents, and then walking out of their door into a reality devoid of their teachings » (Smith 2002 : 168). En effet, bien que ses parents fussent Māori, les liens que Tracey a entretenus avec le monde māori résultent essentiellement de la fréquentation de ses grands-parents qui habitaient sur leur territoire tribal sur l'île de Matakana, dans la Bay of Plenty. Elle a passé une partie de son enfance dans cette région mais dans des lieux différents de ceux où se trouvait sa famille māori : elle est née à Murupara et a vécu à Kaingaroa jusqu'à l'âge d'intégrer la « High School ». Puis ses parents ont voyagé et pour sa première année à l'école secondaire, Tracey a fréquenté trois établissements différents : à Fiji, à Rotorua, dans la région de la Bay of Plenty et à Invercargill, à l'extrême sud de l'Île du Sud. Elle a alors eu peu de contacts avec sa famille māori et ne se rendait sur le *marae* ancestral que pour les grandes occasions. Hormis ces moments, elle a évolué dans un cadre pākehā sans vraiment connaître ses racines. Au cours de notre dernière rencontre elle a brièvement évoqué ce sujet :

> That was a time where there was heaps of Māori people who didn't even know where they were from. I am not that embarrassed that I don't know because I realise it's just what happened to lots of people. And I've been building things in the city, like creating Māori networks. But I think we all grew up pretty much urban. Very Pākehā school, Pākehā street, few Māori people living, but definitely living in a Pākehā world. I think that era's gone now. The era of being a bit lost is not so great now like people finding what they need to know about themselves. (Entretien du 13 novembre 2013)

Comme elle l'indique dans cet extrait, Tracey Tawhiao a donc œuvré à la création de réseaux māori urbains[45]. Ces derniers regroupent en majorité des artistes māori ainsi que des Māori s'intéressant à des problématiques artistiques et culturelles. Elle fréquente aussi assidûment un *marae* situé à Auckland : « I do a lot of meetings and poetry readings and all kinds of work things on the *marae* in the city » (entretien du 13 novembre 2013). Bien qu'elle dise ne pas souffrir de son « déracinement », elle a souhaité que ses filles ne connaissent pas la même situation et elle a décidé de séjourner durant presque deux ans avec elles et son mari de l'époque chez ses grands-parents à Matakana Island pour qu'elles puissent en savoir plus sur leur histoire familiale ainsi que sur leur *marae* ancestral. Elle les a également inscrites dans une école māori (entretien du 13 novembre 2013). Aujourd'hui, ses filles considèrent chacune leur héritage māori d'une manière différente : « One studies Māori, she's very conscientious about things to do with Māori world. She knows all about the Treaty. And the other one she's completely in a Pākehā world » (entretien du 13 novembre 2013). Tracey Tawhiao n'a pas voulu orienter leur inclination mais elle voulait qu'elles connaissent les deux cultures dont elles sont issues (leur père étant Pākehā) pour qu'elles puissent choisir de s'intéresser ou non à leurs racines māori. Pour sa part, elle évoque la culture et les traditions māori non seulement en laissant transparaître dans ses œuvres son adhésion à une certaine manière de voir le monde, mais aussi en y intégrant souvent des motifs rappelant les *kowhaiwhai* et les *koru* (voir chapitre 1) issus de la sculpture traditionnelle et également visibles dans les peintures ornant les maisons de réunion. Certains de ses dessins évoquent aussi l'art pariétal māori ainsi que les motifs géométriques traditionnellement tissés.



Figure 20 : *I Love (1)* et *I Love (2)*. Tracey Tawhiao, 2013

[45] Au sujet de la création de nouveaux réseaux urbains suite au phénomène de migration des Māori dans les villes qui a engendré l'éclatement des groupes familiaux traditionnels, voir le livre de Natacha Gagné *Being Māori in the City : Indigenous Everyday Life in Auckland* (2013).

Au cours de notre dernière rencontre (le 13 novembre 2013), j'ai pu assister à une séance de création sur miroir. Après avoir consciencieusement nettoyé la surface vitrée, Tracey a utilisé des marqueurs à peinture blanche permanente pour y tracer des motifs de *koru*. Elle dessinait de manière spontanée sans avoir réalisé d'esquisse ni de schéma préparatoire. Elle m'a expliqué ainsi sa manière de procéder :

> This is just the basic *koru* pattern that's used in all of Māori paintings but I just reconfigure everything […] People look at me doing this and I can see they think "wow, it looks so easy". […] It's easy because I'm just doing whatever is natural. I think it's easy but then other people find it's really difficult. 'Cause they don't trust their own flow. So the art is actually trust of yourself, to let it just happen. I'm using patterns from my culture but I'm making them work naturally for me rather than looking and copying. So I'm trying to make them in a new way. […] I think I'm very Māori but very modern in my thinking. And maybe my education was really good for confidence in just trusting my own way rather than having to fit into something. (Entretien du 13 novembre 2013)



Figure 21 : Tracey Tawhiao décorant un miroir en utilisant un feutre permanent à l'huile, 2013

Tracey Tawhiao s'inspire donc du répertoire artistique traditionnel māori pour créer des œuvres contemporaines visuellement très différentes des productions du passé. Elle reconnaît que des influences pākehā sont présentes dans ses œuvres mais elle définit tout de même son art comme étant de l'art māori. Ce dernier est différent de l'art traditionnel mais puise aux mêmes sources :

> My art is Māori but I guess maybe that Pākehā influences might break the mould. Because when you've been colonised you get trapped in a world of what's traditional and what's not traditional. So it's almost like I was able to break a way from what you have to do but still using the same principles, philosophy, everything

> but putting it in a different way, or maybe in a way that's relevant now. (Entretien du 13 novembre 2013)

Le mélange d'influences māori et pākehā est également visible dans ses poèmes. Comme pour ses créations artistiques, elle a adopté un medium introduit suite à la colonisation (ici, le poème en prose en anglais) et se l'est approprié non seulement pour traiter de thèmes tels que l'art, l'amour et ses expériences personnelles de femme māori vivant dans un milieu urbain pākehā, mais aussi pour aborder des sujets comme la politique actuelle néo-zélandaise, pour dénoncer des injustices commises envers les Māori et d'autres peuples autochtones du Pacifique suite à la colonisation occidentale ou des dérives de la société de consommation. Tracey Tawhiao s'exprime en anglais, car elle ne parle pas couramment le māori :

> I don't speak Māori. I have studied Māori but I don't know enough to have a conversation. I've been learning to speak Māori ever since I was like thirteen but I just have no confidence to be conversational. I'm really fast in my mind with English and all I care about is to communicate, so I don't bother to try communicate in Māori what I can really articulate well in English. […] It's a bit of a problem because it what's expected from you to be able to and you can't. […] I took Māori course, I went to night classes and I also took it at the university but I was always terrible at it. Language plays a big part for a lot of people. It doesn't really bother me much, I don't feel less Māori or anything. But I think just sometimes it's humiliating that you can't speak your own language. But I'm quite used to it now […] I think learning it a little bit later in my life. When I feel like I don't have to worry about money so much I would just take a year off and learn about the plants and all the natural world as well. (Entretien du 13 novembre 2013)

Tracey préfèrerait donc pouvoir parler en māori puisqu'il s'agit de la langue qu'elle aurait dû parler couramment si le contexte colonial n'avait pas imposé l'anglais comme langue principale. Cependant, elle ne se sent pas pour autant moins māori du fait de ne pas parler cette langue et de ne composer qu'en anglais. De même, dans le cadre de sa pratique artistique, elle considère que la nature des matériaux qu'elle utilise n'est pas une question primordiale. Il lui importe peu qu'il s'agisse de matériaux introduits en Nouvelle-Zélande suite à la colonisation, ce qui compte pour elle, c'est de pouvoir les employer de manière à créer des œuvres personnelles qu'elle décrit comme étant de l'art māori (rencontre du 18 février 2013). Elle rejoint ici un point de vue partagé par toutes les artistes que j'ai rencontrées.

3.3. Vicky Thomas
(Ngāti Kahu, Ngāpuhi, Pākehā)



Figure 22 : *Vicky Thomas durant un atelier de « Contemporary Māori art » adressé à des étudiants d'Unitec,* Kura Gallery d'Auckland, 2011

3.3.1. Le contexte de notre rencontre

J'ai rencontré pour la première fois Vicky Thomas alors que j'assistais à une séance de création en public offerte par le sculpteur māori Thomas Hansen au sein de la Kura Gallery d'Auckland, durant le Matariki Festival[46] de 2013. Cette galerie permet à des artistes, majoritairement māori, d'exposer et de vendre des œuvres d'art contemporain dans un espace situé au centre de la ville d'Auckland. Vicky Thomas en est la gérante et elle était présente durant la prestation de Thomas Hansen. Au cours de la discussion qui s'est engagée avec elle à cette occasion, j'ai appris qu'elle était elle-même une artiste spécialisée dans la photographie. Je lui ai donc parlé de ma recherche et elle a accepté de me revoir ultérieurement pour un entretien enregistré qui eut lieu le 31 juillet dans la galerie d'art. Nous nous sommes également rencontrées à d'autres reprises dans divers contextes. Ainsi, je l'ai vue de nouveau à la Kura Gallery lorsque Hera Johns, une autre artiste ayant participé à ma recherche, y a réalisé un atelier pour montrer au public sa manière de créer des œuvres en argile. Je l'ai de nouveau rencontrée au cours du vernissage de l'exposition

[46] Ce festival célèbre l'apparition de l'amas d'étoiles Matariki, connu en Occident sous le nom de Pléiades, qui marque l'avènement de la nouvelle année pour les Māori (fin mai-début juin). Avant la colonisation, cet événement était entouré de célébrations : rituels, divertissements, discours, partage de nourriture. Il s'agissait de se souvenir des personnes décédées au cours de l'année, mais aussi de se réjouir des récoltes effectuées à ce moment de l'année. Après avoir connu une baisse de popularité à partir des années 1940, les festivités autour de Matariki ont repris de l'importance dans les années 2000. Les arts visuels et scéniques ainsi que la nourriture māori sont mis à l'honneur à cette occasion avec l'organisation de nombreux spectacles chantés et dansés ainsi que des expositions. Sur Matariki, voir Meredith (2006) ainsi que le site internet consacré au Matariki Festival d'Auckland : http://www.matarikifestival.org.nz/about-matariki/ (visité le 28 juillet 2017).

« Kura Auckland's 5th Annual Carving Exhibition » du 11 octobre 2011 qui présentait les œuvres sculptées d'artistes māori et à l'occasion de la réunion organisée par le Conseil municipal d'Auckland évoqué précédemment (voir p.139) et sur laquelle je reviendrai au chapitre 6. Vicky Thomas y était invitée en tant qu'artiste et personnage influent dans le milieu de l'art contemporain māori. Enfin, nous nous sommes revues une dernière fois juste avant mon départ et nous avons eu plusieurs échanges de courriels depuis. Ce portrait a été élaboré à l'aide des observations effectuées au cours de nos rencontres, des citations extraites de notre entretien et des messages envoyés par voie électronique. Divers sites internet présentant certaines de ses expositions et de ses œuvres ont également été consultés.

3.3.2. Identité

Alors que la grande majorité des artistes rencontrées durant mon séjour en Nouvelle-Zélande font seulement figurer leurs *iwi* (tribu) et/ou *hapū* (sous-tribu) d'origine sur leurs catalogues d'exposition, leurs sites internet personnels ou ceux des galeries qui les représentent, Vicky Thomas met également en avant ses origines pākehā. Ainsi, sur le site qu'elle a créé pour promouvoir ses œuvres, figure sous son nom la mention « Ngāti Kahu, Ngā Puhi, Pākehā »[47]. Lors de notre entretien, l'artiste s'est également présentée comme une artiste māori urbaine :

> I am of Ngāti Kahu, Ngā Puhi, Irish and Welsh descent and I am comfortable with describing myself as an urban Māori and a photographic artist (Entretien du 31 juillet 2013).

Dans certains contextes, elle se présente par une *mihi* (présentation) en évoquant de manière « classique » une version simplifiée de sa *whakapapa* en citant les territoires et les groupes māori auxquels elle est rattachée :

> Ko Mamaru te waka
> Ko Kotipu te maunga
> Ko Mangataiore te awa
> Ko Ngāti Kahu te iwi
> Ko Ngāti Taranga te hapū
> Ko Mangataiore te marae
> Ko Vicky Thomas toku ingoa
> (Communication personnelle, courriel du 16 juin 2015)

Même si elle accorde de l'importance à son ancestralité pākehā, Vicky Thomas explique avoir tendance à mettre l'accent sur son identité māori car c'est ainsi qu'elle a été

[47] Voir son profil sur son site internet « Vicky Thomas Photography » : http://www.vickythomasphotography.com/#!about/c66t , consulté le 23 juin 2015.

« catégorisée » par les autres depuis son enfance à cause de son apparence physique. Elle a alors été confrontée au racisme anti-Māori et à de nombreux stéréotypes négatifs :

> I identify myself as being Māori - most likely because since I can remember, I have been recognised as Māori and referred to as Māori. I also think the way I look, my physical characteristics, is why I have been referred to and treated as Māori. If I had looked European like my mother I believe my experience growing up in New Zealand would have been different.
> I didn't know that I was Māori until I went to school. I was just me. So it was really the environment around me that seemed to determine who and what I was. I remember many negative experiences at primary school which I believe was due to both being born in a particular era and because I was Māori. Comments based on negative stereotypes of Māori were very familiar to me such as Māori being lazy, dirty, most likely to have nits (head lice), naughty, etc. (Entretien du 31 juillet 2013)

Le fait que son identité ait été forgée par son environnement et qu'elle n'ait pas eu conscience d'être Māori avant d'entrer à l'école s'explique par une situation familiale semblable à celle vécue par d'autres artistes et que j'ai évoquée dans la présentation générale au début de ce chapitre. Son père māori avait lui-même souffert de racisme et il ne tenait donc pas à élever ses enfants dans un environnement culturel māori (communication personnelle du 5 juin 2013). Il a en outre quitté sa famille alors que Vicky était très jeune et sa mère s'est ensuite remariée avec un homme pākehā. Elle a donc été élevée dans un milieu pākehā :

> My father was Ngāti Kahu which is a far north tribe. He left my family when I was 2 years old and we never saw him again, at least not until I was 28 years old, but that is another story. My father grew up in a time where speaking *te reo*, Māori language, was not encouraged. In fact Māori children would be punished by the school teacher if they spoke Māori at school. When my father and mother married he did not speak Māori and we, as a family, had very little to do with my father's family and tribe.
> My mother was born in Onehunga, Auckland. My parents married in 1956 which was a time in our history when mixed marriages were often frowned upon by both Pākehā and Māori.
> My mother re-married when I was 9 years old. My stepfather is Pākehā and has been a fantastic father and husband, and still is. I have one older brother and my sister is the oldest. She remembers having a lot more to do with my father's family. She always knew somehow, I don't know how, but she always knew that she was Māori and that learning about being Māori was very important. She tried to get my brother and I to do *kapa haka*, Māori dance and song when we were kids and we had no idea what she was trying to do. I was 28 years old when I first visited a *marae*. (Entretien du 31 juillet 2013)

À l'époque où elle fréquentait l'école, il n'y avait pas d'enseignement sur l'histoire et la culture māori. Le modèle dominant était encore celui de l'assimilation en faveur du mode de vie et de la culture pākehā. La situation que connaissent aujourd'hui ses deux fils est différente : les programmes scolaires sont censés contenir des éléments se rapportant à l'histoire et à la culture

māori et il existe des écoles d'immersion māori. C'est d'ailleurs ce type d'établissement qu'ont fréquenté ses fils (rencontre du 5 juillet 2013). L'artiste n'avait pas eu cette opportunité dans son enfance et sa sœur a alors occupé un rôle déterminant en l'incitant à entreprendre des recherches sur ses origines et sur la culture māori, une initiative qui a été encouragée par sa mère pākehā (entretien du 31 juillet 2013). Le parcours de vie de Vicky Thomas est semblable à celui de la plupart des artistes rencontrées qui ont elles aussi grandi dans un milieu culturel pākehā et ne se sont intéressées à leurs origines māori qu'une fois adultes. Elle a été élevée à Mangere, une banlieue au sud d'Auckland et y a vécu la majeure partie de sa vie. Elle habite maintenant avec ses fils à Titirangi, un quartier résidentiel dans la banlieue ouest d'Auckland. L'artiste ayant toujours évolué dans un environnement urbain pākehā, elle aborde ce qu'elle nomme son « héritage māori » de manière assez distanciée en mettant l'emphase sur son individualité. Elle est consciente de cette caractéristique, mais elle n'y voit pas un inconvénient et considère au contraire que pouvoir naviguer d'une culture à l'autre est un atout :

> I was brought up completely distanced from my Māori heritage and brought up in a mainstream Pākehā culture and although I am now more educated and more grounded in the knowledge of my Māori roots I can still feel quite detached.
> Often when I am talking to my sister about being an individual, she will remind me that Māori do not think so much as individuals. They have a more holistic world view. My sister is older than me and has taken me under her wing. She has supported me in my journey of self-discovery by educating me and enabling me to re-connect with our tribe and our people.
> The experience of visiting our *marae* in the far north and then returning to Auckland really highlights to me how different both these worlds are. But I feel quite comfortable transitioning from one to the other. Being both Māori and Pākehā is what makes my experiences really interesting. (Entretien du 31 juillet 2013)

Comme nous le verrons, la double origine de l'artiste ainsi que ses recherches sur la culture et l'identité māori sont des thèmes abordés dans ses œuvres photographiques. Vicky Thomas a commencé à traiter ce genre de sujet durant sa formation universitaire, qui a influencé de façon déterminante sa pratique artistique.

3.3.3. La formation universitaire à Unitec

Vicky a suivi un cursus de « Bachelor of Design (Honours) in Visual Communication – Photography major » et a obtenu son diplôme en 2005. Elle a fait ses études à Auckland, à l'Unitec Institute of Technology[48]. Durant sa formation, elle s'est aperçue qu'en voulant

[48] Il s'agit du plus grand institut polytechnique d'Auckland. Il a été fondé en 1976 sous le nom de « Carrington Technical Institute » et s'appelle aujourd'hui l'Unitec Institute of Technology, Te Whare Wānanga o Wairaka.

évoquer ses expériences personnelles dans ses travaux, elle abordait forcément le fait d'être māori et pākehā et réfléchissait à la notion de biculturalisme. Elle a été désagréablement surprise de constater que l'institution qu'elle fréquentait n'était pas préparée à évaluer ce genre de travaux. L'artiste a eu le sentiment de se trouver dans une position marginale, un sentiment accru par le fait que durant ses quatre années à Unitec, il n'y avait que très peu d'étudiants māori :

> When I went to Unitec I wasn't intending to explore things Māori. Once I began working on ideas and concepts for projects I found myself exploring my personal experiences. What I noticed often when I was researching was the lack of visual references I could draw on to either support or inspire my ideas which were increasingly becoming more about biculturalism and my experiences of being Māori and Pākehā.
> I was the only Māori student in my class and I was there for four years. Of course, I did connect with quite a few Māori in other classes and programmes. Initially I was trying to resist 'things Māori' in my work. I really wanted to go in with an open mind and I also didn't really know what I wanted to do - I just knew I needed to be creative. However, my exploration into biculturalism became really interesting for me. My ideas were also unique in terms of what other students were doing. I thought how strange for my work to be unique, given we all live in the same country and Māori culture is familiar for most New Zealanders. I was grateful to be exploring 'things Māori' within a learning institution where social exploration is encouraged. There was a reasonable sense of safety when it came to having open discussions within my class about topics and ideas I wanted to share. I think sometimes it was challenging for some class mates to discuss, especially when my ideas concerned the misrepresentation and marginalisation of Māori in New Zealand. (Entretien du 31 juillet 2013)

Vicky Thomas a donc tiré des éléments positifs de son expérience à Unitec puisque cette formation lui a offert la possibilité d'explorer des thèmes importants pour elle. Cependant, elle a également dû faire face à l'incompréhension non seulement de ses camarades de classe, mais aussi à celle plus problématique de professeurs incapables d'évaluer les œuvres d'artistes traitant comme elle de « things Māori » :

> I enjoyed the Bachelor of Design program at Unitec. I was really sucking it up and opening my mind to everything on offer. However, by my final year it was really apparent what was missing in terms of providing appropriate support for my ideas. Constructive feedback for my work was often weak. I think mainly because classmates and tutors felt ill equipped to offer helpful feedback due to their lack of knowledge in 'things Māori'. I felt I was required to justify my ideas due to possible concerns that what I was trying to communicate was not valid or that my experiences that I was drawing on didn't actually exist.
> There were instances where classmates felt like I was attacking them because the ideas that I was exploring were based on inequality and tensions between Māori and Pākehā. It creates unease for people. I understand the unease but that tension didn't help me obtain the feedback that I needed for my artwork. I was asked by a

> student “why don’t you make work that’s not about ‘things Māori’?” Classmates’ critiques were mostly silent and it wasn’t because they didn’t like me, they just didn’t know what they could offer me, so I think they felt it was better to say nothing than say the wrong thing.
> There were some uncomfortable moments, more for them than for me. I was more surprised by some tutors comments because I think when you pay for an education, you should expect a certain level of professionalism and knowledge from the educators that are delivering on the programmes that they are offering. I was quite bemused by the lack of Māori cultural knowledge. I just assumed tutors in those roles wouldn’t know everything but at least be open to supporting what it is that you need to do rather than trying to extract it from any discussion. I actually had one tutor say to me “why do you do things about being Māori? Why don’t you do things about being Pākehā?” It’s a valid question I guess but I was the only student that was asked that question.
> I am of Irish descent but I don’t live in Ireland, I live in New Zealand. Maybe if I grew up in Ireland I might be doing things Irish. My experiences are of being Māori and Pākehā living in New Zealand, no one has ever asked me “Are you a Pākehā?” As a result I spent more time justifying my ideas rather than getting feedback on them. (Entretien du 31 juillet 2013)

Durant sa formation à Unitec, Vicky Thomas a donc eu la sensation d’être confrontée majoritairement à des personnes incapables de comprendre ce qu’elle entreprenait et ne pouvant alors pas l’aider à évoluer. Elle avait ainsi le sentiment de subir un traitement différent de celui accordé aux étudiants pākehā. Mais l’artiste a heureusement pu tout de même compter sur le soutien de deux personnes, l’une māori et l’autre pākehā, qui l’ont comprise et encouragée à poursuivre ses travaux exploratoires :

> There was however, one tutor or Tohunga a Toi[49], Māori Art support for Māori and non-Māori students, Tim Worrell, who is from Ngāi Tūhoe. He made a huge difference to the progression of my work at Unitec. He was really supportive and encouraged me to push forward - “just do it” was what he would say to me. It was very refreshing having someone Māori to discuss my ideas with and move straight into what needed to be done about the work and my processes rather than spending my time trying to explain why I was doing it. Tim’s support gave me confidence to keep going on my path. Another tutor who was very supportive was Marcus Williams. Although Pākehā, he has a very bicultural way of thinking. Both of his children attend bilingual schools and I’m sure his kids feel more comfortable in a *marae* setting than I do. (Entretien du 31 juillet 2013)

Ces deux professeurs ont donc rendu son expérience universitaire plus agréable. Ce témoignage permet de saisir l’importance que peut avoir l’environnement universitaire pour les Māori, lequel, s’il ne s’avère pas toujours bien adapté, est souvent déterminant dans leur processus

[49] Le recrutement de ces tuteurs qui ont pour fonction de soutenir et d’accompagner les étudiants māori durant leurs études supérieures a été encouragé dans le cadre de la politique générale de biculturalisme en Nouvelle-Zélande.

d'affirmation identitaire (voir chapitre 6). Ce passage à Unitec a été décisif pour l'artiste puisque c'est à partir de ce moment qu'elle a commencé à travailler sur ce qui allait devenir ses sujets de prédilection et qu'elle a vraiment choisi de se concentrer sur la photographie.

3.3.4. La pratique artistique

Vicky Thomas a toujours été intéressée par la photographie mais ce n'est que durant sa formation à Unitec qu'elle a décidé de réellement s'y consacrer. Ce n'est pas l'aspect purement technique qui la passionne mais la créativité permise par ce médium. Elle ne se considère d'ailleurs pas comme une photographe, mais comme une « photographic artist ». Durant notre entretien, elle m'a expliqué comment elle en est venue à adopter cette pratique et de quelle manière elle la considère :

> I have been interested in photography and throughout my life have been attracted to photographs and photography books. I have always had a camera handy. But it wasn't until I went to Unitec that I start thinking about how long I had always taken photos but had never thought about it being a career option. I was a naive photographer, taking shots of people and friends. I know when I was a kid my mum bought me an instamatic camera and I took lots of experimental photographs. I particularly enjoyed taking a series of photographs of my chewed up pink bubble-gum.
> In my first year at Unitec we were asked to record our processes. We were encouraged to explore many materials and make many objects. I didn't have the patience and didn't really enjoy making things with my hands. So I began taking photographs of the pieces that I had made and the photographs seemed to make them look better. So I got more into taking photographs of everything.
> There was a part of me that was resisting photography as a career pathway because I knew how competitive the market was and really only saw it as an option for commercial photography which did not interest me. I decided to continue with photography because I really enjoyed it. I think doing something you enjoy is much better than making a choice based on what you think is more practical or safe.
> Photography is a medium that suits me. Technically speaking, I am not a great photographer - I see the camera as a tool and a means of creating and communicating ideas, so I am more happy with describing myself as a photographic artist or image maker rather than a photographer. (Entretien du 31 juillet 2013)

Vicky est passée de l'argentique au numérique. Elle explique qu'elle n'a pas les moyens d'acheter le même genre d'appareil que celui qu'elle utilisait à Unitec mais, dans tous les cas, elle est plus intéressée par le résultat que par l'outil lui-même :

> I just gave my film camera to my son. It was a Nikon and now I'm still with a Nikon but it's digital. I was using a medium format camera at Unitec most of the time which I loved using. I've never managed to have the money to buy one but if some money comes my way, I will invest in a digital medium format camera.

> I'm definitely not a technical geek. If I have an idea, I think about how am I going to make it with a camera and the tools I have available to me at the time. (Entretien du 31 juillet 2013)

La photographie numérique lui permet de retoucher les images à l'aide de logiciels comme Photoshop. Dans plusieurs de ses créations, le traitement de l'image est clairement visible et contribue pleinement à l'impact esthétique de l'œuvre (voir certains paysages plus loin).

Vicky Thomas produit souvent des œuvres explorant divers aspects liés à l'identité et à la culture māori. C'est notamment le cas de la série « Kete Koru » reproduite ci-dessous. « Ces *kete* (paniers) symbolisent les trois paniers de la connaissance » (rencontre du 5 juillet 2013). Ils font référence à un récit narrant comment *Tane*, l'un des fils de *Papatūānuku* (la Terre-Mère) et de *Ranginui* (le Ciel-Père) a transmis aux hommes trois paniers contenant les savoirs sacrés et ésotériques, ceux positifs pour l'humanité et ceux malfaisants (Best 1934 : 38).

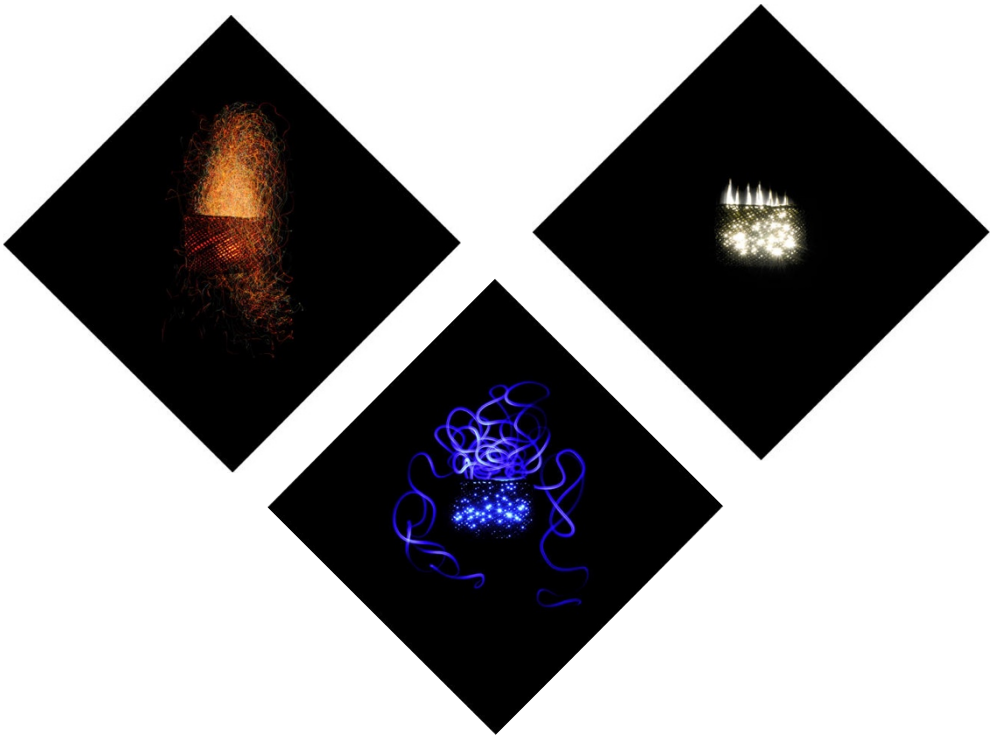


Figure 23 : *Série « Kete Toru »*. Vicky Thomas, 2011

Sur ces photographies, les *kete* traditionnels contrastent avec les illuminations électroniques qui en jaillissent et les éclairent. Le contenu lumineux des paniers qui se détache du fond sombre peut être perçu comme symbolisant la connaissance. Comme ses autres œuvres, ces photographies n'ont pas seulement un intérêt esthétique mais font référence à la culture māori tout en montrant des éléments issus du monde pākehā (les illuminations électroniques) et en

mobilisant une technique résolument contemporaine (la photographie numérique). Elles s'inscrivent alors dans l'un des thèmes favoris de l'artiste : le biculturalisme.

3.3.5. Les sujets favoris

> Generally my work is based on bicultural themes. I am inspired by many things. I might hear a conversation or a sound. I love movies, and graphic novel imagery. I'm very much influenced by pop culture. So anything really can inspire me – music, photographs, documentaries, Māori legend, Māori art. I've learnt a lot working at Kura Gallery and I've met a lot of people – Māori artists, non-Māori artists, locals and international visitors, all have their own perceptions of New Zealand and Māori culture. Conversations and comments are stored away in my memory bank. Visitors want to learn about Māori stories, so learning is part of the job and requires some research[50]. Māori culture influences me far more now than it did in my early days of exploration. I was not very confident due to my own ignorance and when I was younger I tried to avoid conversations concerning Māori issues with both Pākehā and Māori. It was difficult for me to engage in conversation that I knew had more to it than I understood myself. I don't speak Māori, I know a little and the more I explore Maoridom and New Zealand the more overwhelmed I become because there is so much to learn. But at the same time I'm confident about who I am and where I sit in the big scheme of things. I feel I have reached a point where I can accept negative and positive feedback about my work whether from Māori or non-Māori. In fact I am very happy for any feedback about my work. To have no response would be more upsetting and disappointing for me. (Entretien du 31 juillet 2013)

Dans cet extrait d'entretien, l'artiste affirme qu'elle a réussi à dépasser le manque de confiance en elle qu'elle pouvait ressentir au début de sa carrière lorsqu'il s'agissait de traiter de sujets relatifs à la culture māori. L'inconfort qu'elle ressentait à aborder ce type de sujets était dû au fait qu'elle a été élevée dans un univers pākehā sans être familiarisée avec l'histoire des Māori ni avec leurs différentes pratiques culturelles. Sa pratique artistique s'est développée en parallèle des recherches qu'elle a menées pour mieux comprendre la culture māori. Les photographies qu'elle produit témoignent de son expérience et de son ressenti personnel en tant que Māori évoluant dans un milieu urbain au sein d'une société ayant connu la colonisation et elles peuvent alors être considérées comme ayant une forte charge politique, bien que ce ne soit pas le but premier recherché par l'artiste :

> I don't think about making political work, however I think because my work references Māori experience in New Zealand, it will always be viewed as political because it is commenting on a Māori experience within a colonised country. (Entretien du 31 juillet 2013)

[50] Sur les expériences vécues par Vicky Thomas en tant que gérante de la Kura Gallery d'Auckland, voir plus loin.

Par le biais de sa pratique artistique, Vicky Thomas explore notamment des questions d'auto-représentation. Elle a ainsi réalisé une série de trois autoportraits comportant des éléments qui renvoient, entre autres, aux mondes māori et pākehā. Avec ces portraits, elle souhaite montrer les différentes facettes qui composent son identité.



Figure 24, 25 et 26. *Self Portrait #1, #2 et #3*. Vicky Thomas, 2009

Au cours de notre entretien, elle s'est attardée sur le dernier de ces autoportraits. Elle l'estimait assez subversif pour éventuellement prêter à controverse mais ce ne fut pas le cas bien qu'il ait attiré l'attention et ait été choisi comme image de promotion d'une exposition collective :

> It was shown in a group exhibition, "Maiden Aotearoa", at the Wellington City Art Gallery. The image was also used to promote and advertise the exhibition. I did think it might create some negativity. But it didn't. It did get some attention though. Basically it is a self-portrait, me with a gun. This self-portrait has a seventies vibe about it. Drawing on the so called 'Blaxploitation' movies in 70's America, movies such as Jackie Brown and Coffy starring Pam Grier. Although her characters were highly sexualised her characters portrayed empowered black women, relying on their own strength and wits to get the job done and achieve their goals. (Entretien du 31 juillet 2013).

Tel que le commente l'artiste, cet autoportrait témoigne des influences étrangères qui furent importantes pour elle tout en offrant l'image d'une femme forte et potentiellement dangereuse. Vicky Thomas craignait que cette image soit perçue comme négative par la possibilité quelle pourrait avoir d'être considérée comme renforçant le stéréotype du Māori violent :

> My sister's first comment when she saw my photo was: "I don't think you should include the gun, it's really negative, associating a gun with a Māori."
> I thought maybe other people might read it that way as well and maybe they have? No one has said anything to me so far. It is a self-portrait, the whole "Self Portrait" series is about me. Like everybody there are aspects of me that are more than just being Māori or Pākehā. I'm an individual who has the freedom to represent myself in any way I choose to represent myself.
> The series was more about self-determined representation of myself and using photography as means to highlight that act. I find it difficult using models to express an idea that is based on my experience. (Entretien du 31 juillet 2013)

Cette série d'autoportraits met l'accent sur la nécessité de se représenter soi-même en tant qu'individu. Elle fait écho en s'y opposant aux pratiques de la photo coloniale ou des portraits peints réalisés par des Pākehā qui présentaient leurs propres visions des Māori. La réappropriation des représentations est un enjeu très important pour les artistes māori et plus largement polynésiens[51]. Il s'agit d'une question particulièrement sensible pour les femmes māori (voir chapitre 6). Avec ces autoportraits, Vicky Thomas souhaite présenter sa propre perception de son image et de son identité en allant au-delà des étiquettes « Māori » et « Pākehā » et en insistant sur sa personnalité individuelle. Elle se représente ainsi sous de multiples facettes : des éléments tels que le bandeau avec des *kowhaiwhai* et le dessin semblable à un tatouage sur le menton renvoient à la culture māori, tandis que la peau maquillée en blanc et la perruque blonde de la deuxième photo évoquent une identité pākehā. Enfin, le troisième portrait fait quant à lui référence à des influences extérieures comme le mouvement de la « Blaxploitation ».

Dans de telles œuvres, l'artiste semble mettre l'accent sur son genre féminin, mais là n'est pas son objectif :

> What I find does happen sometimes being Māori and a female artist, is that my work is read as female focused. I don't aim to make things about being a woman. It's just that most of my ideas are from my experiences and I happen to be a woman. (Entretien du 31 juillet 2013)

[51] Voir notamment à ce sujet Jolly 1997, Smith 2008 [1999] : 151 et Tamaira 2010.

Pour évoquer son expérience de femme māori ayant également des origines pākehā et vivant dans une société colonisée, Vicky Thomas dit être plus à l'aise lorsqu'elle travaille sur sa propre image. Mais elle a néanmoins réalisé des œuvres qui traitent également d'identité et de biculturalisme en faisant intervenir d'autres modèles. C'est le cas de la série « Miss Appropriate » qui montre une danseuse vêtue d'une jupe rouge recouverte d'une *piupiu* (une jupe courte māori traditionnelle réalisée en fibres végétales) et portant des chaussures noires à talons fins. Cette série est composée de cinq photographies. À l'instar de la première reproduite ci-dessous, sur quatre d'entre elles on ne voit que les jambes du modèle qui est en train de danser. Sur la cinquième (également reproduite ci-dessous), le bas du visage apparaît et on peut y voir un dessin sur le menton semblable aux *moko kauae*, les tatouages au menton traditionnellement réservés aux femmes māori détenant un haut degré de *mana* (prestige)[52]. Ce tatouage et la *piupiu* sont les seuls éléments laissant penser que cette femme est d'origine māori. La modèle est une amie de l'artiste nommée Kristen Kohere-Souter. C'est une danseuse de *kapa haka* māori (Ngāti Porou) connue qui officie également comme juge lors de compétitions dans cette discipline (communication personnelle, courriel du 23 juin 2015). Vicky Thomas a délibérément cherché à cacher son visage pour que les spectateurs ne se concentrent pas sur sa notoriété mais sur le message que l'artiste veut transmettre : les femmes māori peuvent très bien réussir dans un contexte européen (entretiens des 5 et 31 juillet 2013). Grâce à cette série, elle veut également montrer son « sense of being Maori in a contemporary bicultural Aotearoa/New Zealand or as I like to term it *kia mau tonu nga ahi ka* »[53]. Cette série « Miss Appropriate » date de 2004 mais elle fut à nouveau présentée dans le cadre de l'exposition collective « Maiden Aotearoa » à la City Gallery de Wellington (Deane Gallery) du 21 mai au 6 juin 2011. Comme l'indique la description disponible sur le site internet de la galerie[54], cette exposition, qui regroupait les œuvres de quatre artistes contemporaines māori (Sarah Hudson, Aimee Ratana, Suzanne Tamaki et Vicky Thomas), avait pour but d'offrir une réaction aux cartes postales photographiques coloniales présentant les femmes polynésiennes (et notamment māori) comme sexuellement provocantes et objets de désir des Européens. Les quatre artistes ont souhaité répondre à ce stéréotype en présentant leurs visions des femmes māori. C'est à la promotion de

[52] Voir aussi son premier autoportrait (Figure 24). Sur le *moko kauae*, voir le chapitre 6.

[53] Citation visible sur son profil sur le site internet « The Big Idea - Te Ara Nui » : http://www.thebigidea.co.nz/profile/vicky-thomas/31639 (consulté le 24 juin 2015). Le passage en māori peut se traduire par « pour maintenir le feu », c'est à dire maintenir les liens unissant au territoire ancestral. Sur cette notion de *ahi kā*, voir les chapitres 6 et 7.

[54] « City Gallery Wellington », site internet (http://citygallery.org.nz/exhibitions/maiden-aotearoa), consulté le 23 juin 2015.

cette exposition que l'autoportrait de Vicky Thomas avec le revolver a servi. Sa série « Miss Appropriate » s'inscrivait parfaitement dans ce projet puisqu'elle offrait un contraste frappant avec les photographies coloniales sur lesquelles on ne voit généralement que le torse et le visage des femmes posant de manière statique (Ireland 2011). Ici, ce sont des photographies d'une femme qui danse, dont seules les jambes et le bas du visage avec le *moko kauae* dessiné sont visibles, une femme parée d'éléments renvoyant aux mondes māori et pākehā.





Figure 27 (à gauche). *Poi III ;* Figure 28 (à droite). *Miss Appropriate*. Vicky Thomas, 2004

Vicky Thomas a également réalisé et diffusé sur sa chaîne Youtube une vidéo mettant en scène cette danseuse[55]. On la voit évoluer dans l'espace urbain, marchant dans les rues d'Auckland et prenant le bus. Elle est vêtue d'une *piupiu* et d'un haut tissé à la manière traditionnelle māori ; le dessin faisant office de *moko kauae* orne son menton et elle a un pendentif en forme de *tiki* autour du cou ainsi qu'un bandeau traditionnel māori dans les cheveux. On pourrait penser qu'elle s'apprête à participer à une compétition de *kapa haka* mais l'image « traditionnelle » qu'elle offre est compensée par le fait qu'elle porte aussi, comme sur les photographies, des escarpins, une jupe de tailleur rouge et une veste noire qui semble en cuir : des souliers et des vêtements assez courants dans la mode pākehā. Ce mélange des genres renvoie aux thématiques biculturelles qu'affectionne Vicky Thomas : la danseuse affiche clairement son identité māori tout en se déplaçant de manière déterminée dans la ville, un espace encore souvent qualifié de pākehā.

La photographe utilise ainsi souvent sa pratique artistique pour évoquer les expériences des femmes māori citadines vivant dans une société toujours en processus de décolonisation. Mais

[55] Cette vidéo est consultable sur la chaîne Youtube de l'artiste : https://www.youtube.com/watch?v=BjAA4FCfwuQ (visité le 28 juillet 2013).

il lui arrive également d'aborder d'autres sujets comme le montre sa série « Rangi and Papa » composée de sept photographies de paysage dont deux sont reproduites ci-dessous :





Figure 29 (à gauche). *Mahuia* et Figure 30 (à droite). *Ruapehu*.Vicky Thomas

Avec ces œuvres, Vicky Thomas souhaite évoquer les figures cosmogoniques que sont Papatūānuku, la Terre Mère, et Ranginui, le Ciel Père. Elle a abordé ce sujet durant notre entretien alors qu'elle était en train de parler de sa conception de la spiritualité :

> Well I'm definitely not a religious person. I've been brought up with an atheist mother and grand-mother. I'm not too critical of what others believe. I like to think I'm open minded to learning different aspects of spirituality. I think it's fascinating. I don't think spirituality needs a religious label.
> Colonisation has played a huge role in establishing Christianity in New Zealand and influencing Māori cultural practices. I find it quite bizarre and sometimes struggle with it. Maybe I'm idealistic and naive from lack of knowledge but I feel that Māori pretty much had an in depth understanding of spirituality a long time before Jesus Christ was introduced to the mix. It doesn't really play a role in my work. But in saying that I did collaborate with another artist called Deane-Rose Ngatai from Ngāti Porou and the concept was based on Ranginui and Papatūānuku, Sky Father and Earth Mother. It was a really good process to go through. Thinking about Rangi and Papa and imagining them both as beings of some form, rather than just the sky and the ground. Māori don't view our creation stories as myth, it's very real for many Māori. I like thinking about the world in those terms. I like being able to draw on that and I actually find it quite empowering. It makes me feel more sure of myself, like I am part of something greater that relates to me. (Entretien du 31 juillet 2013)

Comme nous le verrons au chapitre 5, certaines artistes représentent Rangi et Papa sous les traits d'humains pour évoquer l'idée qu'ils sont bien plus que les simples éléments naturels, ciel et terre. Mais Vicky Thomas a, pour sa part, choisi de photographier des paysages de Nouvelle-Zélande dont elle a ensuite modifié certaines couleurs en les remplaçant par d'autres

acidulées. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il ne s'agit pas de photographies encadrées mais de posters imprimés représentant des photographies encadrées. Les cadres sont d'une couleur similaire à celle qui domine dans le paysage retouché numériquement. Ces posters ont pour titre le nom māori du lieu photographié. Vicky Thomas souhaite ainsi faire référence aux questions liées aux territoires et aux liens unissant les Māori et Papatūānuku, la Terre-Mère. Elle estime qu'elle n'avait pas besoin d'ajouter des motifs māori « typiques » pour évoquer cette idée. En effet, le territoire est, selon elle, māori, non pas pākehā. Indiquer le nom māori des lieux représentés est suffisant pour véhiculer l'idée explorée ici (rencontre du 5 juillet 2013). L'artiste n'a pas choisi d'écrire un texte explicatif sur cette série sur le site internet de la Kura Gallery qui sert de plateforme de vente pour ses posters et ses photographies. Lorsque des acheteurs lui demandent le sens de ses œuvres, elle leur donne des explications mais elle considère également que chacun peut en avoir sa propre interprétation. Certaines personnes font même émerger des significations auxquelles elle n'avait pas forcément pensé. Voici ce qu'elle explique à ce sujet et sur le risque de surinterprétation :

> I think some people read deeper meanings into my work than I do, which is fine but sometimes I think there are aspects of art that shouldn't need to be explained.
> It's an expression. Often when I've tried to explain my work people have read completely different things from it. I find it difficult to talk about my work most of the time. I see an image in my mind, I have a thought or a feeling, I have an idea, that's it. It can be read in any way one would like to read it. I think sometimes too much is expected to be explained. I don't mind explaining to a point, but then I'm like "oh… I'm sure whatever you read from my work will be your interpretation of it". (Entretien du 31 juillet 2013)

Certaines photographies proposées à la vente sur le site de la Kura Gallery sont néanmoins accompagnées d'un petit texte explicatif, à l'instar d'*Indicating Navigators* (Figure 31) :

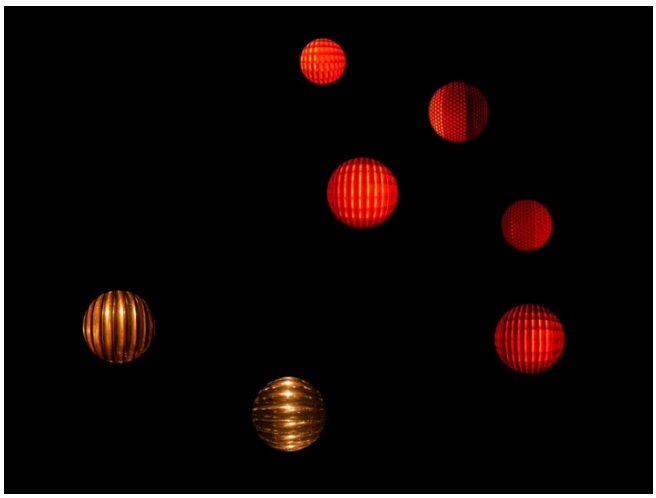


Figure 31 : *Indicating Navigators*. Vicky Thomas, 2009

Au cours de notre première rencontre, Vicky Thomas m'a montré cette photographie et m'en a livré une explication qui correspond à celle disponible sur le site internet de la galerie. Cette œuvre représente des sphères lumineuses agencées de la même manière que les étoiles composant la constellation Matariki. Ces sphères sont en réalité des phares de voitures de la marque Subaru. Avec cette photographie, Vicky Thomas fait référence aux talents de navigation des Māori qui se déplaçaient par voie maritime en se dirigeant grâce aux étoiles pour points de repère (voir le chapitre 5). L'artiste, qui vit dans un contexte très différent du leur, a voulu montrer qu'elle évolue dans un environnement urbain dans lequel elle « navigue » grâce aux panneaux de circulation et aux voitures. De plus, cette œuvre contient un jeu de mot dissimulé : Subaru désigne en japonais l'amas d'étoiles Matariki ou Pléiades. Sont ainsi évoquées les multiples connexions entre diverses cultures et le fait que la culture māori est toujours présente et vivante dans le monde contemporain de l'artiste, même s'il paraît bien différent de celui qu'ont pu connaître les Māori dans le passé (rencontre du 5 juillet 2013).

Cette œuvre ainsi que les autres photographies reproduites ici sont visibles sur le site internet de la Kura Gallery où la plupart sont proposées à la vente. Cette institution ne fait pas que représenter Vicky Thomas : cette dernière est également la gérante de la galerie d'Auckland[56]. Depuis 1998, celle-ci, située au centre-ville, dans un secteur très touristique, expose et vend les œuvres d'artistes néo-zélandais plus ou moins célèbres, en grande majorité māori. Leurs créations sont très diverses : œuvres peintes originales et reproductions, bijoux, sculptures, objets décoratifs et mobilier design.

3.3.6. Les contraintes matérielles

Son emploi permet à Vicky Thomas de gagner sa vie et de présenter certaines de ses œuvres au sein de la galerie et sur son site internet. Mais elle ne peut pas les exposer toutes dans cet espace, car elle estime que certaines sont trop conceptuelles pour rencontrer le succès auprès des personnes qui fréquentent habituellement Kura Gallery, dont beaucoup sont des touristes. Ce n'est donc pas toujours la meilleure plateforme pour promouvoir ses créations. De plus, travailler en tant que gérante empiète sur le temps qu'elle souhaiterait consacrer à sa pratique artistique :

> It's great to have support and have my work shown at the same place I work. It's difficult however to find time to create.
> Not all of my work sits well in the gallery as it is sometimes a little too conceptual.

[56] Kura Gallery est également présente à Wellington.

> I started managing the gallery when I graduated from Unitec. So all the personal work that I have managed to create since becoming manager has been ok but I feel like I really haven't had an opportunity yet to concentrate on a large body of work. Having my work on Kura's website and in the gallery has led to opportunities in other places. I have been invited to show work in exhibitions outside of Kura as a result. But like every artist, balancing between making a living and making work is a challenge. It can be really frustrating but most of the artists at the gallery are in the same position. (Entretien du 31 juillet 2013)

Comme elle le mentionne dans cette citation, la plupart des artistes sont obligées d'avoir un emploi rémunéré car la vente de leurs œuvres ne leur rapporte pas assez d'argent pour vivre, comme c'est le cas pour elle. Au cours de notre entretien, elle a abordé le sujet des contraintes matérielles qui influent sur le type d'œuvres qu'elle peut créer. Elle doit s'accommoder d'un budget assez limité et cette contrainte a un impact sur les œuvres qu'elle produit, tout comme le fait qu'elle se demande quel type de public pourrait être intéressé :

> I do think about audiences. I think about how I'm going to create an idea and then I think about who will be looking at my work. Most of the time it is my budget and available time that determines what I make. You could have an idea that you can create with a fifty thousand dollar budget or a five thousand dollar budget - you are going have a different outcome from the same idea. (Entretien du 31 juillet 2013)

L'artiste souhaite que différents publics puissent avoir accès à ses œuvres, aussi bien en ce qui concerne leur coût que leur compréhension. Ainsi, Vicky Thomas propose à la vente certaines photographies éditées sous forme de posters à des prix très abordables. C'est notamment le cas de la série « Rangi and Papa » présentée plus haut. Les posters de cette série sont vendus à partir de 40 dollars néo-zélandais et leurs couleurs acidulées ont pour but d'attirer l'œil des spectateurs. Afin de séduire plus particulièrement des acheteurs pākehā, elle a également réalisé la série de paysages « Fabricationz » (Figure 32 et Figure 33) au sein desquels elle a inséré des motifs de tapisserie et de textiles européens (rencontre du 5 juillet 2013). Cette volonté de rendre accessibles ses œuvres a été évoquée dans un entretien pour le site internet consacré à la photographie « D-Photo ». L'entretien avait pour principal sujet l'exposition « Hue and Saturation » à la Kura Gallery d'Auckland (5 -30 juin 2013), qui présentait des photographies inspirées par Papatūānuku et Ranginui. Cette exposition a été réalisée en collaboration avec l'artiste māori Deane-Rose Ngatai et Vicky Thomas y a présenté les posters réalisés à partir des photographies de sa série « Rangi and Papa » que nous avons déjà évoquées. Elle explique ici son choix des posters imprimés :

> Producing prints in poster form is in part our way of highlighting photography as a means of creating artwork in any format. We aren't great believers of photography being restricted to so-called regular or usually accepted forms of photographic

> output. Another reason that was important to us was creating works that are accessible. Through our experiences of working in a commercial gallery we are well aware of market realities. Photography has a way to go in proving itself as a valued art form in New Zealand. Our local market is small and our local Maori art market is even smaller.[57]



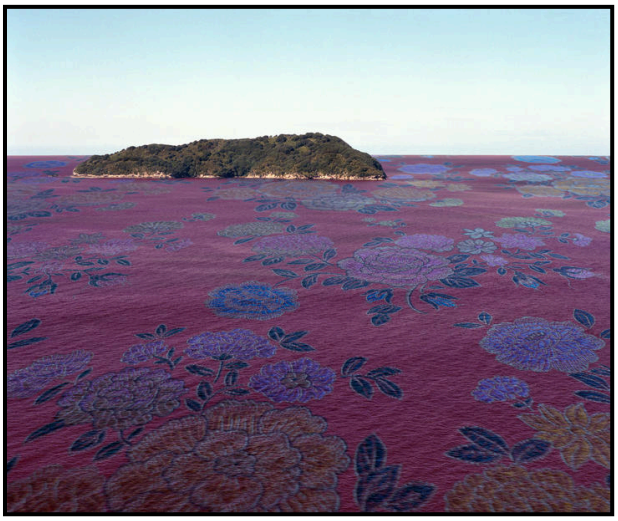


Figure 32 (à gauche) : *He punawai he puawai – Rose Water*.
Figure 33 (à droite) : *He puawai I ruia mai I tua o te moana – Silk Sea.* Vicky Thomas, 2005

Si Vicky Thomas ne retire pour le moment que peu de bénéfices de la vente de ses œuvres et considère cette dernière plutôt comme un bonus, elle commence à réfléchir à des stratégies qui lui permettraient de vendre plus, notamment en s'adressant à d'autres galeries (entretien du 31 juillet 2013). Si travailler à la Kura Gallery empiète donc sur sa pratique artistique puisqu'elle a moins de temps à y consacrer, celui lui permet de réfléchir à de meilleures stratégies de vente possibles. Cet emploi offre en outre l'avantage de lui permettre de rencontrer des artistes très divers et d'avoir des expériences qu'elle peut ensuite mettre à profit dans le cadre de sa pratique personnelle :

> I have had many experiences and opportunities to expand on my own practice through having contact with other artists. We have such a large range of artists that we work with. Non-Māori and Māori artists. I'm more curious about Māori artists and their varied upbringings and experiences as Māori in New Zealand. Some artists are *iwi* taught or *whānau* taught, they are self-taught artists, tertiary educated artists and how they perceive New Zealand and the world is unique to each of them. I have found real comfort in engaging with some of the older artists, particularly the carvers and weavers. I am humbled by how much knowledge they have and yet they still push themselves to learn and strive for excellence.
> I learn from many artists and not just about their personal stories or history but also the knowledge they bring with them about natural materials, practical processes and

[57] « D-Photo », site internet (http://www.dphoto.co.nz/blogs/interpreting-aotearoa-vicky-thomas/), consulté le 22 juin 2015.

> sustainability. Plants, trees, birds, fish, air and water and so on....it should be the kind of knowledge that is taught in mainstream schooling. It has definitely influenced my work and how I view the world. (Entretien du 31 juillet 2013)

Son emploi de gérante est alors épanouissant puisqu'il l'a aidée à parfaire ses connaissances dans les domaines artistiques et culturels māori. Il s'agit pour elle d'un apprentissage constant qui lui permet de mieux cerner son identité propre :

> [Māori culture] it's a really complex culture, and I guess I am more drawn to things Māori because the more I learn, the more enriching it is for me. I think because I work at Kura, because of my work, because of my sister, because of having that Irish and Māori mix and being able to go back to the far north. Learning more about my own people and our history gives me a much better understanding of who I am. I grew up with Pākehā friends that had nothing to do with Māori apart from being my friend and I was often told that 'I was ok for a Māori'. As I got older I realised how ignorant many of the people I grew up with were and still are. We were all products of a society that lacked insight but I feel really positive about future opportunities for Māori. (Entretien du 31 juillet 2013)

Vicky Thomas a participé à diverses initiatives pour qu'existent ces « future opportunities » qu'elle évoque ici, dont la réunion organisée par le Conseil municipal d'Auckland qui portait sur la place que peut occuper l'art māori dans le cadre de l'Arts and Culture Strategic Action Plan (voir le chapitre 6). Elle fait également partie d'un comité au sein duquel elle espère œuvrer pour augmenter la visibilité des artistes māori dans un nouvel espace d'exposition :

> I'm currently a co-opted member of the Te Uru - Waitakere Contemporary Gallery Governance Committee in Titirangi, Auckland. This is my first year being on that board which has been really good. Although it is not Māori focused it's a very exciting time. A new gallery is being built which will include 5x gallery spaces. There will be opportunity to increase Māori representation and engage with local *iwi*. (Entretien du 31 juillet 2013)

Elle poursuit le même objectif en organisant des expositions à la Kura Gallery qui sont l'occasion de promouvoir des artistes māori émergents.

Enfin, Vicky Thomas conçoit sa pratique artistique comme le moyen de changer les visions stéréotypées pouvant exister à propos de l'art māori contemporain. Elle affiche ce désir en écrivant sur son site internet personnel : « Embracing both my Māori and Pākeha world experiences and influences enables me to explore ideas in the aims of presenting works that challenge held perceptions and stereotypes when considering contemporary Māori art »[58].

[58] Citation visible sur son profil présenté sur son site internet « Vicky Thomas Photography » : http://www.vickythomasphotography.com/#!about/c66t, consulté le 23 juin 2015.

3.4. Natasha Keating
(Ngati Tuwahretoa, Ngai Tūhoe, Te Ati Hau Nui A Paparangi)



Figure 34 : *Natasha Keating dans sa cuisine/atelier*, 2013

Natasha Keating fait partie des rares femmes māori rencontrées sur le terrain qui utilisent du bois dans leurs créations artistiques. Elle dit produire des « *pou* contemporains », cest-à-dire les colonnes (*pou tokomanawa*) et les panneaux muraux sculptés (*poupou*) qui représentent des ancêtres dans les maisons de réunion (voir notamment Thomas 1995 : 62, voir aussi le chapitre 1). Mais, contrairement à la grande majorité des *pou* et des *poupou* traditionnels[59], les personnages qu'elle crée ne sont pas sculptés en relief : le bois est utilisé ici sous la forme de panneaux lisses servant de support à des représentations dessinées et peintes, le plus souvent féminines.

3.4.1. Le contexte de nos rencontres

Notre premier entretien a eu lieu après que j'ai vu ses œuvres dans diverses expositions collectives consacrées à l'art contemporain māori, notamment celle intitulée « Ngaru Rua - The Second Wave » présentée en juillet 2013 à Nathan Homestead, un centre d'art communautaire situé à Manurewa, dans le Sud d'Auckland, ainsi que celle organisée dans le cadre du festival Atamira Māori in the City qui a eu lieu lui aussi à Auckland, mais cette fois dans le centre-ville, en septembre 2013. Lors de mon enquête de terrain de Master de 2008, j'avais déjà eu l'occasion de voir certaines de ses créations qui étaient exposées à la Kura Gallery, la galerie d'art que j'ai présentée dans le portrait consacré à Vicky Thomas. Natasha Keating collabore

[59] Bien que la plupart des représentations figuratives ancestrales fussent traditionnellement sculptées, Roger Neich fait état d'exemples de représentations peintes sur les panneaux muraux de certaines maisons de réunion (voir Neich 2001 [1994]).

toujours avec la Kura Gallery et une courte vidéo sur la chaîne Youtube de celle-ci lui est d'ailleurs consacrée[60]. Je souhaitais vivement rencontrer cette artiste qui s'est avérée être une amie de Tracey Tawhiao. Cette dernière lui a alors envoyé mon projet et m'a présentée par email mais elle n'a pas obtenu de réponse, Natasha Keating étant très occupée à ce moment-là. J'ai heureusement pu la contacter directement par la suite, réussissant ainsi à obtenir un rendez-vous. Nous nous sommes alors rencontrées à plusieurs reprises, notamment pour deux entretiens à son domicile de Ponsonby, un quartier du centre d'Auckland. Le premier (le 11 septembre 2013) était semi-dirigé mais pour le deuxième (le 18 novembre 2013), nous avons eu une conversation beaucoup plus libre, sans prise de notes, mais toujours enregistrée sur dictaphone. Ces entretiens m'ont permis de voir son lieu de travail : sa cuisine qui lui sert également d'atelier et dans laquelle se trouvent de nombreuses œuvres achevées ou en cours de réalisation.

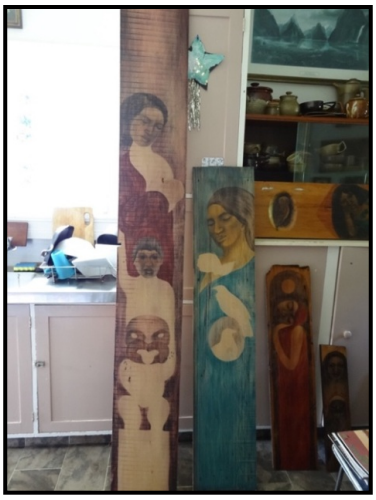


Figure 35 : *Œuvres de Natasha Keating en cours de réalisation dans sa cuisine/atelier, 2013*

Nous nous sommes également vues à l'occasion de diverses expositions, notamment lors des salons organisés par Tracey Tawhiao évoqués dans le portrait de cette dernière, et je l'ai accompagnée à une vente aux enchères (voir plus loin). Ce portrait a alors été réalisé en m'appuyant sur les informations et les propos recueillis durant nos entretiens ainsi que sur les observations réalisées dans ces différents contextes.

3.4.2. Les origines et les influences familiales de l'artiste

Au cours de notre premier entretien, Natasha Keating a évoqué ses origines māori et pākehā :

[60] Cette vidéo a été mise en ligne le 3 septembre 2012 et elle est consultable sur la chaîne Youtube de la Kura Gallery : https://www.youtube.com/watch?v=U_t6_n3djwc (consultée le 12 décembre 2015).

> Both my parents are Māori but my father has a New Zealand born Irish father and half Māori mother. I think she was half English, could be Irish, I'm not sure. And then on my Mum side, her mother side, it goes back to a great great grand parent who was Irish and then another great great grand parent who was Jewish. I'm a result of all of that. (Entretien du 11 septembre 2013)

Bien qu'elle reconnaisse être issue d'ancêtres aux différentes origines, elle préfère, comme les autres artistes présentées ici, mettre l'accent sur son côté māori, ce qu'elle explique ainsi :

> You have to see where you're comfortable and what skin you feel comfortable within and I'd always say I've been a Māori first, I'm a Māori woman. Actually I'm tribal first, I'm a Ngati Tuwharetoa / Tūhoe / Whanganui woman. And then I acknowledge those grand parents that come from other parts of the world. (Entretien du 11 septembre 2013)

Son identité tribale est donc importante pour elle, comme c'est aussi le cas pour de nombreux Māori, point sur lequel je reviendrai dans les chapitres 6 et 7. À l'instar de Vicky Thomas, lorsque je lui ai demandé de quelle manière elle se présente habituellement, elle m'a livré une brève *mihi* (présentation) en évoquant ses liens avec des éléments du territoire tels que des montagnes et des lacs se trouvant sur les terres de ses ancêtres māori :

> In Māori I would say Ko Tongariro te maunga, Ko Taupo nui a Tia te moana, Ko Ngati Tuwharetoa te iwi. Ko Natasha toku ingoa. So, I'm Natasha and I relate to mountains and lakes of this country. The ones I named were Tongariro and Taupo. (Entretien du 11 septembre 2013)

Les premières phrases de cette *mihi* sont en māori, langue que l'artiste maîtrise assez bien grâce à la présence de grands-parents māori dans son entourage familial lorsqu'elle était enfant et par sa volonté de continuer l'apprentissage de cette langue une fois adulte. Les membres māori de sa famille, et notamment ses grands-parents et arrière grands-parents, ont été mentionnés plusieurs fois durant nos entretiens. Ainsi, pour répondre à une question concernant les personnes ayant exercé une influence sur son parcours personnel et artistique, elle explique :

> Well, my great grand mother would have been a strong influence on me personally. I loved her generosity for people. My parents have guided me. I acknowledge my parents for guiding me, they separated as a child so maybe they also taught me that some institutions don't last forever. Maybe they taught me, yeah, the differences in relationships, they were always slightly, not abnormal but against the norm, likewise like slightly different… And then my wider family, my cousins, my aunties, my uncles, they're very important and play a big part in my life. And now I have three children. But they are my responsibilities. There is that relationship and they guide you, they teach you and guide you with the challenges and good things that they bring. (Entretien du 11 septembre 2013)

On voit avec cette citation l'importance qu'elle accorde à ses enfants dont elle s'occupait seule au moment de notre rencontre. Elle a voulu qu'ils soient familiarisés avec la culture māori et

ils ont alors fréquenté une école où ils ont pu apprendre le māori. L'artiste a le sentiment que la société néo-zélandaise actuelle leur offre des opportunités dont elle-même n'a pas pu bénéficier dans son enfance. Elle rejoint ainsi le point de vue énoncé par Vicky Thomas : « My children live in a different world where it's stronger culturally and where the language is around them, they're a lot aware, they have school systems for them » (entretien avec Natasha Keating, le18 novembre 2013). Lorsqu'elle-même était enfant puis adolescente, la situation était différente et elle n'a pas eu d'autre choix que de suivre un parcours scolaire « à l'occidentale ». Mais elle a su tirer parti de sa formation et l'a même appréciée ; nous verrons néanmoins que le manque de prise en compte de la culture māori dans le système éducatif s'est finalement fait ressentir.

3.4.3. L'apprentissage artistique

C'est au lycée que la sensibilité artistique de Natasha Keating a été éveillée, puis elle a suivi une formation théorique et technique dans différentes écoles d'art :

> I went to many different schools. I first went to a place called Carrington Polytech, it's now Unitec. I started a degree in design because I felt that with art I wouldn't necessary have a career. And again, when on my first year, my strengths were in Fine Arts and not in Design. Well, the Fine Arts subjects were my strongest and what I loved more so at the following year I went to Art School, it was called ASA and is now become part of the other Polytech, you know, AUT[61]. And I did a second year painting, I think I went there for two years. (Entretien du 11 septembre 2013)

Dans ces établissements, Natasha Keating a pris connaissance de l'histoire de l'art européen et américain et a appris les techniques occidentales « classiques » de dessin et de peinture. Bien qu'elle reconnaisse l'importance de cet apprentissage et l'influence qu'il a eu sur sa pratique actuelle, elle regrette que les références aux traditions culturelles et artistiques māori aient été absentes de ces instituts. À cause de ce manque, elle a cherché un cursus qui lui correspondait mieux et elle a ainsi également obtenu un diplôme en art et design māori contemporain, une expérience qui a renforcé son sentiment d'appartenance au monde māori et sur laquelle je reviendrai au chapitre 6 :

> There was something very lacking at all those places about cultural… a Māori thing. And I felt alone and lost because it wasn't really, really strong in my upbringing. It was strong with my family members but there were cultural things that I didn't know or understand. So, I struggled, I found an Art Design certificate, Māori Contemporary Design in Wellington and I moved to Wellington to do that. But all

[61] Auckland University of Technology.

> those wonderful things were given, not just given, but if you allowed yourself to be open to those things, there were opportunities to learn and I think my Māoritanga was strengthened through that course and at the end it has affected what I wanted to make and how I was making art and how I wanted to make art. And there I was quite supported by going straight into a major national Māori artist exhibition as a student.[62] And I think that opened my eyes and mind into the possibilities of what art could be. Then I moved home, I was born and raised in Wanganui and they had a new art school opening in their local teaching institution. There were professors from the United States, so it had a strong American teaching faculty, which opened my mind to completely different way of thinking and almost a different way of art, in that sense that we have been taught European and American art at the previous schools but there was a strong focus on Native American Art and Central American Art and sculpture and contemporary American art practice which I had not been exposed to. And so it was quite an academic awakening in a way. And Wanganui being a small town, it was very open to a student life, so it was very good for your work but also for a whole social life. (Entretien du 11 septembre 2013)

Ainsi, Natasha a suivi une formation artistique assez complète en fréquentant diverses écoles et en étant familiarisée avec de nombreux courants et mouvements artistiques, à la fois occidentaux, māori et « Native American », dont l'influence est visible dans sa pratique artistique :

> The tradition of art making in both Māori and Western society has been an influence because it's just been a part of my learning in school and a big part of my reason why I'm doing what I'm doing. I think Western art practice was easy to access but I had to work hard to access Māori teachings culturally, but it still grew me and nurtured me and made me understand who I was and so yes, sort of have to pay respect back by being grounded in that and then, then you can be what you want to be now. So it influences me maybe in my decision to use the wood, because our native timber has its own *mauri*, life force and energy, and it's acknowledging that and then I do feel like I am part of this traditional art makers, whether it is men who carved our traditional *pou*[63]. Yeah, just through the material and the ways of making, again if you touch upon it, you're part of this legacy." (Entretien du 11 septembre 2013)

---

[62] Il s'agit d'une exposition du groupe artistique māori Ngā Puna Waihanga qui regroupe des artistes et des écrivains māori (p.140) dont Natasha Keating a ensuite fait partie. Elle explique à ce sujet : « *Before I was born the first Māori big group was Ngā Puna Waihanga, it started way before my time but when I was at Art School on Wellington we went to maybe the twentieth anniversary at Te Kaha, it opened our eyes and hearts to a lot of things and I actively participated in wānanga* [séminaires]*, events and exhibitions over those years, it must have been in the mid nineties, early nineties. Through up there and then when I moved to Auckland we continued that, Auckland continued that group and again we did exhibitions and travelling and ways of coming together. But I don't know how long that has not been going, recently we've been part of trying to see how we can unite again, in a way. But artists came across creative korero* [discussion] *this year, you know, how can we unite, do we want to unite, how could we support each other?* » (entretien du 11 septembre 2013).

[63] Comme nous l'avons vu au chapitre 2 (et je reviendrai sur ce point au chapitre 7), la sculpture sur bois est traditionnellement considérée comme une pratique masculine. La confection et l'ornementation des *pou* et des *poupou* n'échappait pas à cette règle et était donc réalisée par des hommes experts en sculpture (Jackson 1972 : 63-64).

Dans cette citation, Natasha Keating explique son choix d'utiliser du bois provenant d'arbres endémiques par le lien qu'elle crée ainsi avec la tradition artistique māori. Mais elle manifeste également le désir de se distinguer en développant une technique unique.

3.4.4. Une technique originale et des matériaux particuliers

L'artiste présente ainsi sa pratique et la manière dont elle procède :

> I work on recycled native timber and I use an oil base pencil with wood stain and sand paper and polyurethane and danish oil. It's almost something I feel like I've developed which keeps my style unique and mine. (Entretien du 11 septembre 2013)
> I guess that is my technique: it's to paint on wood stain and sand off and then paint on and sand off. And it's that chemistry, it's that visual whatever is happening between the wood grain and then whatever colours you apply. I think it's all carried on, I have an interest in the positive and the negative so the living colour of the living wood and then having colour and how does that work, any work would be different. (Entretien du 18 novembre 2013)

Le bois qu'elle utilise provient d'espèces endémiques comme le *rimu*, le *totara* ou le *kauri*, mais c'est du bois qui a déjà connu une utilisation antérieure et auquel elle offre une seconde existence. Elle explique à ce sujet qu'elle se fournit :

> at recycled timber-yard, mostly, or wood found by side of the road neglected homes that have falling down, cabins. But the timber-yard has a great selection and that's supposedly safe as there are no nails on the surface. But if I come across it, I'm open to find wood anywhere. (Entretien du 11 septembre 2013)

Natasha travaille ces morceaux de bois en utilisant des outils de sculpture sur bois (gouge et maillet) et du papier de verre afin de les transformer en panneaux lisses, parfois creusés de petits cercles, sur lesquels elle peut ensuite dessiner.



Figure 36 : *Natasha Keating en train de créer une œuvre*

Elle dessine avec un crayon à l'huile de couleur sombre :

> I just use this type of pencil because it's really dark and it sticks to the wood and it only comes in this colour, for the other colours, it's a different type of pencil. So, I haven't use colour pencils. (Entretien du 18 novembre 2013)



Figure 37 : Natasha Keating en train de dessiner, 2013

Avec divers pinceaux plus ou moins épais, elle applique plusieurs couches de teinture pour bois jusqu'à obtenir les couleurs souhaitées. Puisqu'elle travaille avec de la teinture pour bois et non avec de la peinture à l'huile ou à l'acrylique, sa palette de couleurs est assez restreinte, ce qui ne lui pose pas vraiment de problème (entretien du 18 novembre 2013).



Figure 38 : Natasha Keating en train d'appliquer au pinceau la teinture pour bois, 2013

Les couleurs sont choisies en fonction de la couleur naturelle du bois et l'artiste superpose différentes teintes telles que l'ocre, le rouge et le marron. Elle laisse parfois des espaces vides, sans teinture ni crayon, pour que seule soit visible la couleur naturelle du bois, ce qui crée selon elle un équilibre visuel. Elle termine en appliquant un vernis, du polyuréthane en spray ou de l'huile danoise et compare cette ultime étape à une prière de clôture :

> Then I just finish it, it's like this, I don't know, maybe that's like my *karakia* [prière], end up *karakia* because it has this real… it brings everything together and it blesses the wood because the wood is so thirsty and so it offers that moisture that it needs and it allows to mix all the material together. So the *kauri* would always go golden, this type of wood is just, it's the king of all woods […] And this is the *rimu*. That's kind of redder and deeper brown so I actually quite like working with the red and browns. So that potentially would go quite darker but then again it's random… Every wood, even with the *rimu*, every *rimu* is different, you know, it depends on tree. So there's that element, that's quite exciting, I like it, that's my favourite part, once I'll finish. And then often I'm doing it like the day before the show, I take it to the show and it smells like wood stain. (Entretien du 18 novembre 2013)

Il y a donc un élément de hasard : le résultat n'est pas complètement prévisible car les couleurs varient en fonction des morceaux de bois utilisés. Ainsi, chaque œuvre est totalement unique, de la même manière que la technique mise au point par Natasha est elle aussi singulière, ce qui lui permet de se démarquer des autres artistes contemporains :

> I used to do a lot painting with paint and I still need to go back to painting with paint in some ways but I found it very difficult to find your own voice with paint because it has such a long and a strong production. And everyone has done everything can be done with that kind of… Well I love paint, I mean I love paint and I appreciate other people's painterly works but… I also was very drawn to graphic art making and mark making. And through the years I developed my way to make things. (Entretien du 11 septembre 2013)

Il lui a fallu du temps pour mettre au point cette façon de procéder. Elle a commencé lors de ses congés maternité et est passée par plusieurs étapes avant d'aboutir à ce qui est désormais sa technique de prédilection :

> I started maybe fifteen years ago. Maybe early 2000. I had time off making babies and I would make things with that kind of traditional way, playing with those traditional ways of making but when I went back to making work, what I loved was what I was drawing in my sketch pad but I wanted something permanent and I wondered "how will I turn that into something permanent?". And I started by turning those drawings into screen prints, printing them onto screen and then printing them onto wood. And then, through that process I developed a real love for the wood. And then I thought "Why am I printing on, I just should be drawing straight on". And then I was working out a way of being able to make it work and it took a while but, it's still a trial and error process, but my works seem to have last this long away since I started, you know, over ten years ago. (Entretien du 11 septembre 2013)

Outre ses propres dessins, on peut parfois voir sur ses panneaux de bois des images extraites de documents divers qu'elle découpe puis colle et recouvre de résine. Elle procède particulièrement ainsi lorsqu'il s'agit d'intégrer des images d'oiseaux, des animaux souvent représentés par les artistes māori qui évoquent leurs liens avec le monde spirituel (voir chapitre 5).



Figure 39 : *Whakarongo ki te tangi o nga manu…he wero!* Natasha Keating, 2015

3.4.5. La spiritualité et les liens avec le monde māori

Les formes rectangulaires de la plupart des œuvres de Natasha Keating, l'utilisation de bois provenant d'espèces endémiques ainsi que le fait de représenter des personnages sont autant de rappels aux *pou* et aux *poupou* traditionnels. Sur son texte de présentation que l'on peut trouver sur le site internet de la Kura Gallery, l'artiste explique :

> I create contemporary '*Pou*', totemic portraits that reflect the lives, loves and heartache of Māori women, today. '*Pou*' are the figurative carvings of our ancestors, which line the walls of our *wharenui* (meeting houses) our *whare tipuna*. They represent our different illustrious ancestors, and the stories and lessons which surround them. I take my cue from the artistic practice of my ancestors and bring it forward to today in my own style, which I have developed over the years.[64]

Elle est revenue sur ce sujet au cours de l'un de nos entretiens :

> What my work has become is like contemporary *pou*, and so *pou* are the carved figures that line the meeting house. Because that's our tradition of the portrait, so in Māori tradition that's the only place you will find figures, is in that carved form in the meeting house. And in other houses: *pataka* [maisons de stockage], et cetera, but. So, that's the tradition I would want to come from as well as a Western tradition of art making. And how do I mix that up. (Entretien du 11 septembre 2013)

Ses œuvres recèlent donc des références aux traditions artistiques māori et occidentales. L'artiste revisite une forme de création artistique māori traditionnelle, la sculpture sur bois représentant des personnages ancestraux, par le biais d'une pratique picturale. En effet, si comme nous l'avons vu Natasha Keating utilise du bois ainsi que des ustensiles de sculpteur, il s'agit juste pour elle de préparer le matériau afin qu'il serve de support à ses personnages peints et non sculptés en relief. D'ailleurs, aucune des artistes māori rencontrées ne pratiquait la technique de la sculpture sur bois d'une manière traditionnelle, cette dernière étant encore entourée d'un fort *tapu* et toujours essentiellement réservée aux hommes[65]. L'artiste explique alors que certains Māori n'apprécient pas de la voir manier la gouge bien que les choses changent et qu'il soit désormais plus facile pour les femmes d'accéder à ce champ artistique. Mais ce n'est pas pour cette raison qu'elle ne s'est pas tournée vers la sculpture : comme pour la peinture, elle voulait mettre au point une technique qui lui soit unique.

> Maybe small amount of people have a difficulty with women working with the chisel. Because carving is the traditional male role. But I wouldn't say I carve in a traditional male way, or Māori way. I just use the chisel […] I think times have changed, lot more people are open to it and probably there is art school, you know,

---

[64] Texte issu de la page de présentation consacrée à Natasha Keating sur le site internet de la Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/category/artists/natasha-keating (consulté le 29 novembre 2015).
[65] Ce point sera examiné de manière approfondie au chapitre 7.

> different training, places that allow that. There were a lot of restrictions and rules to learning carving in the old days and then in the not so old days, even maybe a hundred years ago, only men would go to a carving institute and would learn to carve following the old ways. Actually even today it's like that. It's a lot more open now and I am sure there's a lot more women doing that, but… But again like the painting, that's not something that I wanted to do because I love my unique way of making. (Entretien du 11 septembre 2013)

Bien que sa technique soit assez éloignée de celle de la sculpture traditionnelle, elle travaille tout de même avec du bois provenant d'espèces endémiques, ce qui implique une dimension spirituelle importante. Sur sa page de présentation sur le site internet de la Kura Gallery, elle indique à ce sujet :

> I work on re-cycled Native timber, which is another story in itself. I connect with the *mauri*, the 'life-force' inherent in these discarded pieces of wood. From once were great '*toa*' [guerriers] of our forests, children of Tāne Mahuta himself, to floorboards, weatherboards, furniture, firewood, they come into my hands. I am only adding to the story, connecting my story, 'our' story, 'her' story. Our colonial heritage connects us. The mass deforestation of Aotearoa mirrors the colonisation of its indigenous peoples. (Présentation Kura Gallery)

Natasha Keating aborde ici plusieurs points importants. Elle évoque dans un premier temps le concept du *mauri*, cette force de vie présente en toute chose (voir Mead 2003 : 54). Elle fait également référence à l'importance que revêtent les arbres dans la culture māori ; ils sont en effet considérés comme les enfants de Tāne-Mahuta qui est présenté selon certains récits comme le créateur de l'espèce humaine (voir le chapitre 1). Un lien de généalogie direct peut donc être établi entre les hommes et les arbres, les deux espèces partageant le même géniteur (Lee 2009 : 5). Une autre relation lie les Māori et les arbres : leur sort après la colonisation européenne a été funeste. Une déforestation massive a eu lieu : l'exploitation économique des arbres a contribué au développement économique et industriel du pays, mais il s'agissait aussi de recréer des paysages semblables à ceux de l'Angleterre (Belich 2001 [1996] : 351 ; King 2003 : 237). De même, les Māori ont souffert de cette colonisation et ont vu notamment leur population décroître drastiquement à cause des maladies introduites par les Européens et des conflits armés engendrés par la colonisation. Natasha est revenue sur ces points lors de notre première rencontre, lorsque nous avons évoqué ce que revêtait pour elle la notion de spiritualité :

> I think spirituality is important in life anyway and, yeah, definitely with the artwork. How would I acknowledge it? It's more of an intuitive connexion so again going back to the wood, that's come from Tāne-Mahuta who we humans descend from as well, so we have this connexion, so we're going to that kind of gods. So, we always have to be some kind of respectful to that and for me it's become a major part of

> my art making: it is to be in tune with that wood, and the grain and what is the feeling in there and what is it visually look like before I even go and touch it. Because then also my wood isn't just this grandchild of Tāne-Mahuta, it's also once been this long living part of this forest, this huge forest that covered all this land that got cut down, you know, for commercial interest and for growing a country and for sending of around the world to make money. And they became hills and part of the colonial history and they became furniture and they became all this other stuff, and then they became these pieces of wood sold in a shop or on side of the road, or aimed to be firewood. Working with this wood is acknowledging that there's already this huge history that's happened before me and that's some kind of spirituality as well, it's about, for me it's an intuition and a feeling and an acknowledgement of that and working with that. (Entretien du 11 septembre 2013)

Le fait de travailler avec un tel matériau implique d'être attentive à des notions telles que celles de *tapu* et *noa* qui ont été présentées au chapitre 1 et peuvent être grossièrement traduites respectivement par « sacré » et « profane ». L'artiste doit concilier un certain respect pour ces notions avec des contraintes liées à son mode de vie. Ainsi, par manque de place, elle crée dans sa cuisine, un lieu qui n'est pas le plus approprié lorsqu'il s'agit de se livrer à une activité créatrice. En effet, une telle activité était traditionnellement qualifiée de *tapu*, or Mead indique que « cooked food negates *tapu* » (Mead 2003 : 49).



Figure 40 : *Table de cuisine de Natasha Keating servant ici de table de travail, 2013*

Natasha Keating doit alors rendre son travail *noa* pour pouvoir œuvrer en toute sécurité :

> The notions of *noa* and *tapu* are a big part of *tikanga*, so they're a big part of cultural practice. They were hugely important in old times and we all struggle to live and understand them in modern time, we do struggle to acknowledge that now, otherwise everything goes by the West side. So, for example, my art studio is in my kitchen and so traditionally you wouldn't mix the food and that type of making. So I have to make my art practice *noa* and so it's not a *tapu* thing and then it doesn't

> involve these spiritual connexions to *tapu* practice. *Karakia* [prières] and things like that can help… And the same of it, I've hurt my neck and shoulders two days ago from carving and I thought "how am I doing wrong?" and it did back I was working on this kitchen table, really got me back to that thinking 'cause I used to always wipe everything down, it's either your art studio or it's the kitchen, it's not both at the same time. So usually well when it's an art table there's no tablecloth, then it's just me working, but when it's a food table then there is a tablecloth. (Entretien du 11 septembre 2013)

Avec cette citation, nous pouvons voir que le bois étant un medium empreint d'une forte charge spirituelle, il lui arrive de ressentir une douleur physique lorsqu'elle enfreint certaines règles. Natasha Keating éprouve alors le besoin de suivre des pratiques comme la prière afin de garantir sa sécurité. Elle m'a expliqué ceci de manière plus détaillée lors de notre deuxième rencontre à son domicile :

> Sometimes when I do things like I get a bit splinter in my finger or… I get hurt from my tool or whatever, something bad happens to me, not bad but … and then I sometimes think "oh!", because I have an understanding that some people practise things like *karakia* a lot around their work. And I don't feel like I do enough […] So I don't know, I use to but I'm so not religious so it's not a big part of my practice but even still I know that you don't have to be Christian religious to still say prayers and I believe in prayer. Anyway, I've got to get back on to that, at beginning and ending. And then it becomes part of your art making ritual. And I think because yeah, if you are turning into not physical things, that's the safe path. (Entretien du 18 novembre 2013)

Comme elle l'indique, elle ne pratique pas une quelconque religion. En revanche, la spiritualité est pour elle une notion très importante qu'elle définit comme une « pratique culturelle » :

> I think if you are strong culturally, it's part of your culture so it's part of your understanding, who you are and, yeah, you're understanding how you are because that's how your ancestors lived and that's how they practiced, it's like a cultural practice. And then you can naturally feel it within you, if you allow yourself to turn into those things. But it's not exclusive to Māori, it's a global thing. It's just that I've chose to be open to it and I've always been told from different people "oh, you're very psychic" but it's nothing that I ever proper practised. I mean, for me, on a very practical level it would be like if that feels right or does that not feel right. So when I go in a place I can feel a bit strange or can I trust that person? And kind of have a feel for that, like he's very dark, stay away. Yeah but then it's interesting 'cause I've a mum who is not so much strong culturally and she is in a church that is extremely unique and small and from another part of the world. They're very much about psychic powers and healing and hands on healing and all that kind of things. So I've been aware or raised in that type of understanding.

Son intérêt pour les éléments spirituels issus de la culture māori se reflète dans nombre de ses œuvres, en particulier celles où elle représente des oiseaux, qui sont pour elle des gardiens et des messagers. Il s'agit là d'une croyance partagée par d'autres artistes telles que Deborah

Duncan et Jane Matua, et sur laquelle je reviendrai au chapitre 5. Natasha Keating explique à ce sujet :

> Representing birds evokes that personal connection with something familiar and from here. It's a nice way of connecting to something that's New Zealand. […] So, that connection is a *kaitiaki* [gardien] form in my work and what they kind of mean and the messages they bring. […] This woman was a Tūhoe ancestress that I've just started, Hinepūkohurangi, and I was thinking "what would be the bird that you would associate with her?". And I kept thinking *tūī*[66] because I always think at the mist in the morning 'cause Hinepūkohurangi is the mist maiden[67]. And tūī is singing in the morning as dawn. […] So I listen to what lessons that they have, what is the message that they have come to give you. It's often just about being in tune with nature, it's just being in tune to that realm." (Entretien du 11 septembre 2013)



Figure 41 : *Hinepūkohurangi*. Natasha Keating, 2016

Outre les oiseaux, les panneaux peints de Natasha Keating révèlent l'importance qu'elle accorde à la flore endémique et aux valeurs qui lui sont associées, notamment ses vertus médicinales :

---

[66] Le *tūī* est un passereau endémique de la Nouvelle-Zélande.

[67] Hinepūkohurangi signifie « Femme de la brume ». Elle apparaît dans un mythe qui raconte comment cette créature céleste, qui ne pouvait venir sur terre que durant la nuit avec sa sœur Hinewai, la « Water Maiden », personnification de la pluie fine, s'éprit d'Uenuku, un homme qui avait été séduit par sa beauté. Il réussit à la convaincre de se marier avec lui mais ils ne pouvaient partager que leurs nuits, Hinepūkohurangi devant regagner le ciel au lever du jour. Uenuku voulait rester plus longtemps avec elle et, fier de sa beauté, la montrer aux membres de sa tribu ; il décida alors de la piéger en lui faisant croire lors d'une de leurs rencontres que le soleil n'était pas encore apparu et en l'incitant à ne pas écouter l'appel de sa petite sœur. Lorsqu'elle découvrit la supercherie et que les rayons du soleil la touchèrent, elle se transforma en brume, s'éleva dans les cieux et ne revint plus jamais sur terre. Uenuku en fut si triste que Ranginui eut pitié de lui et le transforma en arc-en-ciel. Ainsi, Uenuku et Hinepūkohurangi furent de nouveau réunis (Best 1924 : 156-159 ; Best 1982 : 418-420 ; Reed 1999 [1946] : 86-90).

I am definitely interested in alternative to Western medicine. So, probably I've been raised in that way to be mistrustful of Western medicine. Yeah, I'm interested in *Rongoa* [médecine] Māori. But I think using birds and the natural flora and fauna in my art it's to look all of the meanings around why you're using that and what do those images represent. And so the *kawakawa*[68] is a prolific plant, it's everywhere in Auckland or in this area, so it's quite common around here and actually why I'm drawing *kawakawa* is because we just had a *wānanga* [séminaire] and someone had brought some in and was talking about how it was used around that *marae* and then the different uses of it: you have some for healing and then some for death. So the *pare kawakawa* is the *kawakawa* leaves that have not holes in it. The ones with the holes that's what you have to eat, to use for medicine, and the one with no holes is what the women wear on their head at times of death. And then that we just had this discussion, so it was important to me at that time and then I quite like the shape, I like that and *kawakawa* is such easily accessible. (Entretien du 18 novembre 2013)



Figure 42 : de gauche à droite *Hine Kawakawa, Hine Kowhai* et *Hine Pohutukawa.*
Natasha Keating, 2013

Bien que l'on trouve dans les œuvres de Natasha Keating des oiseaux et des éléments végétaux, son sujet de prédilection est la représentation de personnages féminins.

3.4.6. Les représentations féminines

Sur la très grande majorité des panneaux de bois de Natasha, les personnages dessinés et peints sont des femmes arborant le plus souvent un air grave mais serein, avec parfois un sourire très léger.

[68] Le *kawakawa* est une plante endémique dont les feuilles sont utilisées dans les pratiques médicinales traditionnelles māori pour soigner différents maux : maladies transmises sexuellement, blessures, maux d'estomac, dysenterie, rhumatismes (Jones 2012 : 3).



Figure 43 : *Conquering lioness takes 5*. Natasha Keating, 2013

L'artiste explique ainsi les raisons de sa prédilection pour la représentation de figures féminines :

> The majority of the work I would do is the female form, mostly because I'm trying to describe things in my life or reflected in women's life around me. So that I am telling our stories of the here and now or reflecting on stories that had gone before. It's not explicit, sometimes there would be men, not often, but men are mostly in partnership to that women. As children, mostly in relation to that women. And then other things like flora and fauna and birds and native elements from this country. (Entretien du 11 septembre 2013)

Parfois, l'artiste peint aussi des hommes et des enfants mais ils sont toujours accompagnés par un personnage féminin.

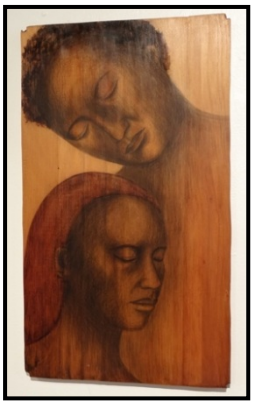


Figure 44 : *Ranginui loves Papa*, Natasha Keating

Natasha Keating met l'accent sur les relations qui unissent ces personnages, et les relations qu'elle souhaite montrer sont des relations positives, fondées sur un sentiment amoureux :

> My work is more about the things that are probably male or female relationship, mother and child, and then the flora and fauna thing, yeah, or just the personal of how you're feeling. Yeah, it's more around relationships. […] And it's all different. So some would be really tied and connected because I think a lot of people are interested in having a positive relationship. Or something to reflect their own

> relationship and I think they would be more wanting a strong together one. And it's more about love, so it's really about having a physical representation of that love whereas a physical, spiritual, mental, emotional connected love, so trying to recreate that feeling with the image of men and women together, I mean it's pretty obvious. […] (Entretien du 18 novembre 2013)

Dans la suite de cet entretien, l'artiste a dit avoir tendance à créer des œuvres qui reflètent ce qui se passe dans sa vie. Elle a également évoqué ce point sur le site internet de la Kura Gallery :

> The *wahine* I create are very vaguely self-portraits. They reflect what is going on in my life, my family, my community at the time of being made. However they can be whoever the viewer sees her to be. The viewer will connect with a look, with a feeling and recognise something or someone. (Présentation Kura Gallery)

Elle fait ainsi tout de même part d'une volonté de distanciation afin qu'une relation d'empathie puisse se créer entre l'œuvre et le spectateur. C'est ce qu'elle m'a expliqué au cours de l'une de nos rencontres :

> In some ways most of them are self portraits. Yeah, a lot of them are. But I kind of don't want to define them as such to allow the viewer to consider them as whoever they relate to. […] I just try to keep it open so that the work can be interpreted, so that the viewer can interpret what story they are feeling. […] But yeah, I think almost everyone is a piece of me somehow. And some are more obviously, for some I have got a photograph or a mirror. But I've been trying to break away from that and look at a whole other range of faces… But it always kind of comes back. (Entretien du 18 novembre 2013)

Il lui arrive donc de s'aider d'un miroir ou d'utiliser des photographies, notamment lorsqu'elle dessine des oiseaux ou quand elle répond à une commande et qu'elle doit représenter des personnes spécifiques. Mais elle ne cherche pas à créer des œuvres d'un réalisme absolu. Ce qui est important pour elle, c'est de se réapproprier les représentations des femmes māori. Elle souhaite présenter une image différente de celles fantasmées créées par les colons et les premiers visiteurs européens et elle suit en cela une démarche similaire à celle entreprise par Vicky Thomas. Natasha Keating l'explique de façon explicite sur le site internet de la Kura Gallery :

> My '*Pou*' are emotional reminders of the very real struggles we as Native women face in a world that generally chooses to ignore us. The portraits I create proudly confront the audience, subtly stating, yes we do exist and yes we have survived, and yes we actually thrive. I am interested in the misrepresentation of Native women throughout history. Through paintings, photography, advertising, and tourist items, the images of Māori women have been through the European creator. These are sometimes comical, often sexual and invariably anthropological. I consciously choose to dispel all myths by re-appropriating our own image. I allow the audience to look into 'our' world, to share the trials and tribulations that we face in present

> times. I wish to populate the world with Māori women imagery made by a Māori woman. (Présentation Kura Gallery)

3.4.7. Une artiste engagée

Natasha Keating désire faire entendre les voix des femmes māori contemporaines, raconter leurs histoires. Elle rejoint alors les préconisations des chercheuses s'inscrivant dans le champ académique des *mana wahine studies* (voir chapitres 2 et 6). Lors de notre première rencontre, elle m'a dit à ce sujet :

> Māori women artists have a really important role because indigenous women across the world are the most invisible. And usually their visibility is through other people's eyes and so it's really important for those women to have a voice 'cause only they can tell their stories properly. And like most artists, you are recording contemporary life, you are recording the here and now and that's your role. You would go but your art should live on and be a reminder of what was happening at that time. So it's more important, mostly because our voices are often being looked over and therefore it is important for us to use it. (Entretien du 11 septembre 2013)

Selon elle, toutes les femmes issues de peuples autochtones ayant connu la colonisation partagent cette même expérience d'avoir été réduites au silence. Il existerait alors un langage commun à toutes les artistes appartenant à ces sociétés :

> I met women artists from Hawaii and other states. Kind of Australia but probably more filmmakers. Yeah Native American and Native Hawaiians are probably the most. Other Pacific Island groups, I mean it's pretty common for Auckland. But I think our experience is quite similar so it's kind of not, you know, it feels more normal but if you travel and meet other indigenous people, and especially the creative people, it's immediately speaking the same language, even if you don't speak the same language but you're immediately comfortable and know each other stories without actually knowing. Yeah, we have all the same health and mental health problems. Yeah, the similar stories and then the similar postcolonial stories or colonial stories, the same ancestors stories or similar. Overall a strong love for land and culture. (Entretien du 18 novembre 2013)

Cet « amour pour la terre » la conduit à s'intéresser aux questions relatives aux confiscations des territoires māori, comme en témoigne l'une de ses œuvres intitulée « He Hau Hou » (Figure 45) qui n'était encore qu'un projet lorsque nous nous sommes rencontrées en 2013 et qu'elle a depuis achevée. Elle me l'avait présentée ainsi : « I have a project: going through our tribal history with the government and the land history and making artworks about that » (entretien du 18 novembre 2013).



Figure 45 : *He Hau Hou*. Natasha Keating

Sur sa page Facebook, l'artiste explique :

> *He Hau Hou* … a new wind... I started this work after the Tūhoe - Crown Settlement Day / Act 2014[69] and was finished recently. Hinepūkohurangi calls up the valley to *Te Maunga* [la montagne], signalling a new time... us descendants, *nga tamariki o te kohu* [les enfants de la brume, surnom donné aux Tūhoe] stand waiting to see what this new wind will bring as do the kahu [un oiseau, le Busard de Gould] and the *koko* [autre nom donné au *tūī*], who represent Te Urewera [territoire ancestral des Tūhoe] and *Te Wao nui a Tāne* [la forêt ancestrale]. (Publication sur la page Facebook de l'artiste du 21 décembre 2015)

Natasha Keating a également fait preuve d'engagement politique en travaillant pour Hone Harawira, un homme politique māori (rencontre du 18 novembre 2013). Elle a ainsi voulu œuvrer à l'amélioration des conditions de vie des Māori. Durant l'un de nos entretiens, elle a évoqué les statistiques négatives auxquelles sont encore associés un grand nombre d'entre eux et elle m'a fait part de sa volonté d'échapper à ce carcan :

> I think you cannot deny the devastation colonisation has done. But we can't stay in that blame of it and if we are gonna be postcolonial, 'cause I don't know if we are, but if we are, well again that this is your time and the freedom to rise up into a really positive future. But there is so much dysfunctionalism, negativity, the worst statistics in crime or education so just starting individually for yourself not to be in any of those statistics, it is huge just even thinking that way, let alone acting that way. And so that's been my challenge for myself, I don't know how successful I'm at doing it but it's how I chose to live. So that's a contemporary sense whether it's worse or better, you just have to make it better… because things can't get worse. (Entretien du 11 septembre 2013)

Elle préfère ne pas s'attarder sur les discriminations auxquelles elle peut être confrontée et considère plutôt que ne pas appartenir au groupe majoritaire dans le champ artistique néo-zélandais, les hommes pākehā, est un point positif renforçant sa singularité. Ainsi, lorsque je

[69] Il s'agit d'une loi répondant à une revendication exprimée par l'*iwi* Tūhoe : Te Urewera qui avait été déclarée parc national en 1954 puis traitée comme une terre appartenant à la Couronne est devenue le 27 juillet 2014 une entité juridique possédant les mêmes droits, pouvoirs, devoirs et responsabilités qu'une personne légale. Te Urewera est désormais gérée par un conseil de direction composé de membres *Tūhoe* et de membres de la Couronne. Cette loi qui reconnaît la valeur intrinsèque de ce territoire et son importance culturelle et spirituelle pour les *Tūhoe* marque une étape importante dans le processus de reconnaissance législatif des revendications des différentes *iwi* māori (Ruru 2014).

lui ai demandé si le fait d'être une femme et d'être māori avait compliqué sa reconnaissance par les institutions artistiques, elle m'a répondu :

> No, 'cause I don't buy into that in a way like I can't allow my head to buy into that. If anything, personally, whoever hold's me back is myself. And that I have the power to, you know, go beyond that. But I still feel like I am holding myself back in the little ways, otherwise I would be there but I'm getting there, yeah. I just refuse to buy into that, even now, it probably does exist and there's so much to prove and it's a competitive world and, you know, I think it's the same for everybody but as much as that maybe hold against you, it's still your point of difference as well, so, I need to work with that. (Entretien du 11 septembre 2013)

3.4.8. Les expositions, la vente des œuvres et l'aspect financier

Natasha Keating expose dans différents espaces : « I have been from dealer gallery to public galleries to pop art, created spaces » (entretien du 11 septembre 2013). Elle est confrontée à des publics variés qu'elle décrit ainsi :

> From friends and family to whoever is going in those galleries and I think that's always the challenge, the challenge is really trying to reach a diverse audience. I just had work at Fashion Week and so for me that was gonna be a completely different audience. And then, at the same weekend I had work in Atamira which was Māori in the city and, so therefore that would be a lot more familiar audience. But yeah, I really appreciate a different audience, I appreciate both audiences. (Entretien du 11 septembre 2013)

Même s'il s'agit d'un public qu'elle qualifie de « more familiar audience », il lui semble que le public māori n'est pas pour autant le plus facile à toucher car il est peut-être moins habitué à fréquenter des expositions d'art contemporain (voir le chapitre 6) :

> I think that was a challenge for those first artists of generation before me to break that ground. I think it's a challenge for contemporary Māori artists to have a big audience among their peers because I don't know how wide contemporary art within Māori people and families is when rugby is and yachting and… You know, you're competing with sport, I guess. And so, and yeah, traditionally it was such a big part of us, art. That it was normal. So, yeah, I think that it's more about the challenge of art being something that you do and that it's something that you go and see, it's something that you buy, it's something that you want in your life, I think that's the challenge. (Entretien du 11 septembre 2013)

Le gain financier résultant de la vente de ses panneaux peints est un élément satisfaisant, mais ce n'est pas pour elle le plus important : l'une des principales motivations pour Natasha Keating est le fait de savoir que ses œuvres vont être appréciées par des personnes qui vont vouloir les introduire dans leur vie. Comme l'aspect financier n'est pas le moteur premier de sa création, elle rencontre quelques difficultés pour vendre ses œuvres, elle dit qu'elle n'est pas

« so great at the other side, in selling my work » (entretien du 11 septembre 2013). Mais l'artiste essaie tout de même de multiplier les opportunités de vente. Elle est représentée par la Kura Gallery et participe à de nombreuses expositions collectives. Durant mon enquête de terrain, j'ai assisté avec elle à une vente aux enchères organisée par l'école qu'avait fréquentée son plus jeune fils : la Richmond Road School à Ponsonby qui offre des unités d'enseignement bilingues en māori, samoan et français. Elle avait proposé à la vente deux œuvres qui ont trouvé acquéreurs. Elle s'est exprimée au sujet de ce type d'événement et plus généralement de sa place sur le marché de l'art :

> A few times I sold my works in auction at schools. They kind of love doing that type of thing, but I think I enjoy, it's a win win situation for the school who is fundraising and the artist 'cause I don't mind supporting school 'cause they do things for my children obviously. I sell work, I get some money, it may be just the same as a gallery, you know, there's a commission thing but galleries are sixty-forty or whatever. I don't mind going fifty-fifty. And it opens you up to a different audience which wouldn't necessarily have access to. But this school, I've never really been to their auctions, I've put my work in auction but I didn't go. And then I was really excited because the work sold for three times than I have thought but that's because then, and I still do but not as bad, I had a lower expectation of what my work is. I think my work is really on the lower end of process, maybe, to some of my contemporaries. But I am just still gaining confidence, ideally, I'd love to sell fifty thousand dollars artworks and plus […] Yeah, I definitely aspire to selling work for x money. But I think that's not the reason why I make art, now I've decided I make art just 'cause is something that I want to do, I mean it's what I am. (Entretien du 18 novembre 2013)

Elle publie également des photographies de ses œuvres sur sa page Facebook et conclut parfois des ventes par ce moyen. Mais n'étant pas une grande adepte des technologies numériques, il s'agit d'un secteur qu'elle n'a pas encore beaucoup développé (entretien du 18 novembre 2013).

Comme elle ne retire pas de son activité artistique des fonds suffisants pour assurer sa survie financière, d'autant plus qu'elle s'occupe seule de ses trois enfants, elle a dû chercher un emploi rémunéré et elle travaille dans un autre domaine qui la passionne, celui de la cuisine :

> Cooking is a passion. I mean I love cooking so I can just do it. But then it's become my ninety-five percent job, so I'm cooking for small children everyday[70]. And I also do catering, not often but now and again and then I've figured out "oh, you can kind of make a decent amount of money if you…", you know, and again I'm trying to get better at that. […] It's just a way of making extra money and being challenged to by what I'm going to make, I like making up my recipes. I like cooking, I like

[70] Elle travaille comme cuisinière pour la cantine de la maternelle, *kohanga*, que fréquentait son plus jeune fils.

> people enjoying food. It's a cultural thing I reckon. Not that we're all great cooks at all. Māori aren't known for our cuisine I know. But it is a part of how we want to look after people. Whether it is just *hāngī*[71]. And I mean it's been a challenge; I like to make food for Māori in a contemporary way or in a kind of finger food way. Really tasty and kind of healthy. (Entretien du 18 novembre 2013)

Natasha Keating doit concilier ses deux occupations, la cuisine et la création artistique, et elle crée alors souvent la nuit et les fins de semaine. Pour gagner du temps, elle travaille fréquemment sur plusieurs œuvres simultanément :

> I can kind of work, pick up on work, pick up on work so my usual time of working is at night and then on the weekends but it just keeps mixed up with kids. Yeah, then maybe I want something to dry and then it's why I like to work on lots of work at the same time. But for some work I would just, I can see it and it would happen quickly and some work can take me a year. (Entretien du 18 novembre 2013)

Comme les autres artistes rencontrées qui n'arrivaient pas à vivre de la vente de leurs œuvres et devaient alors travailler dans un autre domaine, elle doit développer des stratégies pour utiliser au mieux le temps à dédier à son activité créatrice. Mais elle est tout de même assez satisfaite de son sort. En effet, son métier de cuisinière présente certains avantages car il lui permet de travailler à côté de l'école où est désormais scolarisé son fils, il l'oblige à parler en māori puisqu'il s'agit d'une « full immersion school » et cet emploi lui laisse le loisir de réfléchir à ses futures créations (entretien du 18 novembre 2013). Cuisiner dans cette école est donc une activité qui lui plaît, tout comme le fait de proposer ponctuellement ses services de traiteur, mais elle se définit avant tout comme une artiste :

> In many aspects there are some kind of relationship between cooking and my art practice and I often get asked "what are you and what you want to be?". And I would always go "I'm both of them" but really I think I'm foremost a visual artist. And I think ideally, I want to be a visual artist. (Entretien du 18 novembre 2013)

[71] Préparation culinaire māori à base de viande, de légumes et de féculents qui tire son nom du *hāngī,* le four enterré dans lequel elle était traditionnellement cuite grâce à la vapeur dégagée par des pierres brûlantes (Royal et Kaka-Scott 2013 : 2).

3.5. Mere Clifford
(Ngāti Porou)



Figure 46 : *Portrait photographique de Mere Clifford*

Ko Hikurangi te Maunga/ Hikurangi is the mountain
Ko Waiapu te awa/ Waiapu is the river
Ko Ngāti Porou te iwi/ Ngāti Porou is the tribe
Ko Te Whānau a Karuai te hapū/ Te Whānau a Karuai is the sub-tribe
Ko Hone te ihi Ngata te tangata/ Hone te ihi Ngata is the man
Ko Papesch toku whānau/ My family is Papesch
Ko Mangere Bridge toku papakāinga/ Mangere Bridge is my home
Ko Pita toku hoa tane/ Peter is my husband
Ko Tamati raua ko Maaka aku tamariki/ Thomas and Mark are my children
No reira,
Ko Mere Clifford ahau/ Therefore, I am Mere Clifford
Tena koutou, tena koutou, tena tatou katoa.
(Entretien du 22 juillet 2013)

C'est par cette *mihimihi* (présentation) que Mere Clifford s'est présentée au début de notre premier entretien. Cette artiste manifeste un profond attachement à ses origines māori. Son intérêt pour la culture māori et pour les questions touchant aux liens unissant les *tangata whenua* (« people of the land ») et leur territoire est perceptible dans ses œuvres peintes qui adoptent un langage visuel moderne et très coloré.

3.5.1. Le contexte de notre rencontre

Notre première rencontre n'a pas été simple à organiser car l'emploi du temps de Mere Clifford est très chargé : en plus de son activité artistique, elle est enseignante à plein temps et responsable du pôle artistique de la Kelston Boys High School d'Auckland. À l'époque de mon

terrain, elle avait repris des études et elle préparait un Master en arts visuels māori à la Massey University de Palmerston North. Dans le cadre de ce Master, elle venait de réaliser en mai 2013 une exposition intitulée « Ask That Mountain - Puketapapa » au Nathan Homestead Arts Centre, une galerie d'art située à Manurewa dans la partie sud de la ville d'Auckland. J'ai vu cette exposition alors que je ne la connaissais pas encore et c'est la personne qui l'avait organisée, Gabrielle Belz (elle-même artiste māori), qui nous a mises en relation. Nous nous sommes rencontrées dans un café de Mangere, un quartier sud d'Auckland, non loin de son domicile, pour un entretien semi-dirigé. L'artiste avait pu préparer certaines de ses réponses grâce à une liste de questions que je lui avais envoyée à sa demande. Nous avons ensuite discuté de façon plus informelle au cours d'un après-midi consacré à la visite de sites naturels auxquels elle fait référence dans ses œuvres.

Cette rencontre a été suivie d'une correspondance par courriels et nous avons eu un autre rendez-vous au cours duquel les rôles ont été inversés. En effet, afin d'étoffer un texte qu'elle devait rédiger pour son Master, Mere m'a posé plusieurs questions sur la manière dont je percevais ses œuvres. Cette rencontre a été aussi l'occasion de revenir sur certains points abordés lors de l'entretien précédent concernant notamment sa *whakapapa* et son action pour l'environnement. Enfin, puisqu'elle est également enseignante, nous nous sommes vues une troisième fois 19 novembre 2013 dans son école où j'ai pu assister à ses cours et observer les interactions qu'elle avait avec les élèves et les autres professeurs pendant une partie de la journée.

Les informations présentées dans ce portrait sont issues de nos entretiens, des observations effectuées à ses côtés et de nos échanges de courriels. Je n'ai trouvé qu'un seul article à son sujet (Manukau Courrier 2015), qui est très court et concerne une exposition ayant eu lieu après mon retour en France. Je le cite tout de même dans la suite de ce texte. L'artiste m'a également transmis le rapport d'exposition complétant l'exposition « Ask That Mountain - Puketapapa » qu'elle a rédigé dans le cadre de son Master. J'ai utilisé de nombreuses citations provenant de ce document, car elle y explicite ses motivations et fournit des explications au sujet de celles de ses œuvres que j'ai pu voir lors de mon enquête de terrain.

3.5.2. L'importance de la *whakapapa* et des origines diverses de l'artiste

Au cours de nos différentes rencontres, fut évoquée à de nombreuses reprises une notion à l'importance primordiale pour Mere Clifford : la *whakapapa*. C'est en vertu de sa *whakapapa* qu'elle se considère māori. En effet, bien qu'elle ait également des origines pākehā (tchèques

pour être précise, voir plus loin) par son père et qu'elle s'y intéresse, elle a plutôt tendance à s'identifier à sa lignée maternelle Ngāti Porou :

> I identify with my mother in terms of genealogy. I am able to trace my ancestry on both sides. The Māori side and the Pākehā side. I do not identify with *hapū* [sous-tribu] so much as I am disconnected from ancestral lands as I live somewhere else. However I identify strongly with *iwi* [tribu]. I know our family has two *hapū* based *marae*. One north of Gisborne at Rangitukia and one in Pirongia. I am related to the man on the $50 dollar note. His older brother, Hone te ihi Ngata, is who I am descended from. So when I introduce myself in a Māori context I relate back to this *whakapapa*. (Entretien du 22 juillet 2013)

L'homme représenté sur le billet de 50 dollars est Apirana Ngata, un homme politique néo-zélandais qui a notamment œuvré pour la reconnaissance et la revitalisation de la culture et de la langue māori au cours de la première moitié du XX^{e} siècle (voir Walker 2001). Je l'ai évoqué au chapitre 2. La famille de Mere Clifford est fière de ce lien généalogique et plusieurs de ses membres ont suivi une voie similaire à la sienne en faisant preuve d'un grand intérêt pour la culture et la langue māori. Ainsi, l'une de ses tantes, Te Rita Papesch, est active dans le milieu culturel māori contemporain et a rédigé une thèse doctorale alors qu'elle était inscrite au département des « Theatre and Film Studies » de l'Université de Canterbury intitulée *Creating a Modern Māori Identity Through Kapa Haka* (2015). Ses deux frères, Peter Keegan et Te Taka Adrian Keegan, sont également docteurs et leurs thèses de doctorat portent sur des sujets liés à la *reo*, la langue māori. Te Taka a par ailleurs activement contribué à la traduction en māori de divers logiciels Microsoft ainsi qu'à la mise en place de la version māori de « Google Traduction ». Mais tous les membres de la famille de l'artiste n'ont pas choisi de s'intéresser à leurs origines māori, certains ayant préféré adopter le côté pākehā de leur généalogie (rencontre du 2 novembre 2013). En effet, ils ont aussi des ancêtres tchèques nommés Papesch :

> The most important influences is understanding family connections and being able to identify oneself. Obviously there is a Pākehā side. And this is also a rich history. I am descended from the people in Puhoi [au nord d'Auckland] who are from Bohemia. (Entretien du 22 juillet 2013)

Mere Clifford m'a raconté l'histoire des Papesch au cours de notre deuxième rencontre. Une fois arrivés en Nouvelle-Zélande, ses ancêtres tchèques se sont installés à Waikato dans les années 1860, à l'époque des guerres māori, dans l'espoir d'obtenir des terres et de s'établir dans le pays. Ils ont alors combattu des Māori mais leurs descendants sont aujourd'hui honteux de ce fait et tentent de le cacher. Son arrière-grand-père ayant ensuite épousé une femme māori, les conflits entre Papesch et Māori ont cessé et la lignée descendant de cette union appartient au *hapū* Te Whānau-a-Karuai de l'*iwi* Ngāti Porou (rencontre du 2 novembre 2013).

Mere Clifford s'est donc aussi intéressée à l'histoire de ses ancêtres pākehā mais elle insiste surtout sur ses origines māori pour parler de son identité :

> You can only be Māori through your *whakapapa*, that's a fundamental thing. And from there everything else evolves but your *whakapapa*, that's actually your genealogy lines is paramount. And that creates, you know, links to other people. So that's just why when you stand and present yourself, you present where you are from. So that's the way I think anyway. In most cases it's the way it is. (Entretien du 22 juillet 2013)

Ainsi, pour elle, c'est le fait de pouvoir se rattacher à une *whakapapa* māori qui crée une identité māori. Il n'est pas forcément nécessaire d'adopter un mode de vie particulier pour pouvoir s'affirmer comme tel. Ce point de vue sera discuté dans le chapitre 7. Ce qui importe, selon elle, ce sont les relations que l'on peut tisser avec les membres des groupes auxquels on est lié à travers sa *whakapapa* et il est donc impératif de bien connaître cette dernière :

> These people I have associated with, some Māori are very strongly, vehemently Māori in terms of their day to day lives whereas others are not. It just depends where you are from. But that doesn't mean that you are not Māori. There's different backgrounds, different *hapū* and *iwi*. Often when you have a conversation, you ask people "where are you from?" and then you can work it out from there. I could be a Ngāpuhi, they have an association because of their histories. So you can associate to certain things to those people. But if you say "I'm Ngāti Porou", then you have a relationship to those people, so they consider you family or *whānau* [famille étendue]. So, that is why when you say your *mihi*, you build relationships around that, and relate to similar histories and backgrounds. There's an alignment in terms of thinking. (Entretien du 22 juillet 2013)

Bien connaître sa *whakapapa* permet à Mere Clifford non seulement de pouvoir établir des liens avec des personnes appartenant à la même *iwi* qu'elle mais aussi de faire face aux critiques des personnes qui la jugent parfois selon sa couleur de peau. En effet, comme cette artiste a la peau pâle, on lui a parfois dit qu'elle n'était pas une vraie Māori. Mais elle a dû aussi faire face au racisme de certains Pākehā qu'elle estime plus marqué :

> Because I'm White, it's quite interesting because there would be some people who aren't aware that I am Māori as well. So I've experienced racism from both ends of the spectrum. From Māori, not the only ones, more so from Pākehā who… Māori are more accepting of people like me whereas Pākehā are less accepting of people like me, if that makes sense. (Entretien du 22 juillet 2013)

Le fait d'avoir des origines māori et pākehā et une bonne connaissance des deux cultures place Mere Clifford dans une position particulière : « Because I am of mixed blood I do sit in a divide or interface between two cultures. I tend to negotiate between cultures but there would be fundamental issues around racism which I do not tolerate » (entretien du 22 juillet 2013).

Suivant le contexte, elle peut être amenée à mettre davantage en avant l'une ou l'autre de ses origines. Actuellement, c'est le côté māori qui prédomine :

> The side more important for me depends on the context. More so now my Māori side is particularly important because there are less Māori people who are in influential positions. So because I am Head of the Art Department and Head of the Arts Faculty, I can influence education for Māori. So it's became more important for me. (Entretien du 22 juillet 2013)

Comme nous le verrons au chapitre 6, cette volonté d'améliorer le système éducatif proposé aux Māori est partagée par toutes les artistes qui occupent des emplois d'enseignantes ou qui exercent dans le domaine de l'éducation.

Son intérêt pour la culture māori ne s'est manifesté qu'assez tardivement. En effet, elle a été élevée « à l'occidentale » par une mère qui avait honte de ses origines autochtones et ne souhaitait donc pas que ses enfants apprennent la langue et les traditions māori :

> In a sense it's ironic but my mother, she … my mother only now, she's, how old she is seventy something, seventy nine I think, but only now she's going back to learn *te reo*. But she, I think, was so ashamed that she was Māori. So she didn't encourage her children to follow their Māori ancestry. But now the irony is that she is very proud of her children and her family. (Entretien du 22 juillet 2013)

Comme je l'ai déjà évoqué, cette situation est similaire à celles vécues par nombre des artistes rencontrées et plus généralement par une grande partie des Māori appartenant à leurs générations :

> Previous generations were not encouraged to practice Māori culture so there are generational gaps for young Māori. Liken this to lost generations. This has made Māori youth ashamed, *whakamā* because they do not know their culture. (Entretien du 22 juillet 2013)

Durant l'enfance de Mere Clifford, ce manque n'était comblé par aucun programme scolaire portant sur l'histoire et la culture māori :

> The only thing that Māori did at school was *kapa haka* and I mean that was very poorly done and it was only brought out for special occasions. So it wasn't, that flash to be Māori back when I was at school, to be honest. (Entretien du 22 juillet 2013)

Ce n'est qu'à partir du moment où ses frères ont commencé leurs études linguistiques māori et leurs recherches sur la culture māori qu'elle s'y est intéressée elle aussi. Elle mobilise aujourd'hui les connaissances qu'elle a acquises dans sa pratique artistique et professionnelle mais son mode de vie est urbain et n'est pas caractérisé par une fréquentation assidue des *marae*. Toutefois, elle sait où se situent ceux de ses *hapū* et *iwi* et elle s'y rend occasionnellement :

> I do not go often because I live in Auckland. In my *whakapapa* I also have two, actually three descent lines. I'm related to Waikato Māori as well as Te Arawa and Ngāti Porou. Recently in Pirongia, they have opened their *wharekai* which is a kitchen, a dining room, kitchen area thing, and I didn't make it but all the family go back there and there was a big opening over the weekend for that, which my mother attended plus some family members. So if there is something big, like a big ceremony you would all go back to, it may be a funeral, in this case it was the new kitchen dining area. Or it might be a twenty first [anniversary] or something like that. So there's one *marae* in Rangitukia which is the East Coast, North of island. Which is a long way away. And the other one is a little bit closer, which is in South Waikato. (Entretien du 22 juillet 2013)

3.5.3. La pratique artistique

L'art de Mere Clifford est à l'image de son mode de vie urbain dans un environnement occidentalisé mais son identité māori et son attachement à cette culture y sont perceptibles et revendiqués : ses œuvres ne sont pas forcément identifiables au premier regard comme étant de l'« art māori » mais elles contiennent des éléments plus ou moins subtils qui permettent indéniablement de les inscrire dans la catégorie de l'« art māori contemporain ».



Figure 47 : *Tidal Flow*. Mere Clifford, 2013

Bien qu'elle ait appris la technique du tissage traditionnel māori, elle a préféré se tourner vers le dessin et la peinture pour exprimer sa créativité artistique :

> I've never tried carving though I know some women that have. I'm naturally not a carver and I'm naturally not a weaver 'cause I've tried weaving. I'm a painter and, you know, a drawer, painting artist. (Entretien du 22 juillet 2013)

Les œuvres que j'ai pu voir étaient toutes des peintures à l'huile réalisées sur de grandes toiles. Mais avant de s'intéresser à la peinture et de suivre une formation sur cette technique dans un

cadre universitaire, elle a débuté par une spécialisation en création graphique, notamment publicitaire. Ainsi, lorsqu'on lui demande de définir sa pratique artistique, elle répond habituellement : « Multi-national advertising agencies/graphic designer, painter and art teacher » (Entretien du 22 juillet 2013). Comme nous le verrons, le passage par la publicité lui a donné l'habitude d'intégrer des textes à ses œuvres et lui a conféré une aptitude à créer des formes stylisées véhiculant de manière efficace les messages qu'elle souhaite transmettre :

> My art background is quite varied in terms of art disciplines. I studied graphic design and subsequently worked as a graphic designer in advertising for many years. Advertising is a medium used to convey a message which often involves the designing of stylised forms.
> Much of my early design work involved designing logos using text and graphic forms to promote companies. (Clifford 2013 : 15)

Interrogée sur ses matériaux et ses techniques de prédilection, Mere Clifford répond : « Oils, I draw on paper. I tried weaving. But mainly painting, oils, acrylic on board or on canvas. Sometimes I work with computer graphics as well » (entretien du 22 juillet 2013). Dans le document rédigé en complément de l'exposition réalisée dans le cadre de son Master, l'artiste évoque les raisons l'ayant conduite à privilégier la peinture à l'huile :

> I went on to study fine arts and I use paint as my preferred medium to convey messages. The tactile nature of paint and the process of painting I enjoy because it is time based involving thought and reflectivity as the work evolves. Commercially generated art is mechanical and pre-prescribed with an outcome that is functional to fit a specific purpose. I prefer an artwork to develop through painting which allows for mistakes that are not pre-determined. Rather they are accidents that have a human quality in much the same way as making a mark on a piece of paper.
> I like to paint because of the organic nature of the medium which is from the *whenua* (land). I like the notion that the material has a relationship through its physiological properties. But I am also aware that some paints are synthetic. The painting process and the application of paint is as important as the final outcome. (Clifford 2013 : 16)

On retrouve ici une caractéristique déjà rencontrée chez Natasha Keating : l'adoption de la technique de prédilection de l'artiste a fait l'objet d'une véritable réflexion mettant notamment en avant la nature organique du matériau choisi. Mere Clifford s'intéresse aussi à la spécificité de la technique de la peinture à l'huile qui nécessite un travail en plusieurs couches. Dans le document écrit pour son Master, elle décrit ainsi la manière dont elle procède :

> Once the under-painting is established the first layers of glazes are applied thinly. The oil glazes are built up over time due to long drying times in-between each glaze, particularly in the initial stages of painting. There may be up to 6 translucent glazes before opaque paint is used. […] The paintings are built up through applying many

> layers of glazes this gives the work luminescence. Light refracts between each layer giving the work a sense of depth and mystery. (Clifford 2013 : 30-31)

Elle joue donc avec des couches de peinture plus ou moins diluée dans l'huile et cette technique a un intérêt esthétique puisqu'elle permet d'obtenir un rendu visuel lumineux. Mais Mere Clifford voit aussi dans le fait de travailler par couches superposées une sorte de métaphore du passage du temps et elle établit une analogie avec les couches sédimentaires qui recèlent des histoires humaines oubliées :

> The layering of paint is an attempt to reference histories forgotten and ideas around the association of time and detritus. (Clifford 2013 : 31)
> Yeah, so with oils and glazes it's… the layering that creates a history. Sort of contextually, I mean a passage of time, a concept of, sort of anthropology and the layering and histories and things like that. So I kind of like that idea. It's time based as well. (Entretien du 22 juillet 2013)

En ce qui concerne son style, il est très expressif et se caractérise par l'emploi de couleurs vives.



Figure 48 : *Puketapapa*. Mere Clifford, 2013

Pour son exposition « Puketapapa - Ask that Mountain », elle explique avoir adopté une manière de peindre ressemblant à celle d'un artiste pākehā vivant à Taranaki :

> I have used a similar painting style to the Taranaki painter John McLean, which is an expressive brush stroke and I have incorporated iconography from my previous paintings in some of the work. (Clifford 2013 : 18).

Certains éléments ont été réalisés avec une technique proche du divisionnisme, qui consiste à juxtaposer de petites touches de couleurs vives.



Figure 49 : *Tidal Flow* (détail). Mere Clifford, 2013

L'exposition « Puketapapa - Ask that Mountain » était composée de six tableaux représentant un paysage de manière stylisée. La plupart d'entre eux ne contenaient pas de motifs māori immédiatement identifiables comme tels :

> My paintings are not explicitly Māori, there is no *kōwhaiwhai* (customary non-figurative painting) or traditional *whakairo rākau* (carving) imagery in the work. The artworks are oil paintings on canvas featuring landscape which has been stylised to represent an idea. (Clifford 2013 : 5)

Mere Clifford est revenue sur ce point au cours de notre premier entretien :

> In fact most art I have produced recently doesn't have Māori patterns, there's no typical signifiers in the work at all. And I don't think that there needs to be. But it maybe, when I name the work, it fixes it in a Māori sense but visually it may not look Māori in terms of patterning and all the rest of it. (Entretien du 22 juillet 2013)

Ainsi, hormis les titres et certains mots māori pouvant figurer dans les œuvres (voir plus loin), Mere Clifford n'offre pas toujours au spectateur d'indices visuels explicites lui permettant de comprendre qu'il est face à des tableaux créés par une artiste māori, contrairement à la démarche entreprise par la plupart des autres artistes rencontrées. Cependant, c'est bien par l'expression « contemporary māori art » que l'artiste désigne ses productions. Elle s'intéresse d'ailleurs à la perception qu'ont les spectateurs de ses œuvres et à ce qui permet d'affirmer qu'une œuvre est ou non māori :

> What interests me as a woman of Māori descent is whether people readily identify my work as Māori. It is an interesting dilemma when exhibiting in a Māori forum. The physical positioning of my art work is dependent on whether other artworks are of a similar appearance. This becomes problematic when other artworks made by Māori artists have a "customary Māori appearance[72]". There seems a contestation between imagery with my artwork and the work of others as though

[72] Dans le chapitre 6, j'examinerai les références visuelles que les artistes māori contemporaines introduisent souvent dans leurs œuvres pour les relier aux traditions culturelles et artistiques māori, ce qui les dote – dans une plus ou moins grande mesure en fonction des artistes – de cette « customary Māori appareance » dont parle Mere Clifford.

> hybrid forms do not quite fit within the hierarchy of what is considered acceptable Māori art. There have been occasions when my work appears like that of an outsider due to its physical positioning. Māori art practice like any art practice is constrained by definitions of good or bad which is often elitist within acceptable notions of 'good' Māori art despite the contextual issues that might underpin the work. This seems to conflict with any intrinsic values that I believe exist in the work and the story that needs to be told. For me the narrative that exists in the work is fundamental to an artwork but is not often acknowledged. […] The contextual issues within the work must be aligned to Māori thinking or intrinsic Māori values and the artist must be of Māori descent. It is *whakapapa* and issues specifically pertaining to Māori that grounds the work as being Māori, not customary stylistic forms like *kōwhaiwhai*. For me it is primarily about the idea pertaining to Māori issues which motivates me, it's the idea that interests me and it is about creating discourse. (Clifford 2013 : 6-7)

Pour Mere Clifford, ce ne sont donc pas les motifs représentés qui permettent de qualifier une œuvre de māori mais les sujets évoqués et l'origine de l'artiste. Elle a insisté sur ce dernier point au cours de notre entretien :

> Contemporary Māori art at its purest form is mark making which carries *whakapapa* conceptually. Often it is mixed with Pākehā ideas but it is essentially Māori art because it is produced by Māori. (Entretien du 22 juillet 2013)

De nouveau, l'importance de la *whakapapa* est soulignée mais cette fois dans le contexte de la pratique artistique puisque c'est ce qui lui permet de contrer les critiques potentielles et d'affirmer que son art est māori. Dans le document rédigé en complément de l'exposition, elle explique l'absence des motifs māori dans ses créations par le fait qu'elle n'a pas été familiarisée avec cette culture pendant son parcours universitaire. Elle affirme n'en être pas moins une artiste māori grâce à sa *whakapapa* :

> Having been taught in a tertiary system where there was little reference to traditional Māori art forms, it is therefore understandable that my work does not appear Māori in the customary sense. However, I am a woman of Māori descent and I would argue that the work is Māori by virtue of my *whakapapa*. (Clifford 2013 : 5).
> I believed *whakapapa* to be a fundamental cultural point of difference and I argued that *whakapapa* gave me the mandate to voice my own concerns. (Clifford 2013 : 43)

Et aussi, lors d'une de nos rencontres :

> I have always felt that because of my bloodlines I have the mandate to do my art practice. I am sensitive to some issues around *mana whenua* however I would challenge anyone who would consider my art not Māori. (Entretien du 22 juillet 2013)

Mere Clifford considère donc que son art est intrinsèquement māori parce qu'elle est elle-même māori en raison de sa généalogie, cette dernière lui conférant une sensibilité et une

responsabilité particulières. Cette descendance rend la présence de marqueurs visuels explicites non nécessaire. Néanmoins, ses œuvres contiennent parfois certains éléments directement liés à la culture māori, notamment des mots māori. Mere Clifford considère qu'il est très important que la langue māori soit maintenue vivante car « if the language dies, the culture dies » (rencontre du 22 juillet 2013). Elle s'est donc intéressée à la *reo* et l'a étudiée mais elle ne la parle pas couramment. Toutefois, j'ai pu m'apercevoir dès notre première rencontre qu'elle la maîtrisait suffisamment pour m'expliquer l'étymologie de certains toponymes. Elle possède aussi un vocabulaire suffisant pour saisir des jeux de mots. Ces derniers sont fréquents dans la langue māori car, comme elle me l'a fait remarquer, de nombreux mots māori sont en réalité composés de différents vocables qui, agencés différemment, donnent de nouvelles significations (rencontre du 22 juillet 2013). L'intérêt de Mere Clifford pour la *reo* est visible dans sa pratique artistique puisqu'elle a tendance à inclure des mots māori au sein de ses œuvres, notamment lorsqu'elle travaille avec des logiciels informatiques. Elle accorde un soin particulier à leur aspect visuel et ils deviennent ainsi des motifs. Mais ils permettent aussi d'inscrire ses créations dans un contexte māori (voir plus haut) :

> When I use computer graphics it's stylised, I generally work with words, Māori words and that's really stylised. But the words sort of fix the artwork in a contemporary Māori space. There are some names. It could be *whakapapa*, it's mainly language, just language. Alludes to a Māori context. (Entretien du 22 juillet 2013)
> Māori text has been used instead of the *kōwhaiwhai* patterns and painted onto the stylised mountainous landscape to anchor the work within a Māori context. The words are used to imbue meaning, often multiple meanings beyond names and place names. These words reference *whakapapa*, on multiple levels within the substrate of the paint. (Clifford 2013 : 5).

Ces mots permettent donc également une lecture plus profonde de l'œuvre si le spectateur connaît leur signification. Si ce n'est pas le cas, il peut se contenter d'apprécier leur esthétique qui est elle aussi mûrement réfléchie :

> A classical Times Roman font is used to convey the spread of empire and civilisation. The Roman empire was considered the height of human civilisation. These elegant serif fonts continue to be used in newspapers and magazines and as a typographer I have found they create a degree of elegance and sophistication in an artwork or publication. (Clifford 2013 : 33)



Figure 50 : *Kaiwhare comes into view*. Mere Clifford, 2013

Ces différents degrés de lecture se retrouvent également en ce qui concerne l'iconographie développée par Mere Clifford. Dans le document écrit pour son Master, elle explique qu'elle en a créé au fil du temps une qui lui est propre. Tous les éléments présents dans ses œuvres ont fait l'objet d'une réflexion préalable et possèdent plusieurs niveaux de significations :

> I use iconography which is coded with meaning on multiple levels. Where I position objects is important. The objects are coded with meaning which often repeats. The objects are signs or signifiers which are a visual language that can be read on multiple levels. I addressed my question by painting using iconography that represents an idea. (Clifford 2013 : 16)

Les figures peintes dans le cadre de l'exposition « Puketapapa - Ask that Mountain » représentent des éléments naturels tels que des arbres, des montagnes, des volcans et des coquillages mais on remarque aussi la présence de cerfs-volants qui font référence à la culture matérielle māori (sur cette notion, voir chapitre 5). Mere Clifford écrit à leur sujet : « The *kite* is a *kaitiaki* (« guardian ») that watches over the land. It represents the *Manu Aute kites* made by Māori using the inner lining of the paper mulberry tree » (2013 : 37)[73].



Figure 51 : *Puketapapa* (détail de la Figure 48). Mere Clifford, 2013

[73] Sur les *kite*, voir le chapitre 5.

Ces différents éléments ne sont pas représentés de manière réaliste : ils sont stylisés de manière à faire ressortir leur symbolisme. Ces images peuvent être examinées individuellement mais elles prennent tout leur sens lorsqu'elles sont « lues » ensemble. En effet, Mere Clifford explique qu'un lien narratif existe entre les différentes œuvres : « When interconnected with other imagery and positioned in a gallery space a conversation occurs, in this case a visual discourse where an invisible narrative thread is established that is readable » (Clifford 2013 : 17). Les éléments représentés dans chaque tableau ainsi que les œuvres elles-mêmes peuvent être interprétées de différentes manières. Afin de pouvoir saisir leur complexité, il est nécessaire d'être familier avec la culture māori, ce dont l'artiste est consciente :

> I used iconography to convey my ideas with particular imagery and a specific cultural perspective which is *kaupapa* Māori. To be able to interpret this is dependent on an individual's cultural milieu. How an individual interprets this is often a synthesis of understanding of motifs or icons involving prior knowledge based on experience. What we already know is important to understanding but how we interpret is dependent on our ability to identify the contextual issues that have influenced an artwork.
> Therefore I am aware that not everyone will understand the contextual issues that underpin the art work. (Clifford 2013 : 19)

Pour pallier cette difficulté d'interprétation, elle livre une explication générale par le biais de documents mis à la disposition des spectateurs dans la galerie d'exposition. Mere Clifford souhaite que le public puisse ainsi comprendre le message de ses œuvres : « I think it's just important for the spectator to have some sort of understanding of the, you know, what the work means to start with » (entretien du 22 juillet 2013). Ses œuvres ne sont pas en effet purement décoratives : par son art, l'artiste veut exprimer son opinion sur des sujets qui lui tiennent à cœur, des sujets en accord avec le *kaupapa* māori.

3.5.4. Les sujets privilégiés par l'artiste

Interrogée sur les thèmes qu'elle aime aborder, Mere Clifford répond :

> Spirituality. That's one of strongest interest. Land and ecology. The revitalisation of Māori culture. And giving Māori a voice in a multicultural society. […] I like looking at socio-political contexts such as land, *whakapapa* and issues of identity such as language acquisition. (Entretien du 22 juillet 2013)

Ainsi, l'une de ses œuvres s'intitule *Ha/Breath* (Figure 52) et « this is about breathing life into the Māori language i.e exhaling » (communication personnelle, courriel du 22 juillet 2013).



Figure 52 : *Ha/Breath*. Mere Clifford

Une autre toile (Figure 53) représente le peintre māori Ralph Hotere (voir chapitre 1) devant un paysage naturel sur lequel sont plantés des sortes de poteaux. L'artiste explique « this is to do with land conservation and *rahui* », *rahui* désignant un *tapu* appliqué à un terrain et défendant l'accès à ses ressources, souvent dans le but de permettre leur régénération[74] (communication personnelle, courriel du 22 juillet 2013). Avec cette œuvre, elle rend également hommage à un peintre māori qui a fait partie des artistes contemporains néo-zélandais les plus reconnus.



Figure 53 : *Raukura/Ralph Hotere*. Mere Clifford

Toutefois, lorsqu'elle évoque les artistes ayant exercé une influence sur sa pratique, elle mentionne surtout des peintres pākehā ayant traité de sujets similaires à ceux qui lui tiennent à cœur :

> I am actually more influenced by Pākehā men such as Bob Ellis, Colin McCahon. These people were influenced by spiritual dimensions associated with land and genealogy and this is where my interests are. (Entretien du 22 juillet 2013)

L'exposition « Ask That Mountain - Puketapapa » témoigne de l'intérêt de Mere pour les liens qu'entretiennent les Māori avec leur territoire. Puketapapa est le plus petit volcan

[74] Sur les *rahui*, voir notamment McCormarck 2011.

d'Auckland. Il se trouve au sud de la ville, à côté de son lieu de résidence. L'*iwi* Ihumatao vit également à proximité. Il s'agit d'un site présentant un intérêt archéologique notamment grâce à la présence de grottes dans lesquelles les Māori de la région déposaient les os de leurs défunts avant l'arrivée des Européens[75]. Ayant eu connaissance d'un projet d'aménagement de ce territoire, elle a consulté des rapports faisant état de plusieurs pistes explorées par le Conseil municipal et de diverses propositions d'aménagement du lieu. L'une d'entre elles souligne la valeur commerciale potentielle de ce terrain due à sa localisation proche de l'aéroport d'Auckland. Les divers projets élaborés ne prennent pas en compte les liens que peuvent entretenir les Māori de la région avec cette montagne et les valeurs qu'ils y attachent. Cette attitude a suscité l'indignation de Mere Clifford qui s'est en même temps rendu compte qu'elle ne savait que très peu de choses sur ce lieu pourtant très proche de son domicile (Clifford 2013 : 19-22). Elle a alors décidé de préparer une exposition sur ce sujet. Cette expérience a été pour elle l'occasion de mener une réflexion sur la manière dont elle considère son identité et sur sa façon de voir le monde tout en attirant l'attention du public sur les relations existant entre les Māori et le territoire qu'ils occupent :

> The exhibition "Ask that mountain, Puketapapa", enabled me to tell a story in a public context which would hopefully encourage dialogue regarding Māori identity and the relationship Māori have to land. By telling a story through paintings of a landscape I began to recognise that the story I was trying to tell was also a personal story regarding my own identity. I was able to voice my own concerns about how I identified as being Māori. I contextualised what I researched by using a visual language that was my own. I interpreted what I had read and experienced regarding Puketapapa and through a series of paintings that was a visual narrative regarding Māori identity relating to Puketapapa. I began to question my own sensibilities and identity regarding this contested landscape nearby to where I live. Ultimately I discovered that by painting a landscape of significance to Māori in the area where I live, has impacted on my own sense of identity and worldview. (Clifford 2013 : 42-43)
>
> There are also ideas about the spiritual relationship Māori have to *whenua*, *maunga* [montagne], *awa* (river) and *moana* (sea). The inter-relationships between humankind, the elements and *wairuatanga* (spirituality) are important when trying to find a way forward for local Māori with the Auckland metropolis and in particular this hapū (sub-tribe) that is on my doorstep. (Clifford 2013 : 33)

[75] Avant la colonisation, les Māori avaient des rites d'exhumation (*hāhunga*) : les corps des défunts étaient temporairement enterrés ou placés dans des grottes ou des arbres, puis, au bout d'un certain temps, un *tohunga* prélevait les os et les recouvrait d'ocre rouge. Une deuxième cérémonie funéraire avait lieu à cette occasion et les ossements étaient placés dans un endroit secret, à l'abri des ennemis qui auraient pu vouloir s'en emparer et ainsi les désacraliser (Best 1934 : 108 ; Salmond 2005 [1975] : 193).

Cette exposition comporte donc une dimension politique importante puisque l'artiste veut faire entendre la cause défendue par l'*iwi* locale. Ceci est visible dans le titre de l'exposition, « Ask that mountain - Puketapapa » qui renvoie au livre de Dick Scott *Ask That Mountain: the Story of Parihaka* de 2008 narrant la résistance des Māori à l'occupation européenne de Parihaka[76]. Dans son rapport, Mere explique pourquoi elle a intitulé ainsi son exposition :

> The title of this exhibition was an invitation for people to investigate what I had discovered. The title: "Ask that mountain, Puketapapa" was deliberately provocative to encourage people to question the context of the exhibition. The title deliberately alluded to historical land-grabbing by colonial forces. It was a deliberate play on words referencing a book that documented the forcible removal of Māori from Parihaka in the Taranaki during the colonial land wars. In the case of Puketapapa the colonial forces were now governmental agencies in disguise which included the local council, Manukau City Council. (Clifford 2013 : 42)

Afin de dénoncer l'emprise des Pākehā sur le territoire, elle a choisi d'inclure dans ses tableaux des numéros qu'elle utilise de manière symbolique :



Figure 54 : *Puketapapa ki Mangere*. Mere Clifford, 2013

> The numbers vary in size, some with contour lines are dispersed in the painting some deliberately enlarged and placed in front of the land. The numbers represent a Pākehā (non-Māori) propensity for geographic mapping of gradients both on the sea floor but also on landforms. It is used as a means to analyse land and sea by analysing scale and dimensions that allude to containment and control at the expense of Māori sensibilities. (Clifford 2013 : 37)

[76] Parihaka est le nom d'un petit village et d'une communauté de la région de Taranaki dans l'Île du Nord fondés en 1866 par deux chefs et leaders spirituels māori : Te Whiti o Rongomai et Tohu Kākahi. Ils prônaient une action de résistance non violente face à la saisie des terres menée par le gouvernement pākehā de l'époque en préconisant la séparation des communautés māori et pākehā. La volonté du gouvernement de prendre possession des terres māori de cette région se solda par l'invasion de Parihaka le 5 novembre 1881 par 1500 hommes armés menés par John Bryce, le ministre des Affaires Indigènes de l'époque. Cette troupe fut reçue par les 2 200 habitants de Parihaka non armés qui n'opposèrent pas de résistance. Te Whiti et Tohu ainsi que certains de leurs partisans furent arrêtés, les autres habitants de Parihaka dispersés sans espoir de retour suite à la destruction de leurs cultures agricoles et de leurs maisons (Walker 1990 : 157-159 ; Savage 2005 [2001] : 12-13).

Après notre premier entretien, elle m'a conduite sur le site de Puketapapa ainsi que dans d'autres espaces naturels voisins qui sont également pour elle des sources d'inspiration. Nous nous sommes ainsi rendues à Mangere Mountain, une montagne habitée par les Māori dans le passé et à Otuataua Stonefields, dans la banlieue sud d'Auckland. Pendant notre promenade, l'artiste m'a notamment montré les traces de l'occupation māori sur ces lieux. Elle a aussi évoqué son engagement contre un projet prévu pour 2017-2022 visant à détourner de grandes quantités d'eaux pluviales et d'eaux usées du centre d'Auckland vers la station de traitement des eaux de Mangere. Comme d'autres résidents, elle craignait la pollution des sols et des étendues d'eaux environnantes qui pourrait en résulter, d'autant plus que cette zone a été très polluée dans les décennies précédentes à cause de l'impact de la station de traitement[77]. Il ne s'agit pas d'une lutte spécifiquement māori, puisque beaucoup de résidents sont impliqués. Mais si les habitants pākehā s'élèvent contre ce projet pour des raisons écologiques (protection des oiseaux, des organismes se trouvant dans la rivière et de l'environnement), les Māori font également état de raisons idéologiques (il n'est pas approprié pour les Māori de rejeter des déchets et des eaux sales dans des cours d'eau vive, voir Smith 2011 : 147) (rencontres des 22 juillet et 2 novembre 2013). Dans le cadre de cette lutte ainsi que celle, plus récente, concernant un projet de développement immobilier de cinq cents logements dans la zone comprise entre Otuataua Stonefields et Puketapapa sur le territoire ancestral de l'*iwi* Ihumatao – elle a rejoint le groupe SOUL (Save Our Unique Landscape)[78].

En janvier 2015, elle a d'ailleurs réalisé une exposition portant sur le territoire d'Otuataua Stonefields. Ces nouvelles œuvres poursuivent le sujet abordé dans l'exposition précédente, à savoir l'exploration des liens unissant les Māori et leur territoire, la volonté de montrer que ce lieu qui semble aujourd'hui sauvage et inoccupé est un site qui était très important pour les autochtones avant l'arrivée des Européens. Pour ce faire, le style qu'elle a adopté est très différent de celui de « Ask That Mountain - Puketapapa ». Les couleurs du fond sont plus sombres, les traits de pinceau plus vifs et des éclaboussures de peinture contrastent avec des images très réalistes de coquillages, de plantes et de divers organismes fossilisés. Dans une interview donnée au journal *Manukau Courier* (12 février 2015), l'artiste explique :

> Within the paintings are images of bones, shells, plants and other debris at various stages of decay. There can also be seen mark-making – notches [entailles], serrated edges [bords dentelés], criss-crossing [stries] and cross hatching [hachures]. This

[77] Voir les informations disponibles à ce sujet sur le site internet « Soul » : http://www.soulstopsha.org/historic-time-line.html (visité le 29 juillet 2017) ainsi que Harawira (2015).
[78] Voir les références de la note précédente.

mark-making is a way of acknowledging previous Māori occupations and European farming.



Figure 55 : *Image de couverture du catalogue de l'exposition « Otuataua Rocks »*

L'intérêt manifesté par Mere Clifford pour l'environnement et les relations qu'entretiennent les Māori avec le territoire qu'ils occupent ou ont occupé est une caractéristique que l'on retrouve chez la plupart des artistes rencontrées (voir chapitres 6 et 7). Nous verrons que ces artistes font également part de leur volonté de respecter la culture et les traditions māori : il s'agit là d'un sujet évoqué aussi par Mere Clifford.

> I still consider tradition is important. That's become inclusive and fundamental when I do my art practice, I studied at a university and we had a Māori what they call *kaumātua* who said to me that what you do is good. So it validated what I do. This man has just died. (Entretien du 22 juillet 2013)

Comme le révèle cette citation, la « validation » de la légitimité de sa pratique artistique par un aîné spécialiste des traditions et de la culture māori[79] a été importante pour Mere Clifford. Elle est donc attachée aux traditions mais elle en a une vision dynamique. Pour elle, la culture et les traditions ne sont pas figées, elles connaissent des transformations au gré des changements sociétaux :

> As societies develop customary practice also changes. Visual dialogue continually evolves as customary practice shifts. This is how I see my work, which is not fixed by tradition but is influenced by a familiarity with kaupapa and the underlying concepts that exist within a Māori dimension such as *wairua* (spiritual essence). (Clifford 2013 : 18)

[79] Sur l'importance du rôle du *kaumātua* dans la société contemporaine, en particulier dans les milieux urbains, en tant que figure d'autorité spirituelle, gardien des savoirs et des traditions, voir notamment Higgins et Meredith 2011 ; Mika 2014.

Elle évoque l'existence de valeurs et d'une vision du monde partagées par les Māori qu'elle essaie de respecter et, comme Natasha Keating, elle se conforme autant que possible à certaines pratiques traditionnelles :

> Traditional practice is continually evolving to meet changing societies, however I do adhere to some common practices involving food, basic principles and prayer. Why? I think this is inherent and I feel uneasy if I don't practice some things. At times this may be impractical but I still like to acknowledge certain things particularly if I am working in a Māori context. (Entretien du 22 juillet 2013)

Bien que sa pratique puisse sembler éloignée des activités traditionnelles telles que le tissage ou la sculpture, l'artiste estime qu'elle doit tout de même respecter certains interdits. Ainsi, elle mentionne les *tapu* liés à la nourriture :

> Food is an issue, it's not always practised but if you have to have a ceremony and you eat, you would say a *karakia*, a prayer, before you eat. When I paint I don't eat in my studio. I would have a cup of tea but I won't eat. So eating is… there are issues around *tapu* and food because you're consuming something, it's not *tikanga*, a Māori way of doing something, to eat but it's not necessarily recognized by some people. (Entretien du 22 juillet 2013)

La volonté de Mere Clifford de se conformer aux *tikanga* (pratiques traditionnelles, coutumes) māori est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit de créer une œuvre figurant des éléments sensibles comme la représentation d'un territoire lié à un groupe māori spécifique. Elle décrit ainsi la manière dont elle a procédé pour l'exposition « Ask That Mountain - Puketapapa » :

> At times I could consider what I do involves *tapu*. I am very careful to consult people if I feel it is needed, particularly if I am working on other people's *whakapapa* which was the case with the exhibition "Ask That Mountain, Puketapapa". So I contacted Whaea Mavis Roberts and the committee that promote this *marae*, Makaurau Marae and told them I was having an exhibition about this mountain Puketapapa and I needed to contact somebody before I started the work and so they said that's fine. I had someone come to visit my studio and I discussed what I was doing. And she was ok too. So it's a little bit about cultural safety, you know. Because the work is very close to issues around land and land acquisition that is very local, I always go and ask people first[80]. Is this ok, you know, am I allowed. Because each area has a different iwi or hapū. So I have Waikato ancestry as well so I can also say to *mana whenua* [les Māori détenant une autorité locale tribale] and local Māori that well actually I am related to you. (Entretien 22/07/2013)

Comme on l'a vu dans ce portrait, Mere Clifford est donc une artiste très attachée à la culture māori. Même si elle ne souhaite pas introduire des motifs explicitement māori au sein de ses œuvres, l'iconographie qu'elle a développée ainsi que la manière dont elle procède

[80] Sur ce sujet, voir les chapitres 6 et 7.

témoignent de l'intérêt et du respect qu'elle éprouve pour la culture et les traditions māori. Elle manifeste la volonté de contribuer grâce à son art à modifier les perceptions négatives que peuvent avoir les Pākehā des Māori et à leur faire comprendre ce qu'est la culture de ces derniers :

> My primary reason is not necessary to be able to sell the work, however that's really nice because it shifts the work beyond and it creates further conversations and there's sort of continuity in the work. But my main sort of drive is to create a dialogue between Māori and other people through art making. But it's contentious at times but also perhaps it's not too abrasive either. […] I think my art is seen as preconceptions of, perhaps what Pākehā consider Māori to be. There's a general assumption that Māori are sort of perhaps a lower class people or different somehow, if that makes sense. So there's that racism thing. And it's less so with people of my generation but more so with older generations. There's a lot of misunderstanding Pākehā have in terms of Māori culture, that is, understanding Māori culture. So I think contemporary art practice sort of, it's a bit of the interface between cultures, what you call sort of a lubricant between two cultures because it's a mixture of the two. I think of degrees of mixture of culture depending on modern materials and subject matter. (Entretien du 22 juillet 2013)

Même si sa pratique artistique est liée à des revendications identitaires et que ses œuvres possèdent un aspect politique, elle ne souhaite pas faire preuve d'agressivité et recherche la compréhension et le dialogue plutôt que la provocation : « By creating awareness, in a non-confrontational manner, through painting I will hopefully illicit a response that creates understanding and discourse » (Clifford 2013 : 36). Pour susciter ce dialogue, l'artiste participe souvent à des expositions organisées par des Māori mais au sein de galeries fréquentées en grande partie par des Pākehā, ce dont elle se réjouit :

> Most galleries are ran by the Council so it's a Pākehā space but generally people like Gabe Belz, the curators, are Māori. […] I think anyone can visit, you know, because it's in a contemporary gallery space. I think it's generally well received by Pākehā and Māori, in fact a lot of Pākehā buy my work. So perhaps they see connections too. Which is a nice thing because I'm very happy that Pākehā want my work. (Entretien du 22 juillet 2013)

Afin de multiplier les occasions d'exposer et d'échanger avec d'autres personnes, Mere Clifford s'investit au sein de plusieurs groupes artistiques :

> I am member of a new Māori Art Collective that has just been established in Tamaki Makaurau/Auckland. I also network with other Māori artists and also attended Te Wananga o Aotearoa many years ago. (Entretien du 22 juillet 2013)

Au cours de l'une de nos rencontres, elle m'a confié que le nouveau collectif qu'elle mentionne a été créé pour contrebalancer le pouvoir de l'Auckland Council qui ne donne des subventions

qu'à certains artistes, ce qui engendre des tensions. Ce comité a alors notamment pour objectif d'assurer une bonne répartition de l'argent obtenu (rencontre du 22 juillet 2013).

L'engagement de Mere Clifford au sein de ces groupes, tout comme son action pour l'environnement et les sujets qu'elle aborde dans ses œuvres, témoigne de sa volonté de lutter contre les inégalités, d'améliorer l'image que se font les Pākehā des Māori et de contribuer à ce que la culture māori se perpétue. De telles motivations l'animent également en tant qu'enseignante.

3.5.5. L'enseignement

Outre sa pratique artistique, Mere Clifford travaille à temps plein comme enseignante en arts plastiques et elle est également responsable des départements « Art » et « Art, Drama, Music, Information Technology » au sein d'un collège d'Auckland, la Kelston Boys High School. En novembre 2013, cet établissement accueillait environ 900 garçons âgés de 12 à 15 ans, essentiellement d'origine māori ou polynésienne.

Mere Clifford intervient directement auprès des élèves en leur dispensant des cours d'arts plastiques. Elle tente d'en améliorer l'enseignement en adoptant une méthode qui se veut plus adaptée aux besoins des élèves māori que l'enseignement standard, en laissant plus de place au dialogue et à la prise en compte des difficultés rencontrées par les étudiants[81]. De plus, elle exerce aussi une influence directe sur les programmes grâce à son statut de responsable de département et désire œuvrer à l'amélioration de l'expérience scolaire des jeunes Māori :

> I can determine the art program. So for me, for young people, I work at a boys school, I can determine exactly the curriculum that we run and I can validate our Māori students through language and their artwork, you know support them. So I belong to a Māori society, it's within our school. That hopefully lifts the achievements of Māori students. So yes, education gives me some nice avenues to work in. (Entretien du 22 juillet 2013)

Ce travail d'enseignante lui permet également de gagner sa vie et de financer sa pratique artistique qui ne lui assure pas de revenus suffisants :

> Well financially, it's about finances as well, being able to support your art practice which is a normal thing anyway with artists. But education doesn't necessary fulfil your art but it can open up a lots of avenues beyond art practice. (Entretien du 22 juillet 2013)

[81] Sur ce sujet, voir le chapitre 6.

Si sa profession rémunérée lui permet d'acheter les matériaux dont elle a besoin pour créer ses œuvres, elle lui complique néanmoins la tâche en ne lui laissant que peu de temps :

> It's a full time job art teaching. It's crazily hard. I'm time poor, so I'm always running, you know I'm trying to balance a lot of things: family plus, you know, work and art practice and being involved with Māori artists as well on the side. But everyone is busy. (Entretien du 22 juillet 2013)

L'emploi du temps de Mere Clifford est par conséquent très chargé, d'autant plus qu'au moment de notre rencontre elle était en train de réaliser le Master en arts visuels māori évoqué au début de ce chapitre. L'artiste a atteint son objectif en obtenant son diplôme le 15 mai 2014.

Afin de pouvoir concilier toutes ses activités, Mere Clifford peint avant de se rendre au collège, de 4h00 à 6h00 du matin dans le studio qu'elle s'est aménagée dans son garage. Pour s'obliger à peindre régulièrement, elle commence par réfléchir à un thème d'exposition puis elle réserve le lieu avant même d'avoir réalisé les œuvres, se contraignant ainsi à devoir respecter une date limite. Mais il s'agit d'une situation stressante et elle est parfois frustrée de ne pas pouvoir peaufiner toutes ses œuvres comme elle le souhaiterait (rencontre du 22 juillet 2013). Les contraintes qui pèsent sur les artistes rencontrées du fait qu'elles doivent concilier vie de famille, pratique artistique, activités professionnelles parallèles et parfois études seront examinées de manière plus approfondie au chapitre 6.

3.6. Deborah Duncan
(Ngati Pāoa)



Figure 56 : *Deborah Duncan montrant une ceinture tissée selon la technique tāniko en cours de réalisation*

Parmi toutes les artistes rencontrées, Deborah Duncan est sans doute celle dont les créations incitent le plus à reconsidérer les frontières qui délimitent communément les catégories art/artisanat et art contemporain/art traditionnel. Elle réalise des œuvres tissées ou tressées qui, pour certaines, rappellent les productions textiles précoloniales exposées dans les musées. Mais un examen attentif révèle des différences plus ou moins subtiles que nous allons évoquer dans ce portrait. De plus, les œuvres que j'ai pu étudier durant mon enquête de terrain étaient présentées sous l'appellation « art contemporain ».

3.6.1. Le contexte de notre rencontre

J'ai vu pour la première fois les créations de Deborah Duncan lors de sa « Korowai Exhibition » dans la galerie Depot Artspace, un espace dédié à l'art contemporain situé à Devonport, un quartier au nord d'Auckland. Il s'agissait d'un événement s'inscrivant dans le cadre des manifestations artistiques et culturelles du Matariki Festival de juin 2013. Je ne la connaissais pas, mais je me suis rendue à son exposition car le programme du Festival disponible sur Internet en offrait une brève description précisant que Deborah Duncan était une artiste māori dont les œuvres mêlaient des techniques traditionnelles et des matériaux contemporains. Ses coordonnées étaient disponibles au Depot Artspace et, n'ayant pas encore eu l'occasion de rencontrer une artiste exposant sous l'étiquette d'artiste contemporaine tout en ayant pour principale technique le tissage, je l'ai immédiatement contactée. Elle s'est montrée très enthousiaste à l'idée de participer à ma recherche et elle a accepté de me recevoir chez elle, à

Puhinui, Papatoetoe, l'un des quartiers sud d'Auckland. Au cours de cette première rencontre, elle a répondu à mes questions durant un entretien semi-dirigé. Je souhaitais également observer la manière dont elle tissait. Nous nous sommes donc de nouveau revues chez elle quelques mois plus tard. Cette fois, nous avons eu une conversation beaucoup plus libre qui lui a permis d'aborder les sujets importants pour elle tout en m'expliquant sa technique de travail en même temps qu'elle la mettait en application sous mes yeux. Après ces deux rencontres, nous avons également continué à communiquer en échangeant des courriels. Ces messages, les transcriptions des enregistrements effectués au cours de nos rencontres ainsi que les observations réalisées à ces occasions sont les seules données ayant servi à l'élaboration de ce portrait. En effet, bien que Deborah Duncan fût âgée de 56 ans à l'époque de mon enquête de terrain, « Korowai Exhibition » était sa première – et encore pour l'instant unique – exposition et il n'existe actuellement aucun ouvrage ou article évoquant son parcours artistique ou présentant ses œuvres.

3.6.2. Une construction identitaire compliquée

Comme elle l'explique elle-même, Deborah Duncan – ou Repera te uru Karaka (son nom māori qu'elle emploie parfois pour se présenter) – ne parle pas māori contrairement à ses deux fils :

> Not really well, both boys went to *kōhanga reo*, Māori kindergarten and they did *te reo* at High School and got qualifications. You have to be speaking it all the time to retain it and my old brain doesn't seem to retain language, but I know a few words. I speak through my weaving I like to think. (Entretien du 19 août 2013)

La non-maîtrise de la langue māori est une caractéristique partagée par de nombreuses artistes qui n'ont pas eu l'occasion d'apprendre la *reo* durant leur enfance, souvent suite à la décision de leurs parents de les élever comme s'ils étaient pākehā pour leur éviter de connaître les brimades et les humiliations auxquelles eux-mêmes avaient pu être confrontés. Dans le cas de Deborah Duncan, sa mère était d'origine écossaise et son père māori, mais ce dernier rejetait cette identité, quitte à s'inventer de fausses origines pour expliquer sa couleur de peau :

> Well, my father was Māori and quite dark, he has passed now. His childhood was horrible, which he attributed to being Maori. When we were born pale skinned, he claimed to be Spanish, adamant he was not Māori. And he did everything he could to keep us from being Māori. I was about 10 when I last saw my nanna [grand-mère] and the *whanau* […]. It didn't seem to matter to anybody else in the family but it mattered to me. I just knew that I was Māori and had to be Māori and got into a lot of trouble with my parents for that. With weaving and meeting older people, a lot of them have this similar experience, of hating being Māori 'cause they were so oppressed and they had to grow up trying to be Pākehā or White, or they grew up hating Pākehā. So, my dad grew up trying to be Spanish or suntanned 'cause he

> worked outside. Must have been heart-breaking for him. (Entretien du 19 août 2013)

Cette décision paternelle de cacher son identité māori et d'en adopter une nouvelle a eu de lourdes conséquences pour Deborah Duncan qui a beaucoup souffert de devoir renier ses origines māori et rompre tout contact avec sa *whānau*. Cette souffrance ne s'est apaisée que lorsqu'elle a commencé à pratiquer le tissage :

> I think that was a huge influence in my life, not being allowed to be who I was and not being allowed to associate with my Māori family, 'cause they were very Māori, with nothing pale about them. Yeah. And as a consequence I got into a lot of trouble, drugs, prison, violent men. […] When I started weaving it was like waving a magic wound, I was being who I am. (Entretien du 19 août 2013)

À son tour, elle a enseigné le tissage à des jeunes se trouvant dans une situation similaire à celle qui avait été la sienne. Pour elle, cette pratique dépasse le cadre d'une simple activité artistique : apprendre et se consacrer au tissage lui a permis de résoudre les problèmes d'identité auxquels elle était confrontée car le tissage est étroitement lié à la culture māori et permet de ressentir la présence des ancêtres, un point sur lequel je reviendrai.

> I like working with young ones who are in a bit of trouble, teaching them to weave. 'Cause with Māori women, men as well with carving, once you start doing the art of our ancestors, something happens, just something happens. And whether you're getting into trouble or you're lost or you're drinking too much or using drugs, there's just something seems to happen. And if you're given an opportunity to develop the craft, if you find that you're enjoying it, we don't have to be good, just enjoy it, then yeah, it can change people. (Entretien du 17 novembre 2013)

> I think it's an opportunity to value something that matters – our culture. Not just looking in on it, being involved and working in it. It creates respect and patience and a lot of good self-esteem. I can truly say that because of weaving I have learnt to like myself and how I fit into this world. (Communication personnelle, courriel du 8 avril 2015)

Mais son parcours n'a pas été facile ; ayant la peau très pâle, elle a dû faire face au racisme de certaines personnes māori qui la considéraient comme une Pākehā[82] et acceptaient alors difficilement son activité artistique :

> Because being the pale colour I am, a lot of Māori have taken offense to me weaving. So I've had to be quite good at what I do. It's been an interesting journey being miscoloured. […] A lot of people at the time said "oh you shouldn't be weaving, it's a Māori art" and I'd say "well my father was Māori" […] I say to people close your eyes when you meet me and you'll see me better and they have a

[82] L'importance de l'apparence physique dans les préjugés au sujet de l'identité d'une personne sera examinée au chapitre 7.

> little laugh. A lot of the older ones are ok, it's the younger ones, they're quite militant but I know my *whakapapa*, my family tree. (Entretien du 19 août 2013)

Son témoignage semble révélateur d'une souffrance plus profonde que celle ressentie par Mere Clifford. Le fait que cette-dernière réalise des peintures alors que Deborah Duncan a adopté une pratique directement liée à la tradition et à la culture māori explique peut-être leurs réactions différentes. Pour contrer les critiques, elle fait état de sa très bonne connaissance de sa *whakapapa* : elle explique qu'elle peut remonter bien plus loin dans son arbre généalogique que la majorité des Māori et peut affirmer qu'elle descend d'une lignée de haut rang qui comportait sûrement des expertes en tissage.

> It was easier to trace my heritage 'cause we were a high born family, my *tīpuna* grandfather [l'aïeul de son grand-père] was a signatory to the Treaty of Waitangi. A lot of the highborn women were weavers, especially with the *tāniko*. And Ngati Pāoa which is our tribe was very well known for exquisite *korowai* and *tāniko*[83]. (Entretien du 17 novembre 2013)

3.6.3. L'apprentissage artistique

Deborah Duncan affirme que ses ancêtres excellaient dans l'art du tāniko et de la confection de *korowai*. L'artiste a renoué avec ces pratiques et nous verrons comment elle a appris à réaliser des *korowai* et à maîtriser la technique du *tāniko*. Mais elle a débuté en réalisant des *kete*, des paniers tressés, qu'elle a appris à créer en intégrant un « weaving group ». Ce dernier a été très important pour son développement artistique et personnel, notamment grâce à la présence en son sein d'une femme prénommée Ani qui a été pour elle une sorte de mentor. Deborah Duncan relate ainsi son parcours :

> I don't groove on modern technology. I raised my young children alone, with no power, in the bush, the best days of our lives […] then we moved up North and that's where I learned to weave. […] I started weaving, well I'm 56, who knows, about 40, 42, yes? I was very lucky to be allowed to sit with a group of older women and I learnt that way, the old way. Because you not only learn weaving, you learn how to be a woman, yeah, and their stories are fabulous. […] The group? That was in Wellsford, Te Hā Te Oranga o Ngāti Whātua, and there were two old ladies Connie and Sarah who started it. Connie's very well respected in the weaving circles. So one day a week the old people, the *kuia* and *kaumātua*, came to be together. One or two younger ones starting going to learn weaving, including me. There was about 15 of us and we just sat around one day a week weaving, talking, singing, eating and that would have gone on for about six or eight years. But I hurt my back badly for a couple of years so I only went now and then. Because of the injuries I couldn't get out to harvest *harakeke* [lin néo-zélandais ou *formium tenax*],

[83] Voir le chapitre 1.

> or flax, so I taught myself *tāniko*, and *korowai*, the cloak weave. I could lie down and do that. […] But it was a wonderful group, I was very blessed to be a part of that. One of the women I met there, Ani, we're still very close friends, she's just turned 81 and she weaves *korowai*. We prepare feathers together and talk about patterns, and it's very special. She's the oldest woman in her tribe which is very special. (Entretien du 19 août 2013)

Elle compare même Ani à une mère spirituelle pour elle : « Ani has a very special place in my heart. She didn't give birth to the child, but she helped give birth to the woman and the weaver » (Communication personnelle, courriel du 8 avril 2015). Grâce à ce groupe, elle a pu bénéficier des conseils de femmes māori plus âgées qui lui ont transmis leur savoir-faire technique. Mais elle a dû pour cela se montrer digne de recevoir leurs connaissances :

> One thing I have learned, how older women don't give anything away until you've done some work first. So you have to work without being asked and it's like they judge whether you're worthy of their knowledge, if you're going to treat their knowledge with respect and then they'll give out little bits, but only little bits at a time. So I keep going back and working and, yeah, it's lovely. Because I think a lot of times when you, well, get given things too easily, you don't respect it and this is old, old knowledge. (Entretien du 19 août 2013)

Le rôle des femmes de ce groupe et en particulier celui d'Ani n'a pas été seulement de lui apprendre à maitriser les diverses techniques de tissage : elles lui ont également transmis les valeurs qui y sont associées. L'artiste considère que de telles femmes peuvent servir de modèles pour les jeunes femmes māori se sentant perdues :

> I think a lot of Māori women … it's almost a cliché, a lot of Māori women smoke, drink, fight, have men that are violent, children that are violent, it's like they live what's expected of them. But when you sit and weave in a group of women, especially with older Māori women who are so blunt and undiplomatic, and you hear, "what are you wearing that for?", "what are you doing that for?", and they start talking to you and it's almost… because of how they are, you want to become like them, because they are powerful beings and an older Māori woman can move a mountain if she wanted to. And then, yeah, I think about the role model of it. I know with a lot of women, you get a bit lost in who you are, what you are, I mean just being a family, being a mother, you lose your individuality. But when you learn to weave, you become part of something that's bigger than yourself and it connects you to the past. I think that it uplifts your confidence, gives you expectations about wanting to succeed because otherwise you wouldn't be proud of producing good work, yeah, strive for success I suppose. I love older Māori women and what they are about, raising families and most of them do it still using *rongoa* or Māori medicine, the bush medicine and their mothers and grandmothers recipes, the old ways of doing things. I love the old way, I guess that's why I lived in the bush. (Entretien du 19 août 2013)

Ce groupe de tissage a donc été d'une grande importance pour Deborah Duncan mais ce n'est pas seulement en son sein qu'elle a appris les techniques mobilisées pour créer les œuvres

présentées dans son exposition. En effet, après s'être blessée au dos, elle a dû faire face à des contraintes physiques qui l'ont poussée à apprendre la technique du *tāniko* en autodidacte. Elle a ensuite perfectionné son apprentissage avec l'aide de Connie, l'une des deux fondatrices du groupe de tissage qu'elle fréquentait :

> I taught myself. Because I hurt my back when I was learning to weave kete and I couldn't move for quite a long time. And, so I got a book out of the library, Moko Mead's book, *Tāniko*[84], and just worked with wool and practised these stitches but I couldn't quite get how to change the colours. So when I went back to the weaving group, Connie […] taught me to twist the front to the back, to change the colour. (Entretien du 17 novembre 2013)

3.6.4. La pratique artistique

Les motifs

Lors de notre seconde rencontre, Deborah Duncan a accepté de me montrer comment elle procédait pour créer un motif *tāniko*. Elle a ainsi continué le tissage d'une ceinture qu'elle avait déjà entamée tout en m'expliquant en quoi consistait la technique du *tāniko* :

> *Tāniko* is all done with the fingers. […] Well it's called finger twinning or *te whatu rua*. The *aho* is the string that you twist, creating patterns or securing the feathers. It's easy once you master it and like anything just takes practice. (Entretien du 17 novembre 2013)

Pour créer des motifs *tāniko*, Deborah Duncan procède donc manuellement sans utiliser d'outils. Il s'agit d'une tâche longue et complexe :

> *Tāniko* work can take months to do 'cause it's one twist at a time. And people when they've watched me do it, even though they're Māori, they'd say "oh, I didn't know it was done like that, I thought you used a needle and thread. And I didn't think it would take that long. (Entretien du 19 août 2013)

L'ouvrage sur lequel elle travaille doit être bien tendu afin que les motifs créés soient uniformes. Pour cela, elle le fixe à son pantalon grâce à deux pinces à linge puis elle maintient ses genoux écartés afin qu'il reste sous tension. Elle entrelace ensuite les fils de différentes couleurs en faisant passer au premier plan la couleur qu'elle désire montrer à ce point précis du tissage. Elle doit donc prévoir à l'avance quel fil doit être visible à quel moment pour pouvoir créer le motif désiré.

---

[84] Il s'agit du livre de Hirini Moko Mead intitulé *Te whatu tāniko : tāniko weaving* et datant de 1968.



Figure 57 : *Technique tāniko*. Deborah Duncan tissant une ceinture en laine, 2013

Afin d'éviter de commettre des erreurs qui l'obligeraient à tout recommencer, Deborah Duncan dessine un schéma coloré sur du papier millimétré représentant les divers points à effectuer. Cette astuce n'était pas utilisée dans le passé où tout se faisait de mémoire :

> I always draw the pattern 'cause I'm not that clever. I mean that was the way you know, two hundred years ago. The young girls who were either born to a skilled weaver or who would show signs of wanting to weave and were chosen to learn. They would be taught under strict protocol and ceremony. No writing it down back then, all memory. (Entretien du 17 novembre 2013)



Figure 58 : *Détail du schéma élaboré pour la réalisation du motif tāniko, 2013*

Le motif visible sur la ceinture créée durant cette séance se nomme *kaokao*. Il s'agit de l'un des motifs couramment utilisé dans le tissage traditionnel. L'artiste le décrit et explique sa signification en ces termes :

> The pattern, it's called *kaokao*. And it means, well translation: the armpit. But then the word armpit means "I'm taking you under my wing, I'm protecting you, you're kept close to me", sort of thing. This one is sort of just showing the balance, 'cause I'm all about balance. Yeah, there's no story behind this, but it's really just about keeping you close and for the abstract beauty and that is what I was looking for. […] And as a balance I'll swap around the colours so it all kind of echoes each other. Exactly the same pattern but different colours which would give it a different visual, but echo each other. Yeah, I think it would be nice. (Entretien du 17 novembre 2013)

Dans cette citation, l'artiste évoque l'importance qu'elle accorde à la notion de « balance ». Nous avons vu au chapitre 1 que cette idée d'équilibre est très présente dans la culture māori. Je montrerai bientôt qu'il s'agit d'un élément évoqué par les nombreuses artistes qui cherchent à instaurer un équilibre à la fois dans leurs œuvres et dans leurs relations avec le monde qui les entoure, les autres êtres humains, mais aussi les éléments naturels, les êtres et les forces relevant d'une dimension spirituelle et métaphysique.

Hormis cette explication autour du *kaokao,* Deborah Duncan n'a pas présenté les autres motifs visibles dans ses œuvres. Toutefois, les observations effectuées à l'occasion de son exposition m'ont permis de constater qu'elle reproduit et adapte des figures géométriques issues du répertoire traditionnel du tissage māori et des motifs entrant dans la composition des ornementations peintes que l'on peut notamment apercevoir dans les maisons de réunion. Puisque l'artiste ne les a pas évoqués, je ne m'attarderai pas sur ce sujet dans cette section mais ces motifs seront présentés ultérieurement de manière plus détaillée.

Les matériaux utilisés

La ceinture sur laquelle travaillait Deborah Duncan était en laine. L'artiste utilise souvent cette matière car, depuis qu'elle s'est blessée au dos, il lui est très difficile de récolter les fibres *harakeke* utilisées traditionnellement. Cette raison pratique seule n'explique pas ce choix qui est aussi motivé par un aspect plus symbolique :

> I have used it as a statement of rebellion and protest 'cause after Pākehā came, the value of the *muka* flax that was woven changed. I mean it was everywhere, but they took millions of tones of it for rope and linen. The payment for, I think for a ton of muka, was one musket[85]. So the *muka* flax got just desecrated, hard to find because of that now. Plus, when blankets etc. first came into the country, weavers included coloured wool into their weavings. Because this is my way of earning a living and for people who are travelling, not all countries allow you to take flax or whatever, feathers into the country so you have to adapt and that's all part of the contemporariness of the weaving, isn't it? (Entretien du 19 août 2013)

La laine n'est pas le seul élément issu du règne animal que l'on retrouve dans ses œuvres. En effet, elle aime tout particulièrement travailler avec des plumes d'oiseaux :

> Well, I have very strong feelings toward birds. Bit of a bird freak. I'm born in the year of the Rooster[86], so I reckon I'm part bird. But it's the feathers – *huruhuru*. They are just beautiful and to be a part of their transition through weaving a feather

[85] Sur les échanges entre Māori et Pākehā, et en particulier ceux impliquant les mousquets dont parle l'artiste, voir le chapitre 1.
[86] L'artiste fait ici référence à l'année du Coq chinoise.

> cloak, well it's nothing short of magnificent and I'm just so grateful to be a part of it. So feathers are my favourite. And the Māori for that is *ngā huruhuru*, the feathers. This place that I'm thinking of moving to in the next few months has a big downstairs area that I want to turn into a workshop gallery and call it "Ngā huruhuru". (Entretien du 19 août 2013)

Comme nous avons pu le constater avec le portrait de Natasha Keating, Deborah Duncan n'est pas la seule artiste māori à accorder une importance particulière aux oiseaux. Nous verrons au chapitre 5 que c'est également le cas de nombreuses autres artistes qui soit représentent des oiseaux ou des motifs ayant trait à ces derniers, soit utilisent leurs plumes ou encore évoquent leur rôle de messager. Dans le cas de Deborah Duncan, les oiseaux lui fournissent ses matériaux de prédilection. Il ne s'agit pas la plupart du temps de plumes achetées dans le commerce :

> So, the feathers I get, a lot of them are birds that have been hit by cars on the road. I stop and pick them up if they're not too yucky, or I go hunting, or people bring me birds that they've found. (Entretien du 19 août 2013)

Or, il n'est pas facile de se procurer certaines plumes. Les espèces endémiques sont en effet protégées et le prélèvement de leurs plumes est régulé en Nouvelle-Zélande, contrairement à ce qui est en vigueur dans d'autres endroits comme les Îles Chatham :

> I know there's a weaving group in Thames, it's a very strong *korowai* weaving group that have gone to the Chatham Islands. Four generations ago, my grandfather was the son of a black slave off an American whaling ship, and a Moriori woman from the Chatham Islands. I'd like to go over there with them 'cause you're allowed to hunt *weka* [*Gallirallus australis*, un oiseau endémique] and harvest the feathers, whereas over here, they're a protected bird but over there, they're treated like chickens, apparently very nice eating. And the *weka* has similar feathers to the kiwi. Have you seen a kiwi feather? Oh, they're just so different to a normal feather, they're like fern leaf, very fine, just amazing, just amazing feathers. […] I have sort of got some native bird feathers, but legally I'm not allowed to have them and would get fined, I think it's up to twenty thousand dollars. […] If you see a road kill or someone finds a native bird dead in the bush or whatever, you have to give it to DOC, Department of Conservation, you're not allowed to just keep it. (Entretien du 19 août 2013)

Les plumes que Deborah Duncan réussit à obtenir sont ensuite intégrées à différents types d'œuvres parmi lesquelles les plus impressionnantes sont sans doute les *korowai*. L'une des pièces maîtresses de l'exposition que j'ai eu l'opportunité de visiter était d'ailleurs un *korowai* comportant de très nombreuses plumes intégrées à la trame textile.



Figure 59 : *Ripiro*. Deborah Duncan, 2013

Des œuvres mêlant éléments traditionnels et innovations

L'artiste avait 56 ans lors sa première exposition personnelle et de notre rencontre. Elle explique ce fait par son manque de confiance en la qualité de son travail :

> Well I put a couple of things in one exhibition about ten to twelve years ago but yeah, this was my first solo one. It was pretty frightening. It's really hard putting yourself into public view. I don't have that much confidence about what I do but I'm getting better at it. […] It took two years of persuasion. The woman who runs the art gallery, her sister was a friend of mine. When she saw my work, 'cause I just make things constantly she said: "you have to have an exhibition". After two years of her trying to convince me, I finally said: "yes, all right then". And I was offered this space at the Depot in Devonport and so I did, yeah. (Entretien du 19 août 2013)

Deborah Duncan essaie de surmonter ses doutes et la vente de plusieurs de ses œuvres durant la « Korowai Exhibition » lui a redonné confiance en elle. Elle souhaite réaliser une nouvelle exposition – elle m'a dit avoir déjà réfléchi au titre et au thème – et elle a commencé à créer des œuvres dans cette optique, comme la ceinture tressée avec les motifs *tāniko* évoquée précédemment.

> I'm calling it "Lost in translation". […] This belt would be one of them, 'cause I've done a traditional pattern, but mixed it up a bit to look abstract. But I'm going to do, well, *whariki*, the mats of the floor, mounted upright in the shape of an organic cylinder, more of a leaf shape than a cylinder and illuminate it from within. Because that's so lost in translation. I want to do *piupiu*, you know, it's the skirt. They don't have *tāniko*, on the main part of the *piupiu*, so I want to put *tāniko* there. So in all the work, it'll be "oh she shouldn't put that there! That doesn't belong there! She's doing all of it wrong!". Hopefully, to highlight how it's all been lost in translation. And just sort of really mixed up. It'll look beautiful but quite "what's going on here?", just to make people stop and think, and just to play, I'm just playing. (Entretien du 17 novembre 2013)

Avec « Lost in Translation », Deborah Duncan souhaite donc jouer avec la tradition pour susciter des réactions et dénoncer les ruptures engendrées par la colonisation. La critique de la colonisation et de ses conséquences néfastes pour les Māori est une caractéristique que l'on retrouve chez de nombreuses artistes et sur laquelle je reviendrai au chapitre 5.

Dans « Korowai Exhibition », une réappropriation et une transformation des techniques, des matériaux et des motifs traditionnellement associés aux tissages māori étaient déjà présentes. Ainsi, avec une œuvre telle que *Te Kore - the process of becoming*, l'artiste utilise les fibres végétales habituellement employées pour créer les *kete* ou les panneaux *tukutuku* (voir chapitre 1), mais selon une technique différente pour produire un résultat très éloigné des œuvres traditionnelles sur le plan de la composition et de la forme.



Figure 60 : *Te Kore - the process of becoming*. Deborah Duncan, 2013

Les innovations introduites peuvent parfois avoir pour but d'attirer un public différent. C'est notamment le cas de plusieurs œuvres de son exposition de 2013 regroupées sous le titre *Kowhaiwhai Bling* pour lesquelles elle n'a pas hésité à employer des perles en plastique :

> What else did I have in there, oh, the bead work, that was a creation… I thought by weaving with beads, the one I called *Kowhaiwhai Bling*, it might capture younger people because it's sparkly and it may just get them to think a bit about the whole method of weaving, I don't know. (Entretien du 19 août 2013)



Figure 61 : *Kowhaiwhai Bling*. Deborah Duncan, 2013

Deborah Duncan utilise donc des matériaux variés et se définit d'ailleurs parfois comme une « multimedia artist » :

> Oh, I'm a multimedia artist, I'd like to think. I've got thousands of ideas, all of them around *tāniko* and *korowai* but working with different mediums. One idea I've got, would be at least a mile long and the size of the house. I really, really want to do it. (Entretien du 17 novembre 2013)

Des œuvres exprimant des revendications

Dans certaines œuvres, les matériaux sont choisis en fonction du message que Deborah Duncan souhaite transmettre. Parmi les diverses créations présentées dans l'exposition « Korowai Exhibition », l'une d'entre elles se démarque des autres car elle est réalisée en fil de fer barbelé. Il s'agit d'un panier ayant la forme des *kete* traditionnellement tressés au moyen de fibres végétales. Ici, le choix du fil de fer barbelé lui donne un aspect menaçant et une connotation négative en adéquation avec l'explication que donne l'artiste sur la genèse de cette œuvre :

> It was from the racism that I've experienced that prompted me to weave the barbed wire *kete Māori woman in a white skin*, 'cause that symbolised the knowledge that was kept from me and that I had to get through the barbed wire to get inside the *kete* to… to get that knowledge, yeah. But after weaving that *kete*, I could put all of those thoughts and all of those experiences in it and leave them there, I don't have to carry them around, I've put them in the *kete*, they can stay there. […] The barbed wire kete was political, it was my emotions. I was making a stand against the racism from Māori to White people, because a high percentage of White people in New Zealand have Māori heritage. (Entretien du 19 août 2013)

> I'm cynical and bitter sometimes, but I'm getting better at stopping that sort of behaviour. When I catch myself out, I put those thoughts into that *kete* so they don't hurt anyone. It seems to work well. (Communication personnelle, courriel du 8 avril 2015)

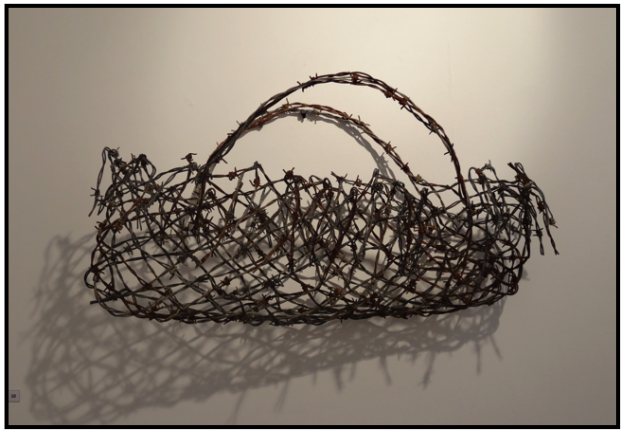


Figure 62 : *Kete - Māori woman in a white skin*. Deborah Duncan, 2013

Ce *kete* est donc une œuvre très personnelle qui reflète une expérience douloureuse vécue par l'artiste et la souffrance ressentie face aux critiques concernant son « authenticité » en tant que Māori, une thématique qui sera présentée au chapitre 7. *Māori woman in a white skin* véhicule les émotions de Deborah Duncan tout en portant un message politique. Pour faciliter la compréhension du sujet des œuvres et de l'intention qui a sous-tendu leur création, elle rédige de plus ou moins courtes explications destinées aux visiteurs de l'exposition et aux personnes intéressées par ses tissages :

> For most weavings, I write a story describing what it's about. Cause weaving is a personal thing for the weaver and also for the buyer, because I think you get attracted to a particular weaving with particular patterns and shapes. And so people understand perhaps the attraction that they had, yeah. (Entretien du 17 novembre 2013)

Mais pour Deborah Duncan certaines de ses œuvres ne sont pas le produit de sa seule intentionnalité. Elle explique que son processus de création n'est pas toujours totalement conscient : l'intervention d'ancêtres doit être également prise en compte.

3.6.5. La présence des ancêtres pendant le processus de création

Deborah Duncan dit que, souvent, lorsqu'elle tisse, notamment lorsqu'il s'agit de confectionner un *korowai*, ce sont les ancêtres qui guident sa main :

> The nannas come and they do most of the work, I'm just the fingers. (Entretien du 17 novembre 2013)

> When I'm weaving *korowai* the patterns that come, 'cause I like to know nothing about who I'm weaving for, only a little bit of story. I sit and draw the pattern and tell them the story that I've received with the pattern and it gets a bit spooky sometimes because it's gone into things that I shouldn't know about. So that happens with *korowai* a lot. And a lot of times I'd be siting and, 'cause it takes a long, long time to weave one and be feeling like I wish I'd never started it. I'll get the impressions of people in the room with me, encouraging me along, giving me pep talks and when I describe them to the people I'm weaving for, it's their ancestors, their mother or grand-mother that's passed, someone close. And that's quite beautiful. And it's those coincidences that happen that give me the confidence to carry on. […] That's what weaving is, not so much with *kete*, but *tāniko* and *korowai* and art pieces, it's all about, the *wairua* [esprit, âme, « feeling »], the where the thoughts come from. (Entretien du 19 août 2013)

Comme nous le voyons ici, elle considère que le monde n'est pas occupé que par les vivants mais aussi par des ancêtres dont elle sent la présence. Il s'agit là encore d'une expérience partagée par plusieurs artistes sur laquelle je reviendrai au chapitre 5. Comme pour d'autres, cette capacité à percevoir la présence des ancêtres s'est manifestée dès l'enfance :

> Māori speak about *tīpuna*, or ancestors, and a lot of Māori believe they are quite real and they're very present in their lives, well they certainly are with me. Since I was a little girl I knew of them, yeah, and no one told me, they were just there. I'm very grateful for that, cause it's how I've learnt a lot of stuff I just wouldn't have known. (Entretien du 19 août 2013).

Selon elle, les ancêtres lui ont donc transmis des connaissances relatives à sa pratique artistique. Elle considère qu'ils la guident et qu'ils influent sur l'élaboration des motifs. Ils veillent également au bon déroulement de son travail, notamment en lui permettant d'obtenir certaines plumes lorsqu'elle en a besoin :

> And one of the special things when you're weaving *korowai* or cloaks, it becomes something the ancestors have a hand in. A lot of the times, if I need a particular feather and don't have any, I'd say *karakia* or prayer, you know, "I need those feathers please help me". Within a couple of days, there's usually a bird on the ground of that particular feather, or someone turns up with that particular bird. So it's a gift and it can happen a lot. It's quite spiritual when you weave *korowai*. (Entretien du 19 août 2013)

Si la présence des ancêtres est particulièrement forte lorsqu'il s'agit de réaliser un *korowai*, c'est parce que les *korowai* ont toujours eu un statut particulièrement important et prestigieux, comme je l'ai indiqué au chapitre 1 :

> Well pre-colonisation, most weaving was done for… to carry your work in or to keep you warm. It was the high-ranking chiefs and their families, maybe a couple of others that wore the *korowai* cloaks, indicating their *mana* or prestige, yeah, to show that's who they were. Everyone else just had working cloaks, nothing fancy. (Entretien du 19 août 2013)

Afin d'expliciter son propos lorsqu'elle affirme que son rôle se limite parfois à être « la main qui tisse », Deborah Duncan livre en guise d'exemple le récit de l'élaboration compliquée du *korowai* présenté dans l'exposition :

> The *korowai* I did, *Ripiro*, that was full dream. I was just the fingers doing the work. When I drew the pattern so that I knew what the tāniko pattern would look like, I would have counted the *whenu*[87] four, five, six times being paranoid about getting it right. I wove to the end of the row and there's all these *whenu* unaccounted for, just there. I had to come up with a pattern, this funny little thing on the end. And the pattern that came was unknown till afterwards, it represented the *mauri ora*, the life force of everything, beautiful [voir Figure 59]. It was like the *korowai* had decided to put that there. And other different things, like the feathers just didn't sit right, each time I tried to put a feather on, it didn't work, they were messy. I was weaving on a *marae* and there was a bit of arguing going on. The people stopped arguing, the feathers began to sit right. And the pattern with the blue pukeko feathers that stood for the Kaipara Harbour and the triangles that represented the

[87] Il s'agit des fils de chaîne qu'elle entrelace avec les *aho*, les fils de trame, pour créer les motifs *tāniko*.

maunga or the mountains, sacred areas around the Kaipara, well Ani said "they're floating in the water!". Yeah! So I undid about two months worth of work, undid it all! Wove a strip to represent land and the mountains grew beautifully, the feathers sat down beautifully. It's the *korowai* talking back, letting you know she's[88] not happy with what's going on and to change it, that happens all the time. The trick is to be in tune and aware of what's required of you. (Entretien du 17 novembre 2013)




Figure 63 et Figure 64, *Ripiro* (détails). Deborah Duncan, 2013

Une grande partie des messages, des sentiments et des sensations transmis par ses ancêtres lui parvient sous la forme de rêves :

> Most things come from dream, well ninety-eight per cent comes from dream. But I've learnt not to tell most people, 'cause it doesn't go down well even with Māori, they get really frightened, which is really weird but yeah. I think it's the Christian influence. […] I dream all the time and different areas of land that I found myself on I get a feeling which I call "washing over me". I just stand there and all these things just wash over me. Thoughts, memories, pictures, smells, colours. I say prayer a lot for guidance and safety. With that *korowai*, *Ripiro*, there were some particularly significant places that Princess Te Hana[89] had been. And I like to believe that it was her, just showing that all to me. Something would come of that moment and I'd do something special in the weaving or go to a particular *marae* and weave because it was the right thing to do at the time. Yeah. And it's quite magnificent, I adore it, I have confidence because of it. It lets me know I'm walking in the right direction with the weaving that I am doing. But yeah, I have learnt not to speak of it. […] If I was a darker skin colour it would be seen as different, maybe. (Entretien du 17 novembre 2013)

[88] Deborah Duncan considère qu'une fois achevées, ses œuvres deviennent de genre féminin : « Often, when I'm weaving, it's "him" but as soon as it's finished and beautiful it's "she". Perhaps my chauvinism. Yeah. Or perhaps *tapu* to *noa* » (entretien du 17 novembre 2013).

[89] Il s'agit d'une fille de chef māori de l'*iwi* Ngāti Whātua de Potu, une péninsule du Kaipara Harbour au nord de l'Île du Nord qui aurait vécu au XVII^{e} ou au XVIII^{e} siècle. Son histoire d'amour avec un membre de l'*iwi* Ngāti Awa de la péninsule d'Okahukura voisine de celle de Potu alors qu'elle était promise à un homme de Potu serait à l'origine des conflits meurtriers opposant à l'époque les deux *iwi* (informations figurant sur un texte explicatif rédigé par Deborah Duncan présenté dans sa « Korowai Exhibition »).

Ainsi, elle évite de parler de ses visions parce qu'elle a déjà été confrontée à l'incompréhension et à la méfiance des personnes à qui elle en avait fait part, ce qu'elle met une fois de plus en relation avec sa couleur de peau.

Les ancêtres auxquels Deborah Duncan fait référence ne sont pas tous Māori. En effet, l'artiste a des origines diverses et elle pense être influencée par ses différentes « bloodlines » comme l'anecdote dont elle m'a fait part le révèle :

> I had a South African couple come to the exhibition and it was that one up there, the *Nga Timatanga* [voir Figure 65], and one of the beaded bracelets, she said "These are African designs" and I said that's so interesting 'cause four generations ago my grandfather was the son of a black slave. So whether this comes through naturally, but that's how my believe system is, the blood, the ancestors come through in what you do, yeah. So I like to think that he was there, guiding my hand. I want to do an exhibition of the comparisons of different tools, different clothing and different toys, but show the similarity between African, Native American and Māori, they're just so similar, with a few twists. (Entretien du 19 août 2013)



Figure 65 : *Nga Timatanga – the begining*. Deborah Duncan, 2013

3.6.6. Les conceptions de l'artiste relatives à la place occupée par les femmes sur la scène artistique

Deborah Duncan estime qu'avant la colonisation britannique, les *korowai* étaient des biens d'une grande importance et les personnes qui les réalisaient étaient très estimées mais que ceux confectionnés de nos jours ont perdu la valeur qui leur était accordée dans le passé. Elle déplore ce fait et le met en relation avec la dépréciation du statut des femmes qui est, selon elle, le résultat de la colonisation et de la christianisation. Comme d'autres artistes, elle rejoint ici le point de vue exprimé par les partisans de l'approche *mana wahine* (voir chapitre 6).

> Pre-colonisation, one cloak, one *korowai*, could be exchanged for a *waka*, for a war canoe, they were that valued. But these days, they're thrown on a table or the young ones play with them, they don't respect what it is. And the weavers in pre-colonisation were held in very high esteem for the fact that they brought the ancestors and story into that *korowai*, you could feel and see these spiritual connections, that was very valuable. Māori are so Pākehāfied […] when Ani and I presented a *korowai* to the tribe, they didn't even know the old protocols for accepting a *korowai*. The old lady Ani that I was with, was furious because it's the women's work and the women's protocols that have being ignored or forgotten. Totally different around carving, and if the men are doing something, it goes on for days, speech after speech after speech. But with women's work, "oh thank you very much for that, would you like a cup of tea?", that's it. And I get quite angry about that, because women are pushed aside, we're rarely recognised or honoured and I blame a lot of that on the Christian missionaries that came here because that's how they were with women. They taught Māori to put women down, is my belief." (Entretien du 19 août 2013)
>
> But in saying that, there are many weavers who because of their mana and skills, are honoured and revered with ceremony, but I've not personally seen it. (Communication personnelle, courriel du 8 avril 2015)

Ses tissages ne sont pas seulement destinés à être exposés ou offerts au sein de communautés māori : certaines de ses créations ont vocation à être présentées dans des galeries d'art contemporain. Ainsi, elle ne considère pas sa pratique comme étant un art figé dans le passé. Au contraire, comme je l'ai déjà montré, elle aime jouer avec les références traditionnelles en modifiant les techniques et les motifs habituels et en introduisant de nouveaux matériaux. Leurs diverses origines justifient, pour l'artiste, les innovations amenées par les artistes contemporains :

> I think that contemporary art today enables people to explore and present different ways of looking at things. Because there's so many different bloodlines in each of us, we are able to… and we're allowed to be inventive. (Entretien du 19 août 2013)

Alors, même si son travail n'obtient pas toujours la reconnaissance souhaitée au sein de la communauté māori concernée, la scène artistique contemporaine lui offre la possibilité de faire entendre sa voix. Lorsque je lui ai demandé si elle percevait le fait d'être femme et Māori comme un facteur discriminatoire pour sa reconnaissance auprès des institutions artistiques, elle m'a répondu :

> Over the generations and I think through art we can regain our balance. Because it's the only place we're allowed to speak our minds freely and with a little bit of punch, without getting stomped on. Art does it beautifully. […] It's the only place that's not complicated. It's complicated everywhere else but in art, they [les gérants de galerie, les institutions pākehā] just accept it. I think they're almost excited by it, yeah. (Entretien du 19 août 2013)

Elle peut donc s'exprimer par le biais de sa pratique artistique mais elle aimerait également que cette dernière lui rapporte assez d'argent pour subvenir à ses besoins, ce qui n'est pas toujours possible. Lorsque nous nous sommes rencontrées, Deborah Duncan m'a confié qu'elle ne se plaisait pas à Auckland et qu'elle souhaitait déménager dans un cadre plus rural où elle pourrait être entourée par la mer et la forêt. Elle envisageait de partir à Thames, une ville de la péninsule de Coromandel sur l'Île du Nord à laquelle elle est attachée car c'était le lieu de résidence de son arrière-grand-père paternel. Son père, comme tous les membres de sa *whānau* depuis quinze générations, y est né et c'est dans cette ville qu'elle-même a donné naissance à ses deux fils. Le lieu n'ayant pour le moment aucune galerie d'art, l'artiste espérait pouvoir en ouvrir une. Il s'agissait d'un projet qu'elle voulait déjà mener à bien avant de venir à Auckland, mais qu'elle n'avait pas pu concrétiser à cause de l'hostilité de certaines femmes māori, qui n'acceptaient pas qu'une personne à la peau claire puisse créer et exposer des œuvres tissées explicitement māori. Elle n'a pas abandonné cette idée de galerie, mais le contexte néo-zélandais ne lui apparaît pas encore totalement propice à ce genre d'initiative :

> I tried to, before buying this little house, I thought of jumping in with both feet and I nearly bought a warehouse right on the main road, across the road from the beach. So people would stop. And open a gallery, live in the room at the back and just open a gallery. And many people I meet, who want art to be their primary work but need to be able to make money. So, yeah it would be fabulous and I haven't given up on that yet. I know I can get hold of an old building somewhere and if I can convince people down here that it's a great idea, it could have so many spin offs, youth groups, Māori groups and… just people, artists, yeah. […] I remember the day of my father put on a coloured shirt, 'cause you didn't wear coloured shirts, only homosexuals wore coloured shirts, you wore a white shirt. And the day he put on a coloured shirt, he was just so fearful and took a long time for it to become natural. I think New Zealand's like that with art and the opportunities to make a living from art. (Entretien du 17 novembre 2013)

Comme c'est également le cas pour beaucoup des artistes que j'ai rencontrées, il lui est difficile de vivre des seuls revenus engendrés par la vente de ses œuvres. Elle a donc repris des études et appris notamment à se servir d'un ordinateur. Elle envisage de créer des artefacts plus faciles à vendre que les *tāniko* ou les *korowai*, sans pour autant mettre un terme à sa carrière artistique :

> This is my passion, it's *tāniko*, I don't do *kete* anymore. But when I move, hopefully I'll weave lots of hats. And that would be my income, 'cause on the Coromandel Peninsula a lot of tourists go there and hopefully they'd like to wear a *pōtae* or hat when they are on holiday. (Entretien du 17 novembre 2013)

Depuis notre rencontre, Deborah Duncan a, comme elle l'avait prévu, déménagé à Thames et elle tente de créer suffisamment d'œuvres pour être en mesure d'organiser une nouvelle exposition. Mais, à ma connaissance, elle n'a pas encore ouvert de galerie.

3.7. Jane Johnson Matua
(Te Arawa, Whakatōhea, Te Rarawa)



Figure 66 : *Jane Johnson Matua et son œuvre Material Culture Artefacts*, 2013

Contrairement à la plupart des artistes que j'ai rencontrées, Jane Johnson Matua ne réside pas à Auckland mais à Rotorua, une ville de l'Île du Nord se trouvant à environ 230 kilomètres au sud d'Auckland. Jane habite ainsi dans une zone géographique historiquement liée au groupe de tribus Te Arawa[90] auquel elle est affiliée. Son processus de création reflète l'importance qu'elle accorde au fait de vivre sur un territoire qui fut le lieu de résidence de certains de ses ancêtres : elle collecte elle-même de la terre argileuse dans les environs de Rotorua pour créer des œuvres matérialisant les connexions qu'elle entretient avec son héritage tribal et ancestral. L'utilisation de cette argile « naturelle » conduit l'artiste à mettre au point des procédés de cuisson expérimentaux et confère à ses productions des caractéristiques visuelles surprenantes. Ces éléments justifient l'exposition des œuvres de Jane Johnson Matua dans des espaces dédiés à l'art contemporain, bien que l'artiste préfère parler d'« art māori » plutôt que d'« art contemporain ».

3.7.1 Le contexte de notre rencontre

J'avais déjà rencontré Jane Johnson Matua lors de mon enquête de terrain de Master en Nouvelle-Zélande en novembre 2008. Je l'avais contactée par l'intermédiaire de la galerie d'art

[90] Certaines tribus de ce groupe se sont en effet établies aux alentours du lac Rotorua. Sur la confédération de tribus Te Arawa et leurs divers lieux de peuplement, voir Tapsell (2017 [2005] : 2)

qui la représentait à l'époque et elle m'avait invitée à passer quelques jours chez elle et son mari à Rotorua. À cette occasion, j'avais pu mener un entretien semi-dirigé, elle m'avait fait visiter Rotorua et ses alentours en abordant l'histoire de la région et nous avions vu diverses expositions. Après mon retour en France, nous avions gardé le contact grâce à Facebook et lorsque je me suis de nouveau rendue en Nouvelle-Zélande, cette fois pour mon enquête de doctorat, je l'ai naturellement sollicitée pour une nouvelle rencontre. Celle-ci a eu lieu le 26 octobre 2013, toujours à Rotorua mais dans la maison précédemment occupée par sa mère désormais décédée, son propre domicile étant alors en travaux.

Notre rencontre s'est déroulée en deux temps : nous avons d'abord discuté librement et Jane m'a parlé de deux de ses ancêtres qui ont bâti une maison de réunion très importante pour elle. L'histoire de cette maison et de ces deux femmes sera brièvement présentée dans ce portrait. Dans un second temps, elle a répondu aux questions que j'avais préalablement préparées et cet entretien a été enregistré. Pendant toute la durée de notre discussion, son ordinateur portable était à portée de main afin qu'elle puisse me montrer des photographies illustrant ses propos (des photographies de la maison de réunion bâtie par ses aïeules et d'autres de ses œuvres). Jane s'est montrée très intéressée par ma recherche et m'a grandement aidée dans l'élaboration de ce portrait en me fournissant tous les documents et les informations pouvant m'être utiles. Lors de notre entrevue, elle avait préparé plusieurs Cédéroms sur lesquels elle avait copié un document Powerpoint présentant son travail artistique jusqu'en 2011 et les recherches menées au sujet de ses aïeules et de la maison qu'elles ont bâtie, deux vidéos de deux de ses expositions et un reportage diffusé par la chaine de télévision « Māori television »[91] consacré à son travail ainsi qu'à celui de Mihi George[92].

Après notre discussion, Jane m'a conduite jusqu'au musée de Rotorua où étaient exposées les œuvres des artistes ayant participé à un concours : le « Rotorua Museum Art Awards 2013 ». Elle y avait pris part et avait gagné un prix de 4000 dollars néo-zélandais pour son installation intitulée « Material Culture Artefacts » qui sera présentée dans ce portrait. Avant notre rencontre, j'avais déjà vu certaines de ses œuvres à l'occasion de l'exposition organisée dans

---

[91] Ce reportage est le troisième épisode de la saison 5 de la série « Kete Aronui » consacrée à des artistes māori pratiquant l'art contemporain. Il a été diffusé le 17 avril 2007 sur la chaîne « Māori Television ». Au sujet de la série « Kete Aronui », voir le site internet « NZ on Screen » : http://www.nzonscreen.com/title/kete-aronui-2002/series (visité le 20/07/2017) et plus spécialement sur la saison 5 le site « New Zealand Film and TV » : http://newzealandfilmtv.co.nz/2007/03/more-maori-contemporary-art-on-new-season-of-kete-aronui/ (visité le 30 juillet 2017).

[92] Mihi George était une artiste māori travaillant également l'argile. C'était une amie de Jane et j'avais eu l'occasion de faire sa connaissance au cours de mon séjour chez Jane en 2008. Elle est malheureusement décédée deux jours après notre rencontre.

le cadre du festival « Atamira – Māori in the City » qui avait eu lieu à Auckland en septembre 2013.

Nous n'avons pas eu l'opportunité de nous revoir durant la suite de mon séjour en Nouvelle-Zélande mais nous avons maintenu des contacts fréquents par messages électroniques et grâce à Facebook. Ces échanges ont permis à Jane d'apporter diverses précisions au sujet de son parcours de vie et de ses œuvres que j'ai intégrées à ce portrait.

3.7.2. Une artiste sur les traces de ses aïeules māori

Origines et influences familiales

Comme les autres artistes présentées dans ces portraits, Jane Johnson Matua possède diverses origines, māori et pākehā, mais elle insiste sur son ancestralité māori :

> My name is Jane Johnson Matua. Johnson is my maiden name, so it's important to connect to other family. Well, the thing is that I've got French, German and Jewish ancestry. I want to look into these other cultures but I'm very strong in my Māori culture. So it's pulling me at the moment, I want to move in another direction but my pull is very Māori and that at the moment it's happening because I'm working a lot with youth[93], yeah. So it's about the knowledge. (Entretien du 26 octobre 2013)

Sa famille l'a toujours soutenue et elle occupe en son sein une place spéciale car elle est la seule à avoir fait des études supérieures :

> Out of all my whole family I'm the only one that's been educated. So, I'm the only one that's sort of went on and did university, you know, and all that sort of things. So, have become a great thing, yeah. That there was that support from the family. (Entretien du 26 octobre 2013)

Parmi les membres de sa famille de sa génération, c'est également elle qui s'intéresse le plus à la culture et aux traditions māori, ce qui lui confère un statut particulier :

> I'm the youngest of seven girls and I'm the only one that's actually followed through Māori side. So I could actually *whakapapa* back many generations where the others found it hard that they can't retain it, yeah. So, it's like there was the reason for why, I mean, there is that belief that there is only one person in the family that will continue to look at *whakapapa* or do things Māori and even now I do talk to my nieces and nephews, it's like I'm searching for someone among the family that is actually gonna continue what I've sort of like discovered and acknowledged

[93] Le travail avec les jeunes qu'elle évoque dans cette citation correspond à son activité d'enseignante en art au Toi Ohomai Institute of Technology (anciennement Waiariki Institute) à Rotorua dont je parlerai ultérieurement.

> and I think this is the knowledge that I've collected and researched. (Entretien du 26 octobre 2013)

Son environnement familial durant l'enfance a eu une grande influence sur l'éveil de sa sensibilité à la culture et aux traditions māori. L'une de ses grand-mères a notamment joué un rôle important en lui inculquant certaines notions et valeurs sans même que Jane en ait eu conscience à l'époque[94] :

> With one of my *kuias* [grand-mères, aînées] we would just walk, I would have been about 5 or 6 and we would walk on the beach and we would collect shells and would just look at the shape of it. And so we would collect things like that and then when we get back to Rotorua, we'd meet again and then we would make some sort of form like an artwork, by putting the shells and by the selection of shells. She never selected them for me, I would have to select them and a lot of the shells were actually curly like the *koru* [spirale], you know. So, even though I didn't know what they were, there was some significance to them, so I suppose that selection has a lot to do with my way of learning today, being quite selective. And, yeah, so, maybe I was introduced to those traditional things then without actually realising that there was some significance to them, yeah. […] I've always been the one that had to go to like the *tangis* [cérémonies funéraires] with my father as a child and I was always left to be looked after by the old ladies, by the old people and so we would actually do a lot of walking on the beach and it's like they would speak Māori to me. I really can't understand Māori but, it's like I know what they were saying. I'm not very fluent, I know the basics, so it's like I retained a knowledge that I didn't know about and then I needed a certain time I think it's sort of like something sparked and things started happening when my father passed. (Entretien du 26 octobre 2013)

Une artiste matakite

Dans une correspondance ultérieure, elle m'a livré plus d'explications sur ce qu'elle sous-entendait lorsqu'elle parlait des choses qui avaient commencé à se produire après le décès de son père :

> My father passed away when I was 21. I travelled with my brother in law to Whangarei where my father's body was and while we were driving in the car my brother in law spoke in Māori yelling and in prayer. When I asked him what was wrong he yelled "Your father wants to take you with him" he let go of the steering wheel and the car was driving on its own. I reached over to the wheel and it was tight it would not move as if someone else was driving it. Instantly I remembered something my Dad had said if ever I see come across a *kehua* (ghost) just swear at it so I told it to "F... off", and the air in the car cleared and we carried onto Auckland in silence.
> We reached a sister's place in Auckland; other family members continued onto Whangarei to collect the body. At night when it was time to sleep my sister Susan

[94] Sur l'importance des grands-parents qui transmettent les *tikanga* et les savoirs culturels māori, voir Metge (1995, 2015).

> and I shared a bed and as I closed my eyes the bed felt like it was rising, Susan nudged me to wake up. I thought nothing more of it and again as I started to drift off to sleep the bed felt like it was rising. Susan nudged me harder and told me not go to sleep, we both sat up in bed which was off the floor we freaked out and Susan said it was my fault; we jumped off the bed and ran out of the room. We slept with another sister sitting up on a lounge suite, we did not mention anything about what had happened we shook it off. There were other strange things that happened, it was normal things that happen in my life. (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016).

L'artiste relate ici l'une des expériences surnaturelles auxquelles elle a été confrontée. Ce type d'événements n'est pas inhabituel pour elle : tout comme Tracey Tawhiao, Jane m'a dit qu'elle était une *matakite*, une personne possédant la faculté de percevoir des éléments n'appartenant pas à notre dimension (sur ce sujet, voir le chapitre 5). Les visions ont commencé dès son enfance et lui ont valu au fil du temps d'être considérée comme une guide spirituelle par sa famille (entretien du 26 octobre 2013).

Jane entretient une relation ambivalente avec ce rôle de *matakite* et avec des notions qui lui sont liées comme celle de *tapu*. Comme nous le montrent ces propos où plusieurs points ayant trait à la spiritualité māori sont abordés, l'artiste oscille entre le respect pour les valeurs et les notions spirituelles māori traditionnelles lorsqu'elle estime que les circonstances l'exigent et un affranchissement personnel :

> It's like the cemetery, where you're supposed to wash your hands when you come out. I would wash my hands if there are other people around and it's more about curtesy and all these things, you're supposed to do it[95]. But if I'm only on my own, if I'm only with my own family, I don't wash my hands. And it's because, when growing up, there's things that you are supposed to do but it doesn't mean I agree with it. And so not washing my hands after coming from the cemetery, nothing's gonna happen to me, yeah. But I would wash my hands if there was people there and it's just a thing for them, yeah. […] I'd do it for the sake of others, but it's not… But in saying that, there has been situations where I had to respect the *tapu* depending on what the situation is. It could be *mākutu* [sorcellerie]. And there're situations where that has happened and that's one of the things that I've been brought up with, growing up, and the whole family have seen me, for certain things I would have use lots of water as a protection. Because it's like, yeah, I don't have this fear but sometimes there's this other side of me that thinks that, you know, maybe, so it's like a fight between what I do know and what I don't know and it's probably talking about the *noa* and all that sort of things, yeah. (Entretien du 26 octobre 2013)

[95] Jane Johnson Matua fait référence aux préconisations traditionnelles enjoignant de se laver les mains lorsqu'on sort d'un cimetière ou qu'on a été en contact avec un mort pour revenir à un état *noa* (voir Mead 2003 : 48, 100 ; Derby 2013 : 3).

L'une de ses facultés en tant que *matakite* lui permet de décrypter certains signes. Comme nous l'avons déjà vu avec Deborah Duncan et Natasha Keating (voir aussi le chapitre 5), les oiseaux peuvent servir de messagers et Jane est donc attentive aux différentes espèces qui lui rendent visite :

> It's like today, this morning, I saw a fantail [passereau], fantail in some family means bad luck, depend on what the situation is. A fantail to me is a visitor and they come for a reason and there was a fantail hence the day of Mihi[96], yeah, 'cause it's fine. Other times just come and it's giving me a message of something that's gonna happen in the family. Also there is the pigeon I would hear early hours in the morning and it just means there's something in the family or something out there. So if there's the pigeon, *kereru*, and the morepork, the owl, that means there's death in the family. So that's all that spiritual stuff. So, yeah, that sort of things are quite strong. (Entretien du 26 octobre 2013)
>
> To me the fantail is an important *kaitiaki* [gardien]. It brings me knowledge, they are the messengers for arrival of living visitors or for the coming of death. It is through opening of my senses (seeing, hearing, smell, touch, etc) what these *kaitiaki* are bringing to me. After hearing the pigeon and morepork calls eventuate into dreams (visions). (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016)

Sa sensibilité au monde spirituel s'est développée très tôt avec une première vision dans son enfance du fantôme de l'une de ses arrières-grands-mères. Jane a le sentiment qu'une connexion très forte la relie à cette ancêtre dont l'influence s'est fait ressentir au cœur même de sa démarche artistique. Voici le récit de cette première vision et des moments marquants pour Jane où elle a perçu la présence de cette femme :

> When I was a child I saw my *kuia* [grand-mère, aînée] who died in 1960, five years before I was born.
>
> We had a cabinet that kept family treasures and was out of bounds. I was quite mischief and nosey and I often in the early hours would go and open the cabinet which had *patu* [massue, arme māori traditionnelle] and greenstone and play with them. One time I remember seeing an old Māori lady with white hair wearing a black veil that hoovered on the leftside on my bed; I was terrified I hid under the blankets leaving enough air for me to grasp for breath. I eventually fell asleep and I woke to a big commotion; my grandmother Susan Johnson passed away. I never told anyone of this experience until I was neary 13.
>
> My Nanny Sue lived next door to us, I would sneak off to be with her. She was blind and needed help to be taken to the toilet. She would call out to me and I would grab her hand and guide her to the toilet and sit outside the door until she finished. When Nanny Sue died we had the tramping of the house. The minister sprinkled water in and around the house and people touched possessions as they followed him. When you are a child you follow and do what the adults show you or how things are suppose to be done. However, when this was taking place I could see a blurry Nanny Sue and others on the otherside of the room but it seemed no one else noticed them.

[96] Elle fait référence au jour où Mihi George est décédé (voir note n°92, chapitre 3).

At 13 I became interested in *whakapapa*. Once I opened the cabinet and came across a photograph of an old lady. My mother was terrified and told me to put it back and that she is not supposed to be out. I told my mother that I saw this same old lady when I was about five. This picture was of my great grandmother Maria Topia. Mum rang a brother-in-law who is of Tūhoe descent and I told him of my experience; he told me it did not happen, I did not see anything and forget it so I put it away in a memory somewhere.
In 2000, I enrolled in the Arts course at Waiariki Institute[97]. In 2002 as part of the course I did *whakairo* (carving) which I had to research a carver. I referenced from a book by Phillips, W. J., *Carved meeting houses of the eastern district of the North Island*, when I opened it there was a picture of an old lady with white hair dressed in black sitting outside a carved *whare* Rangikurukuru. This was Maria Topia the old lady that I saw by my bedside as a child.
My research led me to investigate further; Rangikurukuru was built and carved by a woman in the 1930s. The master carver was Jane Topia, my namesake was her niece Jane Johnson; my father's youngest sister. Maria is a direct descendant of Muriwai; Muriwai took on the role of a male when the Mataatua Waka drifted out to sea while the men were out hunting. *Wahine* that *whakapapa* back to Muriwai have produced prominent strong-willed leaders within Māori communities. Jane Topia had the right to carve. Auntie Jane was taught by Pine Taiapa a master carver that was part of the Tovey Generation who established the Māori art movement[98]. (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016)



Figure 67 : *Maria Topia devant la whare whakairo « Rangikirukuru »*

La grand-tante de Jane Johnson Matua, Jane Topia, a donc créé et sculpté une *whare* (maison), une activité qui, comme on l'a vu, était traditionnellement réservée aux hommes. L'artiste explique le comportement de sa grand-tante par le fait qu'elle est issue de la même lignée que Muriwai[99], une ancêtre féminine māori dont le nom est lié à une *waka* (pirogues) présentées dans certains récits comme étant l'une des sept embarcations avec lesquelles les premiers Māori immigrèrent en Nouvelle-Zélande. Dans le document Powerpoint que Jane m'a

[97] Pour plus de précisions sur la formation artistique de Jane Matua, voir plus loin.
[98] Comme mentionné au chapitre 2, Gordon Tovey était un enseignant et un artiste pākehā responsable du programme d'enseignement artistique au sein du ministère de l'Éducation dans les années 1950. Entre 1948 et 1961, il décida de recruter des artistes māori, hommes et femmes, pour promouvoir l'apprentissage de l'art māori dans les écoles (Ihimaera, Adsett et Whiting 1996 ; Smith 2001 : 93).
[99] Sur le récit autour de Muriwai et du *waka* Mataatua, voir Evans 2009 [1997] : 88-89 et Barbour 2016 [2015] : 120.

fourni, elle raconte l'histoire de Muriwai et établit un lien encore plus explicite avec l'esprit d'initiative de ses aînées :

> From our family oral history, Rangikurukuru was named "after a great ancestor of Maria's own Opotiki people, and a grandson of Paikea". Paikea was the legendary ancestor of the Ngati Porou. Rangikurukuru is the eldest son of Muriwai that had voyaged on the Mataatua canoe with her brother Toroa and Puhi. Muriwai is known amongst her Whakatōhea people of Opotiki as being a woman of great *mana*. Muriwai's *mana* is a part of the meta narrative of Whakatōhea that tells the story of the near destruction of the Mataatua canoe.
> While the men were out exploring, the canoe started to drift out to sea. Traditionally only men were permitted to paddle the canoe but if Muriwai had not acted with initiative and determination the Mataatua would have been lost. So it is of no surprise that the direct *whakapapa* line from Muriwai, spawned women of determination and initiative and it was two such women, Maria and Jane Topia who realised a dream to build a fully carved house Rangikurukuru in the early 1930s. In completing the project, Jane was one of a few women who have been prepared to defy the tradition that carving is a *tapu* activity to be undertaken only by men. (Document Powerpoint de 2011 créé et fourni par l'artiste)

L'artiste mentionne ici le caractère *tapu* de la sculpture sur bois que j'ai évoqué dans le portrait de Natasha Keating et sur lequel je reviendrai. Elle admire ces deux femmes qui ont, selon ses propres termes, « défié la tradition » et elle a mené des recherches à leur sujet et sur la *whare* qu'elles ont construite. Cette dernière a été une grande source d'inspiration pour son propre travail artistique.

Maria Topia, Heni Hoana Topia et Rangikuruku

Au début de notre entretien, Jane Johnson Matua m'a raconté l'histoire de son arrière-grand-mère et de sa grand-tante. Ce récit, qui s'appuie sur une entrée du *Dictionary of New Zealand Biography* (Daley et Topia 1998) figurait également dans le document Powerpoint qu'elle m'a fourni. Maria Topia est née le 20 août 1862 à Opotiki, sur la côte est de la Nouvelle-Zélande. Elle était issue de l'*iwi* Whakatōhea par sa mère. Après avoir épousé Heremia Topia, de l'*iwi* Te Rarawa du Northland, elle est partie s'installer avec lui à Dargaville dans le Northland. Bien qu'étant une fervente chrétienne, elle accordait une grande importance aux croyances et aux concepts spirituels māori et elle a encouragé la pratique de l'art et de l'artisanat traditionnels māori au sein de la communauté locale. Elle a eu plusieurs enfants dont Heni Hoana Topia née le 18 septembre 1898, également connue sous le prénom de Jane. Tout comme sa mère, Jane Topia était très active au niveau communautaire, notamment en ce qui concernait le développement des activités agricoles et la reconnaissance de l'appartenance māori de certains terrains. Elle s'est elle aussi investie dans le développement de l'art et de l'artisanat

traditionnels. Étant enseignante, elle a décidé d'introduire des éléments de culture māori dans le programme scolaire afin que les enfants puissent apprendre des chansons et des danses māori, des techniques de tissage ou encore de fabrication de *kete* (paniers) tout en encourageant l'implication des parents dans ces activités. Parmi les nombreuses actions qu'elle a entreprises, celle qui a le plus marqué Jane Johnson Matua est la construction de la maison sculptée Rangikurukuru et la réalisation des décorations sculptées qui ornent cet édifice. Jane Topia s'est lancée dans ce projet à la demande de sa mère. En effet, cette dernière regrettait sa région natale et ses habitants. Après avoir rêvé de sa soeur défunte, elle a voulu faire construire une maison de réunion qui deviendrait un *tūrangawaewae* pour sa famille, un lieu où se sentir chez soi et connecté aux ancêtres. Maria a fait part de sa vision à sa fille Jane qui s'est rendue sur la côte est pour recevoir les enseignements du maître sculpteur Pineamine Taipa, l'un des artistes choisis par Gordon Tovey pour développer l'enseignement de l'art māori. Grâce aux compétences acquises à ses côtés, Jane Topia a bâti Rangikurukuru en collaboration avec sa mère Maria.





Figure 68 et Figure 69 : *Extérieur et intérieur de la whare Rangikuruku en 2003*

Cette maison de réunion a été construite à Bradley's Landing, à proximité de Dargaville, sur les flancs de la rivière Wairoa. Sa construction a duré cinq ans et son inauguration a eu lieu le 13 avril 1936. Elle comporte diverses figures sculptées sur le bois par Jane Topia (voir Figure 67 et Figure 68). Maria – qui a vécu dans la maison sculptée après la mort de son mari en 1935, jusqu'à la fin de sa vie, en 1960 – a aussi contribué à la construction en réalisant la plupart du mobilier intérieur et en peignant des motifs sur les chevrons (Figure 69). Elle souhaitait que la maison soit laissée à l'abandon après son décès, ce qui fut le cas durant plusieurs décennies au

cours desquelles seules de petites réparations ont été entreprises. Jane Matua a précisé à ce sujet :

> Over the years family members have made attempts to restore but have always come across conflict (spiritually and physically). This goes as far back to the 1980s. In 2010, Rangikurukuru was moved from the fields and placed close to the Topia *whānau* main house so a restoration could start. There is no record to validate any restoration because of the conflicts, the restoration is still on-going. (Communication personnelle, Facebook, 16 février 2016)

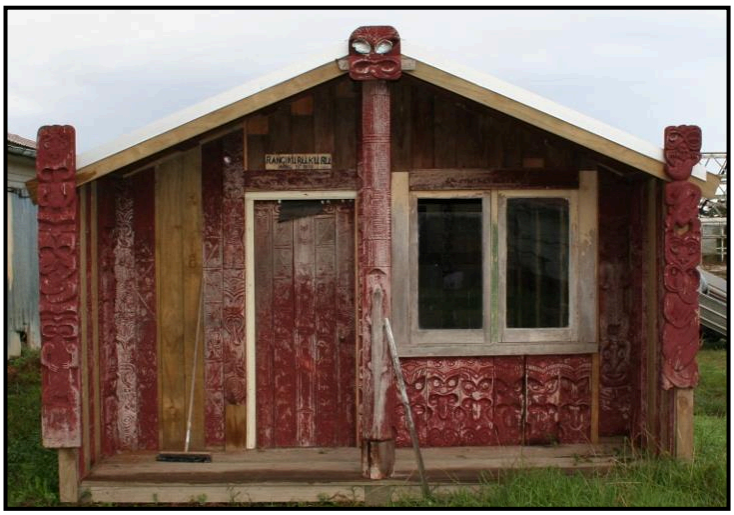


Figure 70 : *La whare Rangikuruku en cours de restauration*

L'action de Maria et de Jane Topia a eu une influence majeure sur le parcours et la pratique artistique de Jane Johnson Matua.

3.7.3. Le parcours artistique

Jane Johnson Matua a débuté son activité artistique assez tardivement, puisqu'elle a d'abord travaillé dans la restauration :

> I started working in the food industry at 7 years old, my father was a business man and owned numerous fastfood outlets and restaurants. Cooking was a profession that my father picked for me so it was later in life that I discovered art. (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016)

La pratique artistique a d'abord été pour elle un loisir :

> I'm actually a qualified chief and my art didn't start until late in life when I was in my thirties. […] I was a qualified chief, I was a kitchen manager and I wanted to actually do something for a hobby. So I wanted to go back to school and I thought well, I just do this art thing, so I can make something. And then it ended up that I continued. And so seven years later I'm back to where I was taught painting, so I'm now teaching the knowledge. (Entretien du 26 octobre 2013)

L'école dont elle parle dans cette citation et où elle enseigne désormais est le Toi Ohomai Institute of Technology (anciennement Waiariki Institute of Technology) de Rotorua. Il s'agit d'un établissement qui se veut biculturel comme le montre le nom du *marae* qu'il abrite : Tangatarua, un terme qui se traduit par « deux peuples » et qui, comme indiqué sur le site internet de l'établissement, « reflects the bicultural nature of the institute: two peoples together in one place in one land »[100]. Le Waiariki Institute propose des formations dans des domaines variés comme l'agriculture, le commerce, les études māori, le tourisme ou encore l'art. C'est dans cette dernière discipline que s'est inscrite Jane Matua de 2000 à 2004 et dans laquelle elle enseigne aujourd'hui. Pendant cette première formation, elle a notamment suivi des cours de sculpture. Elle a également commencé à s'intéresser à l'argile et elle s'est exercée à la peinture. En 2004, elle a dû réaliser une exposition de fin de cursus nécessaire à l'obtention du « Diploma in Art and Design Level 7 » qu'elle visait. Cette exposition intitulée « On & Off the Wall » a été présentée à la galerie Hei Tiki de Rotorua. Comme le laisse deviner son titre, l'exposition était constituée d'œuvres exposées sur les murs – des peintures et des bas- et moyen-reliefs réalisés en argile – et d'autres « non murales » : des sculptures en argile en ronde-bosse. Elle explique à son propos :

> The aim of my body of work for this year is to depict the connection between the *wairua* and the *mauri* of my own ancestral *wharenui*, Te Rangikurukuru. This will be done through the mediums of paint and clay. (Powerpoint de 2011 créé et fourni par l'artiste)





Figure 71 et Figure 72 : *Extraits de l'exposition « On & Off the Wall ».* Jane Johnson Matua, 2004

Après avoir été diplômée du Toi Ohomai Institute of Technology, elle a continué sa formation artistique en intégrant en 2005 le Whitecliffe College of Arts and Design d'Auckland afin de

[100] Voir la page consacrée à ce *marae* sur le site internet du Toi Ohomai Insititute of Technology : http://www.waiariki.ac.nz/services-and-facilities/tangatarua-marae (visité le 30 juillet 2017).

suivre le programme de Master en Beaux-Arts. Contrairement à l'établissement fréquenté auparavant, le Whitecliffe College n'affiche pas une volonté de biculturalisme. Les cours dispensés concernent différents champs artistiques tels que les Beaux-Arts, la photographie, la vidéo, la conception graphique ou encore le stylisme[101]. Comme nous le verrons, Jane a délibérement choisi de suivre un cursus de Master dans une école « à l'occidentale ». Elle a obtenu son Master en 2007, validé là aussi par une exposition de fin d'études. Celle-ci s'intitulait « Taiawhio (Continuity and Change) » et mettait à l'honneur ce qui est devenu son matériau de prédilection : l'argile « naturelle » collectée dans les environs de Rotorua. Mais l'artiste ne se consacre pas exclusivement au travail de l'argile et s'intéresse à toutes sortes de pratiques artistiques dont la photographie et la vidéo ; elle se présente même parfois comme une artiste multimédia :

> The way I introduce myself, it depends on whether I'm… who I'm actually presented to. So, a lot of the exhibitions if they're concerning with Māori art then I call myself a Māori artist. Not contemporary, just Māori artist, and other times just a multimedia artist. It just depends on situation. […] Just Māori because it's Māori artist, I mean maybe because of my background which was back until about my connexions to my *kuia* [dans ce contexte, arrière grand-mère] and my great aunt. So it's about keeping in line with that sort of thing, like that, yeah. (Entretien du 26 octobre 2013)

Il est intéressant de noter qu'elle ne revendique pas l'étiquette d'artiste œuvrant en « art contemporain », bien que ses productions soient exposées dans des espaces dédiés à ce type d'art. Elle préfère mettre l'accent sur son identité māori et sur les liens existant entre sa pratique artistique et les réalisations de son arrière-grand-mère et de sa grand-tante. Mais, contrairement à ces dernières, elle ne s'est pas tournée vers des activités artistiques traditionnelles telles que la sculpture sur bois ou le tissage. Elle a préféré mettre au point un procédé artistique qui lui est propre en adoptant un matériau qui symbolise selon elle les connexions la reliant au territoire et à l'histoire de ses ancêtres : la terre argileuse des environs de Rotorua.

3.7.4. L'argile : le choix d'un matériau symbolique

Durant notre entretien, Jane Johnson Matua m'a expliqué avoir choisi de travailler l'argile, car « working with that clay is a connection, connection to the land, history » (entretien du 26 octobre 2013). À l'occasion de l'exposition organisée durant le festival d'Auckland « Atamira

[101] Voir la présentation des offres de formation du Whitecliffe College sur le site internet de l'établissement : http://www.whitecliffe.ac.nz/whitecliffe/faqs/ (visité le 30 juillet 2013).

– Māori in the city » du 6 au 8 septembre 2013, elle a présenté quatre œuvres qui étaient accompagnées d'un petit texte explicatif qu'elle avait elle-même rédigé. Dans ce texte, elle évoquait les raisons pour lesquelles elle aime créer des œuvres avec ce matériau :

> I consider my art to contain multiple layers. The common thread driving my art practice comes from a Māori spiritual dimension, which connects me to my *whakapapa* (genealogy), *whānau* (family), and *whenua* (land) and as such with clay. I have a passion for "Wild" clay and consider it an indigenous medium that transcends the purely functional. I use Rotorua geothermal "Wild" clay, sourced from my tribal *whenua* that enables me to establish historical links from which the clay becomes a metaphor for *whakapapa*. (Texte rédigé par l'artiste, exposition « Atamira – Māori in the City », septembre 2013)

L'argile est donc pour elle un « indigenous medium ». Dans la citation ci-dessus, l'artiste explique que son utilisation lui permet d'évoquer les liens l'unissant à son territoire tribal. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, les Māori entretiennent un rapport singulier au territoire, ils se qualifient de *tangata whenua*, « people who belong to the land ». Cette connexion dont parle Jane a également été mentionnée par de nombreuses autres artistes et je reviendrai sur ce point de manière plus détaillée aux chapitres 5 et 6. Mais le travail artistique de Jane Johnson Matua est sans doute la matérialisation la plus explicite de l'importance accordée à cette relation. En effet, elle va chercher elle-même la terre argileuse qui lui permet de créer ses œuvres. Elle va la collecter aux alentours de Rotorua, dans la zone où vivaient certains de ses ancêtres. Dans le texte rédigé pour le festival « Atamira – Māori in the city », elle la désigne en employant les termes « wild clay ». Elle explique l'origine de cette expression dans le document Powerpoint qu'elle m'a donné lorsque nous nous sommes entretenues :

> I have appropriated the term 'Wild' from George Andrews, an educator and artist in my year of study, 2003, who in turn would refer to Dennis Park *A potters guide to raw glazing and oil firing* (1980, p. 95) in the chapter *Stalking Wild Materials* who described clay's unpredictable nature, and thus the term Wild clay was coined. (Powerpoint de 2011 créé et fourni par l'artiste)

Par « wild clay » – que j'ai traduit tout au long de ce portrait par « argile naturelle » – elle désigne une argile non traitée et travaillée sous sa forme brute, telle que recueillie directement sur le sol. Celle-ci possède des propriétés particulières qui lui confèrent après cuisson un aspect fort différent de celui de l'argile traitée vendue dans le commerce. Un élément de hasard entre en jeu durant son processus de création car l'aspect final de ses œuvres en argile « naturelle » ne peut jamais être prévu à l'avance, les textures et les couleurs variant selon la provenance de l'argile :

> As a ceramic artist I have an affinity with wild clay because of its obvious connection to my tribal *whenua* [terre]. Wild clay is collected in its raw state, unlike commercial clay which has been cleaned and refined when bought, in some ways commercial clay is well behaved and predictable and may be termed tamed clay. On the other hand, wild clay like its name can be unpredictable and exhilarating to work with because of the random nature of the results. Different districts produce different coloured and textured wild clay. For example, locally I had encountered and unearthed clay ranging from various shades of yellows, pinks, purples, bright reds to pure white.
> Wild clay strengthens my connection to the imprints of the *whenua*. For me there is a physical and spiritual connection to the *whenua* that conveys a personal *mauri (in this context I have used mauri that translates as a spiritual presence).* (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016)

On retrouve ici l'importance qu'elle accorde à la dimension spirituelle de sa démarche créative. Son travail de l'argile mobilise également ses facultés de *matakite* :

> Depending on the area, it's about using what I know as a child. So, it's connecting to *wairua* and I'd just know the history. It's like when my hands touch clay of a certain area, images would come through and whether it has to do, whatever it is, I could either see things like a bit of fluid on… a person and then I start to build a form of history. And then I go back and do some research and it's just to confirm what I've seen, you know. I like working with Rotorua clay, there's different colours and I find that different colours have different qualities. So seeing the different colours is like, it's a form of history, it's something that actually happened in that time. So, yes, just many colours I actually work with, yeah. (Entretien du 26 octobre 2013)

Ainsi, des images liées à la population et à l'histoire d'un territoire particulier lui parviennent lorsqu'elle touche la terre argileuse provenant de ce territoire. Mais elle s'intéresse aussi aux propriétés physiques de l'argile telles que sa couleur ou sa texture qui témoignent de son histoire singulière. Jane aime en tester des différentes et elle ne collecte pas seulement celle provenant de la zone géographique associée à son *iwi* (tribu), bien que ce soit sa préférée :

> I have a favourite. How I see clay is, we've got the different *iwi*, right? And some *iwi* are higher up than others. So for Rotorua, we've got like Ngāti Whakaue and the other little *iwi*, you know, all the other *iwi*. And I found that Ngāti Whakaue has really good clay, it's really of good quality and that also talks about because they have a lot to do with the area. So, yeah, I would say that clay in Ngāti Whakaue area is better than anywhere else. And that's the same as how I see it is like *iwi*, there're some *iwi* that are better than others, it's, you know, "my *iwi* is better than anybody else's because it's who I belong to, it's family". And so that's how I've been looking at, my researching is in different clays. I do collect the clay from up the North Island when I'm travelling, only just take what I need. The thing is it's like harvest sea… the shellfish, all the… when you go, when you collect seafood, you just take what you need. Well I'm doing much the same when it comes to clay, I don't take lots and lots of clay, even if it's only a handful, because that's all I need, it's that connection, yeah. (Entretien du 26 octobre 2013)

Elle compare donc les différentes argiles en établissant des liens entre leurs propriétés et les caractéristiques des *iwi* (tribus) d'où elles proviennent. Pour ce faire, elle indique procéder de la même manière que pour la collecte de fruits de mer : elle ne prélève que ce dont elle a besoin, seulement des petites quantités. Elle fait ainsi preuve d'égard pour son environnement et respecte ce faisant l'une des valeurs-clés de la culture māori.

Les recherches qu'elle mène sur les différents types d'argile dépassent le cadre de la Nouvelle-Zélande puisqu'elle s'intéresse aussi à l'argile d'autres îles du Pacifique et à la culture matérielle qui lui est associée :

> I've been looking at blue clay. Blue clay… there's a connection to the Pacific and to New Zealand. And there's blue clay in Fiji, there's blue clay in Samoa, there's blue clay up in the Pacific and you may find blue clay in Taupo, they've got blue clay in Hokianga[102]. They're not all the same blue clay but it's just… where there is blue clay, I think it's in New Caledonia, where there's blue clay, there's been like bones that have been found. And in Hokianga it has to do with like the *moa* bones.[103] So it's like I'm tracing the blue clay and that's why I'm really looking into the Pacific and even further. There is that connection. And it's similar to how they see the *reo*, the name like *tapu*. And it's all over, and it's like we are all connected someway, yeah. But there's nothing in Rotorua yet, only purples, very different shades of purple. (Entretien du 26 octobre 2013)

Jane Johnson Matua évoque dans cette citation les points communs existant entre différents peuples du Pacifique, comme l'ont également fait d'autres artistes.

Jane mène également des recherches sur des sujets ayant trait à la culture matérielle : « My research is an ongoing investigation into Material and Visual Culture in particular; objects, things and stuff and the relationships that people may have developed within a past-life » (communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016). De 2010 à 2012, elle a d'ailleurs été inscrite au sein de la Massey University dans plusieurs villes (Palmerston North, Auckland et Wellington) pour entreprendre des études de troisième cycle en Arts avec pour spécialité « Visual and Material Culture ». Ses investigations nourrissent sa pratique artistique.

---

[102] Taupo et Hokianga sont deux régions situées dans l'Île du Nord de la Nouvelle-Zélande.

[103] Le *moa* était un oiseau de grande taille vivant seulement en Nouvelle-Zélande, l'une des principales sources de viande des Māori. Il a disparu à cause de la chasse intensive dont il a été l'objet avant l'arrivée des Européens (King 2003 : 66). La relation entre les ossements des *moa* et l'argile bleue dont parle l'artiste est évoquée par Roger Neich dans son livre *Painted histories*. Il écrit : « […] in some parts of New Zealand a bright blue earth (probably vivianite, iron phosphate) was found as a natural deposit that was said to be derived from the decomposition of *moa* bones. The Māori called this blue clay *pukepoto* » (Neich 2004 [1993] : 24).

3.7.5. Les sujets des oeuvres

Les recherches menées par Jane au sujet de la culture visuelle et matérielle se reflètent par exemple dans une installation intitulée *Visual Culture Artefacts*, l'œuvre qui lui a valu de gagner le prix de 4 000 dollars néo-zélandais dans le cadre du concours « Rotorua Museum Art Awards 2013 » évoqué au début de ce portrait.



Figure 73 : *Material Culture Artefacts*. Jane Johnson Matua, 2013

Au cours de notre entretien, elle m'a expliqué que cette installation était composée de plusieurs cylindres en argile représentant à la fois des stylos en plastique et des bâtons de parole māori :

> I'm looking at objects that surround. I did some papers on material and visual culture and so my work has moved looking at objects. The recent work I've been doing is making large pens out of wild clay. It is to do with the environment and how we treat it, the dumping of plastics in our environment. The pen also is about journeys, it has a voice. In the far North Island some *iwi* use the *tokotoko, rakau* [canne, bâton] or the walking stick at *tangi* [funérailles]. When someone passes this *rakau* is passed around in the meeting house where a deceased lies, and if you are given that stick you have to stand and recite a story. This custom is carried on for the time the body lies in state[104]. So, the pen is a collective of stories passed on from generation to generation, as an object it is a memory. I find that when I do make something, there is… no matter what object I use, there is still that *wairua*, that connection in the work itself. And not only visually, it's to be able to sense, now I

[104] Les *tokotoko* (bâtons sculptés) peuvent avoir plusieurs fonctions. Sur le *marae*, l'orateur principal est souvent muni d'un *tokotoko*, symbole de maturité et d'autorité. Anne Salmond écrit à ce propos : « The carved walking-stick (*tokotoko*), a whalebone *kotiate* or a *mere* (hand weapons) are indispensable props for a dramatic performance, and some people say they repel *mākutu* (black magic) as well. They give the orator authority, and lend emphasis to his gestures » (Salmond 2005 [1975] : 172). Ces bâtons sculptés peuvent aussi être considérés comme des *rākau* lorsqu'ils font office de bâton de parole. En effet, lors de soirées sur les *marae*, un *rākau* peut être transmis de personne en personne pour symboliser la passation de la parole. Joan Metge explique que c'est l'une des options possibles lorsqu'on organise une discussion. Elle la nomme « *te haere o te rākau* (passing the wooden stick) » et elle explique qu'il s'agit d'un « process begun by a host leader, after a short explanation. Objects used for this purpose can include walking sticks and *taiaha*. Whoever is given the stick must speak and/or sing, in serious or humorous vein, and then hand it on to someone of their choice » (Metge 2001 : 29). Jane Johnson Matua fait ici référence à cette tradition dans le cadre de *tangi* (cérémonie funéraire) dans certaines *iwi* du Nord.

> think it's that *wairua* coming through, yeah, the *mauri*, the *mauri* in the work, yeah. (Entretien du 26 octobre 2013)

Comme le révèle la citation ci-dessus, cette oeuvre possède de multiples significations. En représentant un tas de stylos abandonné, l'artiste évoque la manière dont l'homme traite son environnement et l'impact qu'il a sur lui. Mais elle établit également un parallèle entre un objet traditionnel māori, la canne faisant office de bâton de parole au cours des funérailles, et un objet caractéristique du monde occidental moderne : le stylo en plastique. Pour représenter en même temps ces deux artefacts, l'artiste a créé des cylindres ayant la forme de stylos mais dont l'aspect visuel fait penser à du bois. Jane souligne que le *wairua* (l'esprit) de ces deux objets est similaire : ils permettent tous les deux de raconter des histoires.

Elle s'intéresse à ces histoires, et plus particulièrement à celles liées à son territoire tribal. Une installation de 2008 s'intitulant *Kaitiaki Series,* qu'elle a réalisée en plein air, témoigne de cet intérêt. Elle est composée de trois rochers en rhyolite comportant chacun une tablette en argile « naturelle » de Rotorua, tablette créée préalablement puis insérée dans le rocher et maintenue grâce à de la résine (voir Figure 74). Cette installation fait partie des œuvres créées par divers artistes qui ornent le « Ngongotaha sculpture trail », Ngongotaha étant une petite ville à dix kilomètres au nord-ouest de Rotorua. Le terme « *kaitiaki* » signifie « gardien protecteur » (voir chapitre 5) et chaque bloc de pierre porte un nom : *Matua (Father)*, *Whaea (Mother)* et *Tamariki (Child)*. Les trois blocs de pierre ont été prélevés sur le Mont Ngongotaha comme l'explique l'artiste dans le document Powerpoint qu'elle m'a donné :

> These artworks were inspired by a Te Arawa legend - The Stone Warriors. The legend refers to the *Patu-paiarehe* (fairy people)[105] that lived at the summit of Ngongotaha Mountain. The fairylike people were being attacked by an army of giants from the north so a recited *karakia* (prayer) stopped the enemy in their tracks and were turned into stone. These are believed to be the scattered ignimbrite rock from a series of eruptions 220,000 years ago.
> Mount Ngongotaha comprises of eight coalescing domes. There is no firm age but it has been established for the extrusion of the Mt Ngongotaha domes, they are at least 100,000 possibly closer to 200,000 years old. Selected from the Mount Ngongotaha summit, three rhyolite rocks *Matua* (father) *Whaea* (mother) and *Tamariki* (child) were transported to the Ngongotaha Steam Island, a habitat for wildlife and trout and a well known area amongst the locals.
> The height of these *kaitiaki* (guardians) range from ten, eight and seven-foot-tall and weigh 10 tonnes in total. Each *kaitiaki* has been inserted with a unique Rotorua

[105] Ces créatures souvent décrites comme des sortes d'êtres féériques à l'apparence humaine, à la peau claire ou ocre et aux cheveux rouges, ont parfois été présentées comme appartenant à une société dont le mode de fonctionnement était similaire à celui de la société māori (Wikaira 2012 : 1).

‘Wild’ clay tablet, a reminder of Rotorua geothermal landscape. The tablet has been encased with resin, my representation that these *kaitiaki* hold a significant history. Tablet is referencing to the cover of a book what lies underneath are the stories of history.
It captures the stories of the locals, past and the present. (Document Powerpoint de 2011 créé et fourni par l’artiste)



Figure 74 : *Matua (Father)*. Jane Johnson Matua, 2008

En utilisant la métaphore du livre pour expliquer sa démarche, Jane incite à considérer la dimension historique des éléments du paysage, témoins d’événements survenus dans la région au fil des millénaires. Le choix des rochers a été réfléchi pour faire référence à une légende de l’*iwi* locale et l’inclusion de la tablette en argile permet de créer des œuvres rappelant deux éléments caractéristiques du paysage de la région : le Mont Ngongotaha et la zone riche en terre argileuse de Rotorua. Elle offre aussi l’opportunité à l’artiste de laisser sa propre marque sur ce paysage.

D’autres tablettes en argile « naturelle » sont au cœur de diverses œuvres réalisées par Jane Johnson Matua. L’une d’entre elles est également une installation en plein air. Intitulée *Clay tablets on site*, cette installation éphémère date de 2005 et ne subsiste désormais que sous la forme de photographies. Ces dernières montrent des tablettes replacées dans l’environnement naturel dont est extraite l’argile ayant permis leur création. Dans l’exposition de 2007, « Taiawhio (Continuity and Change) », l’un des murs de la salle d’exposition était occupé par un poster réalisé à partir de l’une de ces photographies.



Figure 75 : *Clay tablets on site*. Jane Johnson Matua, 2005

Ce poster surplombait une installation parfois nommée *Whakapapa series* par l'artiste et composée de 373 tablettes réalisées en argile « naturelle » de Rotorua, toutes cuites sauf une. Certaines tablettes de cette installation sont ornées de motifs réalisés avant cuisson parmi lesquels on peut discerner des *koru* (spirales) ou encore des *tiki*. L'artiste puise donc dans le catalogue des motifs traditionnellement utilisés pour orner les *whare whakairo* (maisons sculptées) ou d'autres réalisations sculptées.



Figure 76 : *Whakapapa Series*. Jane Johnson Matua, 2007



Figure 77 : *L'une des tablettes de l'installation Whakapapa Series*. Jane Johnson Matua, 2007

Les œuvres de Jane Johnson Matua sont aisément reconnaissables en raison de leur aspect très particulier procuré par l'argile « naturelle ». En effet, outre sa dimension symbolique, l'artiste apprécie ce matériau pour ses propriétés physiques qui lui confèrent après cuisson un aspect singulier proche de celui de l'écorce de certains arbres.



Figure 78 : *Stacks Series*. Jane Johnson Matua, 2006

Ni peinture, ni teinture, ni vernis ne sont ajoutés aux œuvres. Elles sont cuites à haute température et c'est l'oxydation des particules contenues dans l'argile qui leur donne leur aspect coloré. L'artiste a expérimenté diverses techniques de cuisson pour obtenir un résultat à chaque fois différent. Jane joue avec le spectateur, en quelque sorte : le matériau de ses œuvres ainsi que leur sujet ne se révèlent qu'après un examen attentif. Elle aime laisser le spectateur se forger sa propre interprétation, mais ses créations sont parfois accompagnées d'un petit texte qu'elle a rédigé afin que le message qu'elle souhaite faire passer soit bien compris. Par exemple, durant le festival « Atamira – Māori in the City », une installation intitulée *Bind by silence break the cycle* était décrite en ces termes : « Looking in and/or looking out – a society of a violent nature in New Zealand. »



Figure 79 : *Bind by silence break the cycle*. Jane Johnson Matua

Lorsque nous nous sommes rencontrées, elle m'a donné plus d'explications au sujet de cette installation qui évoque le problème de la violence, notamment la violence d'ordre sexuel exercée à l'encontre des enfants dans les communautés māori et, plus généralement, dans la société néo-zélandaise :

> With the objects, even though with my clay, my works are actually looking at some issues as for… like I had some works in preserving jars. And so it's looking at issues of … at the time they were developed it was looking at the nineteen sixties, nineteen

> seventies where we as family used to have the trees and we used to preserve the fruit and it bound family together. And the dolls actually represent, now we're having our young *tamariki* [enfants] been abused and, you know, killed and all that sort of things. So, and that was the idea of putting the Māori dolls in, the Māori dolls is family and I think in the other one was, it's like I've seen issues of child abuse and been silent about it and in the third one, in the third jar, I put nothing in it which means, you know, to me it was like there is no future, there seems to be no future, those abused children have no future. So those are the issues without being to direct and unless… I think it was something of silence or something like that when I named the work. But unless you're Māori, you couldn't understand it. […] You know, it happened in each Māori family, those issues of abuse. […] So, yeah, it's pretty close to heart when that sort of things happens, when we see it. I mean my families on both sides, they've had incest in the families […]. So, yeah, it's pretty close to home, it's just affecting. So it's about breaking the silence." (Entretien du 26 octobre 2013)

Il s'agit de l'une des rares œuvres que j'ai pu voir sur le terrain traitant de dysfonctionnements au sein des familles māori (voir chapitre 7).

D'autres productions de Jane Johnson Matua présentées dans la même exposition ne traitent pas d'un sujet aussi délicat et bénéficient de plus amples explications. C'est notamment le cas d'une tablette originellement présentée dans l'installation *Whakapapa series* datant de 2007.



Figure 80 : *Matapurotu (Beautiful)*. Jane Johnson Matua

Cette tablette en argile était accompagnée du texte suivant :

> Is presented in the form of an ancient cuneiform tablet, as if unearthed from an archaeological dig. This tablet is part of the *Whakapapa* series, an original winning tablet '*Whakapapa*' is featured on the cover of the first monolingual Māori dictionary '*He Pataka Kupu – Te kai a te rangatira*'[106]. I established links to history using wild clay and it hence became a metaphor for *whakapapa*. I related to the theme of the re-generation of the Māori language. As I work with 'Wild' clay I feel like I'm working with history and the re-vitalisation of that history through *te reo*

[106] Pour en savoir plus sur ce dictionnaire, voir la page qui lui est consacrée sur le site internet « Te Puni Kōkiri » : https://www.tpk.govt.nz/en/a-matou-mohiotanga/language/he-pataka-kupu---te-kai-a-te-rangatira (visité le 30 juillet 2017).

> is what is represented in the series. (Texte rédigé par l'artiste, exposition Atamira, septembre 2013)

Jane s'intéresse donc à la revitalisation de la langue māori. Lorsque nous nous sommes rencontrées, elle a de nouveau fait le lien avec l'action de son arrière-grand-mère et de sa grand-tante :

> In 2007, from my graduate exhibition I selected an artwork that I entered for the cover of *He Pataka Kupu – te kai a te rangatira* the first monolingual Māori language dictionary, which I won. The importance of this art competition is that it represents the preservation of Māori culture. It was an honour to be part of it because my great grand mother Maria and great Aunt Jane Topia fought for the preservation of the Māori Arts when they were alive. It has been *mana wahine* (strong Māori women) that has had an enormous influence on my artwork today. (Communication personnelle, courriel du 12 janvier 2016)

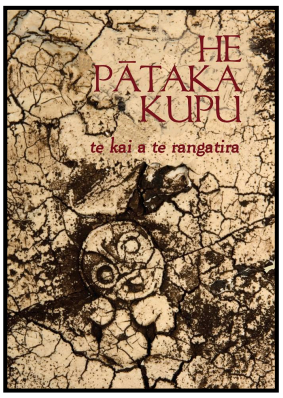


Figure 81 : *Photographie de la couverture du dictionnaire māori He Pataka Kupu – te kai a te rangatira*

3.7.6. La vente des œuvres et l'enseignement

Jane Johnson Matua ne vend que rarement ses œuvres. L'argent que lui rapporte son activité artistique provient essentiellement de concours qu'elle remporte, tel celui organisé par le Musée de Rotorua ou celui pour illustrer la couverture du dictionnaire maori, ainsi que de commandes publiques comme celle à l'origine de son installation *Kaitiaki Series* sur le « Ngongotaha sculpture trail ».

Elle a tenté de vendre ses œuvres par l'intermédiaire de la boutique du Musée de Rotorua mais elle a été choquée par la politique de vente pratiquée par cette dernière et d'autres galeries qui revendent les œuvres au double du prix d'achat. De plus, elle trouve difficile de se défaire de ses créations. Elle archive alors leur parcours une fois vendues pour maintenir une connexion avec elles. Lorsqu'elle ne les vend pas, elle les détruit et les recycle, ce qui va dans le même sens que ne collecter qu'une petite quantité d'argile (entretien du 26 octobre 2013). Sa réticence à se séparer de ses productions contribue au fait qu'elle n'en vende pas beaucoup. Elle gagne

surtout sa vie en enseignant diverses disciplines artistiques (poterie, design māori, histoire de l'art, dessin et peinture) au Toi Ohomai Institute of Technology de Rotorua. Mais son activité d'enseignante lui laisse moins de temps pour se forger une renommée artistique : « teaching and work commitments (office paperwork) is demanding which leave less time creating the art and presenting to other galleries » (communication personnelle, Facebook, 6 février 2016). Cet inconvénient est contrebalancé par le fait qu'elle aime enseigner. Elle m'a décrit ainsi sa méthode :

> I didn't think I'll ever teach, it just worked out that way. I do teach Māori art. I think a lot of my teaching it's using my life skills to communicate with students. I mean it's not specifically about art but the stories that I'm able to share with young ones and it sort of incorporates art. Because I work with *uku*, clay, I find quite therapeutic for students, they tend to open up and talk openly. It is *whānaungatanga*, togetherness, a connection, we seat around in a group formation and just play with clay and start talking and it's how I teach. (Entretien du 26 octobre 2013)

Jane considère son enseignement comme un partage d'expériences, elle encourage les discussions au sein du groupe et parle de « pratique thérapeutique ». En effet, elle travaille beaucoup avec des jeunes en difficulté dont elle se sent proche car elle a elle-même traversé des périodes difficiles. Elle espère alors pouvoir leur faire bénéficier de son expérience et engager un dialogue par le biais du travail de l'argile. Ses étudiants sont principalement des Māori :

> Majority of the students are Māori […] boys and girls, yeah. I think when it comes to the boys, it's that connection to the *whare* [la maison] because they're really interested in *whakairo* [sculpture] and so I know a bit of the background behind the cuts and the *wharenui* [maison de réunion] and all this sort of things. And it's probably giving a woman perspective on Māori carving as well because some of them do come through… you know it's a man's world, yeah. So, it's to give my perspective on the carving. (Entretien du 26 octobre 2013)

L'artiste fait de nouveau référence ici à la sculpture sur bois comme une pratique réservée aux hommes sur laquelle elle souhaite apporter une perspective différente en tant que femme pour ses étudiants. Elle suit ainsi la voie ouverte par ses aînées qui ont bâti la *whare* Rangikuruku (voir plus haut).

3.7.7. Une artiste qui repousse les frontières des catégories traditionnelles

Tout comme sa grand-tante, Jane Johnson Matua souhaite transgresser certaines frontières ; elle ne veut pas être cantonnée à un domaine artistique que d'autres auraient choisi pour elle. Ainsi,

elle a délibérément intégré un établissement universitaire « à l'occidentale » pour réaliser son Master afin d'introduire dans cet espace de l'art māori :

> When I was doing my Masters and when I was in Auckland, I took my clay which I used like a painting, big buckets that have the clay in it and I did a painting and it was about the size wall. And I just painted with my hands. The tutors found it hard to, I don't know, whether it was part of the M.F.A. program or how can they put it under some formal category. Just like an indigenous artist, get my hands doing in it but they couldn't explain it, they just said "oh, can we do this?". So, you know, so it's like crossing boundaries. I crossed a lot of boundaries there. I mean there was that choice, I had the choice to do my art being a Māori artist, I had the choice to go to a Māori institute to do my art or my choice was to, which I decided, go to a college, well-established college and take my Māori art to them. And it was about crossing boundaries, it was about showing them that this is Māori art, this is who we are, yeah. And so, and I think why I do that, it's very much like my *kuias* [aînées], how they crossed boundaries, yeah, crossed a lot of boundaries. And that's what I do with my work, I cross a lot of boundaries. (Entretien du 26 octobre 2013)

L'œuvre dont elle parle ici est une peinture murale réalisée en argile dans le cadre de son exposition de fin de Master « Taiawhio (Continuity and Change) ».



Figure 82 : *Extrait de l'exposition « Taiawhio (Continuity and Change) ».* Jane Johnson Matua, 2007

En employant de l'argile comme s'il s'agissait de peinture, elle a mis au point une technique originale et créé une œuvre possédant les caractéristiques d'innovation et d'expérimentation propres à l'art contemporain tout en faisant référence à l'art pariétal ancien et en utilisant son matériau de prédilection prélevé sur sa terre tribale. Elle est ainsi à l'origine d'une œuvre hybride qui témoigne bien de sa volonté de brouiller les frontières entre différentes pratiques artistiques. C'est une volonté similaire qui la pousse à exposer dans des espaces pākehā, bien qu'elle participe aussi parfois à des événements plutôt destinés à des Māori comme le festival « Atamira – Māori in the City ». Elle souhaite montrer aux Pākehā que la culture māori est toujours vivante et aussi valable que la leur :

> I prefer exhibit in Pākehā spaces. I think it's about like preferring to go to like Whitecliffe instead of going to a Māori institution, as to putting your work out there.

> It's just probably to show that, you know, we as Māori have come a long way. We're just as good as anybody else. (Entretien du 26 octobre 2013)

Conclusion

Bien que leurs pratiques et leurs parcours soient très variés, les six artistes présentées dans ces portraits traitent souvent de thématiques similaires qui feront l'objet d'un examen attentif dans les chapitres suivants. Ainsi, j'ai souligné la dimension politique de certaines œuvres de Tracey Tawhiao et Mere Clifford ayant trait à l'aliénation des terres. Les productions et les démarches des artistes ont aussi révélé leur attachement à des éléments « typiques » de l'identité culturelle māori, parmi lesquels la spitritualité. Cet aspect était particulièrement important pour Deborah Duncan, Natasha Keating, Jane Johnson Matua et, de nouveau, Tracey Tawhiao, ces deux dernières artistes se disant *matakite*. Pour sa part, Vicky Thomas affichait surtout un goût pour des thèmes biculturels et la volonté de montrer par ses œuvres son identité de femme māori citadine. Il s'agissait de se réapproprier son image, une démarche également entreprise par Natasha Keating mais selon des modalités de création très différentes.

Ces six artistes ont, à divers niveaux, mis au point des manières de procéder originales et réfléchies. Pour expliquer leurs choix, elles évoquent des raisons prosaïques comme le coût des matériaux, mais ces derniers ont également été sélectionnés pour leurs aspects symboliques. Même si leur pratique artistique est novatrice, elle reste assez explicitement reliée à la tradition artistique et/ou, plus largement, à la culture māori grâce à ces matériaux, aux motifs ou aux sujets traités. Cette relation est particulièrement explicite lorsque l'on s'intéressse aux œuvres de Deborah Duncan qui nous poussent à interroger les catégories « art contemporain » / « art traditionnel » et « art » / « artisanat ». Celles qui adoptent des techniques a priori plus éloignées de l'art traditionnel māori, à l'instar de Vicky Thomas, ne se présentent pas moins comme des artistes māori et font état d'une continuité dans l'histoire de l'art māori qui a, selon elles, toujours été caractérisé par des innovations.

Avec ces portraits, diverses pistes de réflexion ont ainsi émergé. Avant de les explorer dans les chapitres 5 à 7, je vais d'abord offrir un aperçu des techniques mobilisées par les artistes que j'ai pu voir sur le terrain afin d'offrir un « panorama » plus large que celui présenté avec ces six portraits.

Chapitre 4. Les grandes catégories de pratiques artistiques

Les portraits dressés dans le chapitre précédent nous ont permis de faire connaissance avec des artistes aux pratiques et aux styles singuliers. L'un des critères ayant présidé au choix des artistes présentées dans cette section était la diversité de leurs parcours mais aussi celle de leurs activités artistiques, des matériaux utilisés et des techniques mobilisées. Bien qu'elles soient toutes différentes, leurs pratiques s'inscrivent dans un ensemble de plusieurs grandes catégories que j'ai pu observer sur le terrain : dessin et peinture, impression numérique et gravure, photographie et vidéo, travail de l'argile, tissage et œuvres textiles et installation. Ces catégories, ainsi que les techniques et les matériaux utilisés, vont être maintenant présentées et illustrées grâce à des photographies prises sur le terrain et d'autres trouvées sur Internet. Je ne vais pas me limiter aux six artistes ayant fait l'objet des portraits : il sera ici question d'une grande partie des artistes rencontrées sur le terrain et avec lesquelles je me suis entretenue.

Certaines seront citées dans plusieurs catégories. En effet, il est très rare que les artistes se cantonnent à un seul registre artistique. Leurs pratiques tout comme leurs techniques et leurs matériaux de prédilection sont souvent multiples et amenés à évoluer au cours de leur carrière. Par souci de concision, je n'ai pas pu traiter dans ce chapitre de tous les différents types d'œuvres produites par chaque artiste contrairement à la démarche que j'ai adoptée en réalisant les portraits. Je me suis concentrée sur les œuvres que j'ai pu voir durant mon séjour d'un an en Nouvelle-Zélande et sur celles qu'ont mentionnées les artistes durant nos entretiens. Ma présentation n'a donc pas vocation à être exhaustive et à rendre compte de tout ce qui se fait dans le champ de l'art contemporain māori, mais les observations retranscrites dans ce chapitre recouvrent néanmoins les principales pratiques que j'ai pu voir sur le terrain. Les raisons ayant conduit les artistes à adopter certaines pratiques, techniques et matériaux, tout comme l'examen des motifs qu'elles représentent et des sujets qu'elles traitent, ne seront pas abordés ici dans le détail, mais feront l'objet d'une attention particulière dans les chapitres ultérieurs. Il s'agit pour l'instant d'offrir une vue d'ensemble des formes que revêt l'art contemporain des femmes māori.

4.1. Le dessin et la peinture

Comme mentionné au chapitre 1, les Modernistes māori furent parmi les premiers à utiliser la peinture à l'huile et à l'acrylique en dehors du contexte coutumier : pour la majorité, leur art ne s'exprimait plus sur les parois des maisons de réunion ou sur les *waka* mais ils travaillaient au sein d'ateliers sur des toiles ou d'autres supports similaires à ceux employés par les artistes occidentaux de l'époque. Cette génération d'artistes, parmi lesquels se trouvaient également des femmes, ouvrit la voie à l'art contemporain māori ultérieur et aux pratiques des femmes que j'ai rencontrées sur le terrain ou dont j'ai pu voir les œuvres. Plusieurs se sont spécialisées dans le dessin et la peinture. Même si je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de m'entretenir avec elle, il est difficile de traiter des peintures et des dessins produits par les femmes māori sans mentionner Robyn Kahukiwa. Cette artiste née en 1938 est l'une des premières Māori à avoir acquis une grande renommée dans le champ du dessin, de la peinture et des illustrations. Ses oeuvres abordent des thèmes tels que la décolonisation et les récits cosmologiques, mythiques et historiques māori en mettant en avant des figures féminines (à son sujet voir notamment Diamond 1999). Robyn Kahukiwa utilise divers médiums parmi lesquels le crayon, la peinture à l'huile ou encore l'aquarelle qu'elle applique sur différents supports tels que le papier, la toile ou les panneaux de bois. Durant mon séjour en Nouvelle-Zélande, j'ai vu l'une de ses peintures dans le cadre du festinal « Atamira Māori in the City » qui eut lieu à Auckland en septembre 2013 (Figure 83).



Figure 83 : *Nga Tipuna Kei Mua, Ko Tatou Kei Muri*. Robyn Kahukiwa, 1996

Cette toile était fidèle au style de l'artiste : elle était très colorée et présentait des éléments réalistes et d'autres plus stylisés faisant référence aux sculptures « traditionnelles » māori.

Diverses artistes parmi celles que j'ai rencontrées l'ont citée comme une source d'inspiration et un modèle de réussite. Comme elle, certaines ont adopté la pratique du dessin et de la peinture. La peinture à l'huile et à l'acrylique sont majoritairement utilisées, mais les

artistes se les approprient de manière très personnelle : leurs styles sont différents tout comme les techniques et les supports choisis. Ainsi, nous avons pu voir que Tracey Tawhiao se sert de feutres contenant de la peinture à l'huile ainsi que des pastels pour créer des œuvres sur divers matériaux dont du papier journal. Mere Clifford réalise des peintures à l'huile et à l'acrylique sur toile et des dessins sur papier. Pour sa part, Natasha Keating dessine sur du bois et colore ses créations au moyen de teinture pour bois. Ces trois artistes offrent un aperçu de la diversité des styles et des techniques existant dans la catégorie « dessin et peinture ». Cette diversité s'étoffe encore lorsque l'on examine les productions des autres femmes avec lesquelles je me suis entretenue.

La peinture à l'acrylique est prisée par des artistes qui tirent parti de sa rapidité de séchage et de ses propriétés permettant de l'utiliser sur des supports variés. Penny Howard l'utilise par exemple sur des panneaux de fibres de bois à densité moyenne. Pour son exposition « Te Kuri o Te Wao, You leave footprints in the soft earth of my heart », elle a découpé des silhouettes dans de tels panneaux et a peint par-dessus des personnages, des paysages et des éléments symboliques évoquant son histoire ancestrale et familiale (entretien avec Penny Howard, le 8 novembre 2013).



Figure 84 : *Dinghy Waka*. Penny Howard, 2013

Elle peint sur du bois aggloméré et sa pratique est donc fort différente de celle de Natasha Keating qui utilise du bois « brut » provenant d'espèces endémiques. Même si ce n'est pas forcément leur matériau de prédilection, diverses artistes utilisent parfois le bois comme support pour des œuvres peintes. Ainsi, Sofia Minson aime peindre sur des panneaux de bois mais elle travaille actuellement le plus souvent sur toile. Cette artiste a commencé à peindre avec de l'acrylique avant de succomber aux charmes de la texture et des effets de lumière offerts par la

peinture à l'huile (entretien avec Sofia Minson, le 19 septembre 2014). Elle a développé une technique particulière puisqu'elle n'utilise ni solvant, ni liant pour modifier la texture de la peinture et elle ne respecte donc pas la règle du « gras sur maigre »[1]. Étant autodidacte[2], elle a mis au point cette façon de faire en l'expérimentant. Durant notre rencontre, j'ai pu observer la manière dont elle procède. Elle utilise les couleurs « brutes » qui viennent de sortir du tube et elle les mélange directement sur la toile, n'hésitant pas à les estomper avec son doigt. Son travail est très minutieux : elle pose d'abord les principaux aplats de couleur à la brosse puis elle œuvre de manière progressivement plus détaillée en procédant avec des pinceaux de plus en plus fins (entretien avec Sofia Minson, le 19 septembre 2014).



Figure 85 : *He rises from the Riverbed*, en cours de création. Sofia Minson, 2013

Son style est très différent de celui de Charlotte Graham qui produit des figures plus stylisées, parfois des oiseaux au visage humain, souvent cerclées d'un trait fin et noir. Charlotte Graham travaille sur divers supports : toile, panneau de bois ou encore tableaux noirs d'écolier sur lesquels il lui arrive de coller de petits coquillages ou d'utiliser de la cire à cacheter ou de la craie. Elle utilise également de la peinture acrylique, de la peinture à l'huile et du bitume. Ce dernier lui permet d'obtenir des teintes sombres et vibrantes caractéristiques de nombre de ses œuvres. Parmi les artistes avec lesquelles je me suis entretenue, c'était la seule à employer du bitume, un médium défini ainsi dans le *Larousse de la Peinture* :

> Corps riche en carbone, de consistance variable, que l'on mélange à chaud avec de l'huile de lin et de la cire vierge, pour obtenir une couleur brune très brillante dont

[1] Pour éviter que la peinture ne se craquèle, cette règle propre à la peinture à l'huile stipule que chaque couche doit être plus grasse que la précédente. Les premières couches sont effectuées avec une peinture diluée avec du solvant alors que les suivantes contiennent de plus en plus d'huile.

[2] Sofia Minson a suivi des études en *Spatial Design* à l'Auckland University of Technology (AUT) pour devenir architecte d'intérieur. En parallèle, elle a développé de manière autodidacte sa pratique artistique et ses œuvres peintes ont rencontré du succès dès sa première année dans cette formation. Elle aurait donc pu l'arrêter pour se concentrer sur sa carrière artistique mais elle l'a poursuivie et elle a obtenu en 2005 un « Bachelor of Art and Design » (entretien avec Sofia Minson, le 19 septembre 2014).

> les peintres tirent des effets de transparence. Classé parmi les résines naturelles, il est extrait de lacs ou de carrières. Il se présente sous forme de liquide huileux ou de solide friable. Le bitume fut surtout employé au XIXe s. dans la peinture à l'huile, mais son manque de siccativité a provoqué des altérations graves et irréparables (craquelures, coulées noirâtres). Certains tableaux de Prud'hon, de Géricault, de Delacroix ont été endommagés par un abus de bitume. (2003 : 12)

Bien que pouvant poser problème à long terme, une caractéristique que l'artiste n'a pas évoquée mais qu'elle connaît sans doute puisqu'elle a suivi une formation poussée en art (voir chapitre 3), les propriétés du bitume permettent à Charlotte Graham d'avoir un style spécifique qui rend ses œuvres au fond sombre facilement reconnaissables. Elle ne l'utilise pourtant pas dans toutes ses créations. Certaines sont d'ailleurs très colorées et nous verrons qu'elle considère que les couleurs ont des vertus thérapeutiques (entretien avec Charlotte Graham, le 4 juillet 2013).



Figure 86 : *Te Wa o te Ruru*. Charlotte Graham, 2013

Peata Larkin accorde elle aussi une grande importance aux couleurs. Elle utilise de la peinture acrylique en lui réservant un traitement très particulier : la peinture n'est pas étalée sur une surface plane mais poussée à travers les orifices d'un canevas construit préalablement.





Figure 87 (à gauche) et Figure 88 (à droite). *Titre inconnu (œuvre complète et détail)*. Peata Larkin, 2013

Certaines de ses œuvres sont placées sur des caissons lumineux, ce qui leur confère en quelque sorte l'apparence d'écrans de terminaux électroniques, tout en rappelant les motifs des créations traditionnelles tissées et tressées māori[3]. D'autres femmes māori dont les œuvres sont classées dans la catégorie « art contemporain » sont à l'origine de créations également liées aux productions traditionnelles tissées et tressées, que ce soit au niveau de la technique et/ou à celui des matériaux employés.

4.2. Le tissage et les créations textiles

Deborah Duncan dont j'ai présenté le portrait mobilise la technique traditionnelle du tissage et du tressage māori. Elle utilise des plumes, des fibres végétales et de la laine, mais également du fil de fer barbelé ou des perles en plastique pour créer des productions pouvant s'éloigner des créations traditionnelles de par le matériau employé et le but visé. Pour sa « Korowai Exhibition », cette artiste n'a pas créé des œuvres destinées à être portées mais destinées à être exposées en galerie. Néanmoins, elles font toujours explicitement référence à celles traditionnelles, que ce soit par le type de motifs créés ou par l'objet lui-même, comme le montre l'exemple du *kete* (panier) en barbelés (voir Figure 62).

Jeanine Clarkin crée elle aussi des *korowai* (capes) mais sa technique est différente. Contrairement à Deborah Duncan qui tisse à la main sans autre outil que ses doigts, elle utilise une machine à coudre (voir Figure 89).



Figure 89 : *Korowai*, en cours de création. Jeanine Clarkin, 2013

Pour réaliser un *korowai*, elle coud sur un morceau de tissu des plumes achetées sur Internet de manière à ce que le tissu et les points de couture ne soient pas visibles pour engendrer ainsi

[3] Je reviendrai sur ces doubles références dans les chapitres 5 et 7.

l'illusion que l'on est face à un *korowai* classique. Cette méthode, plus facile et bien plus rapide que celle traditionnelle où les plumes sont intégrées à une trame en fibres tressées à la main (voir chapitre 1), lui permet de vendre ce type de création à un prix plus modeste que celui demandé pour un *korowai* traditionnel (entretien avec Jeanine Clarkin, le 15 novembre 2013). Jeanine Clarkin réalise le plus souvent des *korowai* sur commande, mais il ne s'agit pas de la majeure partie de son activité. En effet, elle crée surtout des habits, qu'elle qualifie de « modernes », destinés à être portés notamment par des femmes appartenant à des partis politiques ou occupant des postes importants. Elle œuvre sur tout type de tissu : coton, lin, soie, organza, laine ou encore denim. Ce dernier est l'une de ses matières de prédilection car elle le trouve facile à travailler.

Ayant une très bonne connaissance des propriétés des tissus et de l'anatomie humaine, il ne lui est pas nécessaire de dessiner au préalable des patrons : elle taille librement dans le tissu en fonction de la forme qu'elle a à l'esprit. Elle coud elle-même à la machine les œuvres réalisées en un seul exemplaire alors que s'il s'agit de modèles destinés à être reproduits en grandes quantités, elle peut faire appel à une entreprise de couture. Toutefois, lorsqu'elle en a la possibilité, elle préfère se charger elle-même de l'ensemble du processus de création plutôt que de devoir expliquer à un tiers le résultat auquel elle veut aboutir (entretien avec Jeanine Clarkin, le 15 novembre 2013). Cependant, elle doit parfois déléguer certaines tâches : plusieurs de ses créations sont ornées de motifs créés par des artistes contemporains māori. Jeanine Clarkin les intègre ensuite en les imprimant sur le textile ou en les cousant. Cette créatrice s'intéresse de près à l'art contemporain māori, elle assiste à de nombreux événements artistiques et fait partie de plusieurs réseaux d'artistes. Ses productions invitent à questionner l'opposition entre les catégories « art » et « artisanat ». En effet, suivant les contextes, Jeanine Clarkin se présente comme étant une artiste, une créatrice de mode ou une commissaire d'exposition, car elle a organisé plusieurs événements artistiques réunissant les œuvres d'artistes māori aux pratiques diverses. Elle est elle-même à l'origine d'installations combinant divers objets, dont ses créations textiles, que je présenterai dans la suite de ce chapitre.

Comme elle, Rona Ngahuia Osborne crée des œuvres textiles, dont certaines destinées à être agencées au sein d'installations artistiques. À la différence des réalisations de Jeanine Clarkin, il ne s'agit pas de vêtements mais de couvertures, de taies d'oreiller et de coussins. Elle superpose parfois divers tissus et utilise des textiles tels que le lin, le coton, la soie et la laine.



Figure 90 : *Huia Tears*. Rona Ngahuia Osborne

Certaines de ses créations sont présentées dans sa boutique « Native Agent » (voir chapitre 3) et sur son site Internet où l'on peut voir d'autres réalisations telles que des œuvres sur tissu destinées à être encadrées.

Pour Rona Ngahuia Osborne, le textile est un médium artistique comme un autre. Elle se considère donc comme une artiste à part entière et participe à des expositions présentées dans des galeries d'art contemporain (entretien avec Rona Ngahuia Osborne, le 9 juillet 2013). J'ai d'ailleurs vu pour la première fois ses œuvres dans une installation intitulée « Whare Taonga » réalisée en collaboration avec Alexis Neal (Figure 91).



Figure 91 : *Whare Taonga* (détail). Alexis Neal et Rona Ngāhuia Osborne, 2013

Cette installation recrée, en le revisitant, l'espace intérieur d'une *wharenui* (maison de réunion). Rona était à l'origine des couchages au sol recouverts de couvertures. De son côté, Alexis avait créé les œuvres murales les surplombant, à première vue des tissages en fibres végétales exécutés de manière traditionnelle. Mais il s'agissait en réalité de créations réalisées à partir de grandes feuilles de papier imprimées en couleur puis découpées en bandelettes (voir Figure 92). Alexis Neal a ensuite entrelacé ces bandelettes en suivant la technique traditionnelle māori.



Figure 92 : *Whariki* (détail). Alexis Neal, 2013

Elle a utilisé un papier de grande qualité propice à ce travail :

> The works you see here are made from a beautiful German rag printmaking paper. It's called Hahnemühle. You can purchase it in 300 grams or 350 grams and it's a beautiful thick paper, like a tissue surface. What that paper allow me to do is I can put a lot of surface ink lawyer on it, I can cut it, I can join it, I can weave it. I purely used it just for making works on paper I would say in the majority of my early stages on my career because it is a beautiful paper and the quality it's exploited and the prints look really quite luscious on it. (Entretien avec Alexis Neal, le 26 juin 2013)

Ses œuvres se trouvent ainsi au croisement de deux types de création artistique : le tissage et les impressions. Les différentes techniques d'impression étaient prisées par de nombreuses artistes rencontrées au cours de mon enquête de terrain et certaines d'entre elles se présentaient même comme étant des « printmaker artists ».

4.3. L'impression numérique, la sérigraphie et la linogravure

Après s'être perfectionnée de manière autodidacte dans le dessin, le travail du pastel et la peinture à l'huile et à l'acrylique, Bronwyn Waipuka-Callander a commencé à investir le domaine de la création digitale. Cette artiste travaille surtout avec le logiciel Adobe Illustrator qu'elle a appris à manier en suivant des tutoriels sur la plateforme de vidéos en ligne Youtube. Elle a procédé de la même manière pour se former à Photoshop. Elle crée ainsi sur ordinateur des œuvres figuratives représentant le plus souvent des femmes māori qui sont ensuite imprimées et encadrées.



Figure 93 : *Wahine Kotahi (First Woman)*. Bronwyn Waipuka-Callander

L'artiste se charge elle-même d'imprimer à son domicile ses œuvres sur du papier 100% coton, de les coller sur un fond cartonné et de les encadrer (entretien avec Bronwyn Waipuka-Callander, le 9 novembre 2013). Elle utilise une imprimante à jet d'encre dotée de la technologie « UltraChrome™ K3 » qui lui permet d'obtenir un rendu des couleurs net, fidèle à l'image numérique, et de très bonne qualité.

La technique de l'impression numérique, c'est à dire la reprographie via une imprimante d'images enregistrées au format numérique, est l'une des possibilités qui s'offrent aux artistes souhaitant reproduire une même image en de multiples exemplaires. Elles peuvent également adopter d'autres manières de faire et certaines préfèrent se tourner vers la sérigraphie, un mode d'impression qui « découle de la technique du pochoir et permet d'effectuer des impressions en série sur toutes sortes de supports (papier, bois, carton, métal, textile, etc.) » (Blanchard et Jeannin 2014 : 12). Comme l'étymologie de son nom l'indique — *sericum* signifie en latin « soie » et *graphein* veut dire « écrire » en grec — les impressions sérigraphiques se font au moyen d'un cadre sur lequel une maille est tendue (traditionnellement il s'agissait d'un écran de soie mais désormais d'autres textiles tels que du polyamide ou du polyester peuvent être employés) et enduite d'une émulsion photosensible. Une fois sèche, on applique sur la maille une feuille transparente sur laquelle le motif à sérigraphier a été dessiné avec de l'encre opaque. Le motif est ainsi transféré sur la maille qui est ensuite exposée à une source lumineuse. Suite à cette exposition, l'émulsion qui la recouvre reste fixée à la maille. Les zones non recouvertes par le dessin transféré n'ayant pas été protégées de l'exposition lumineuse, elles se retrouvent bouchées par l'émulsion photosensible. De l'eau est appliquée pour révéler les parties non bouchées qui correspondent au motif que l'on veut créer, puis de l'encre est poussée à l'aide d'une racle au travers de la maille sur le support choisi (Blanchard et Jeannin 2014 : 17-21). Plusieurs artistes rencontrées sur le terrain utilisent ce procédé, notamment Jeanine Clarkin dont

j'ai déjà présenté quelques créations. Sur certaines d'entre elles, des motifs ont été imprimés grâce à la technique de la sérigraphie avec écran de soie. Elle fait appel à d'autres artistes pour créer les motifs et, si elle veut les imprimer en petites quantités et faire des expériences sur les couleurs, elle se charge elle-même des impressions. Lorsque j'ai séjourné chez elle, elle m'a montré ses écrans de soie stockés dans une remise dans son jardin. Elle m'a expliqué comment elle procède selon la quantité de créations sérigraphiées qu'elle veut produire :

> So, first, originally I'd either find artists that had images already on the screen. Then I've changed, I started commissioning artists to draw images for me. And then I would get transferred onto a silk screen and then either I've commissioned a company to print for me or I have, you'll see at home, I physically have the screens, silkscreens, and I can just print myself. Yeah, so depending if I want a big amount of the same I'd get the professional person or if I just want to do experimental stuff I'd just do it myself and I can just keep changing the colours and different things. (Entretien avec Jeanine Clarkin, le 14 novembre 2013)



Figure 94 : *Jupe en denim avec impressions kowhaiwhai*. Jeanine Clarkin, 2013

Jeanine Clarkin utilise donc l'impression au moyen de la sérigraphie pour orner ses œuvres textiles, mais d'autres artistes réalisent des impressions avec ce même procédé sur d'autres supports. J'ai ainsi pu voir lors d'une exposition temporaire organisée par le musée de Rotorua une œuvre de Debbi Thyne imprimée et peinte sur Plexiglas (Figure 95).



Figure 95 : *Poha x 4*. Debbi Thyne, 2013

J'ai pu m'entretenir avec elle à son domicile et, à cette occasion, elle m'a parlé de cette œuvre sur laquelle sont représentés quatre *pōhā*, des récipients traditionnels māori[4]. L'artiste a utilisé la technique de la sérigraphie afin d'imprimer les lignes noires des *pōhā* sur une plaque de plexiglas. Voici en détail la manière dont elle a procédé :

> The *pōhā* (container) images were first screen-printed as black linear forms, then painted in gold and assorted colours of acrylic paint. Small spatters of some colours were applied prior to the gold paint. Large areas of the perspex have been left bare, exposing the black board as a posterior layer, and hopefully "floating" the *pōhā* above. So this work is both a print *and* a painting! (Communication personnelle, courriel de Debbi Thyne du 4 avril 2016)

Poha x 4 a été le point de départ d'une série d'œuvres ayant les *pōhā* pour sujet. Ces *pōhā* ultérieurs ont également été imprimés via la technique de la sérigraphie mais cette fois, plutôt que du plexiglas, l'artiste a préféré utiliser comme support des plateaux et des plats de service achetés dans des magasins d'occasion. Debbi Thyne a travaillé de manière à obtenir à chaque fois un résultat différent qui varie notamment en fonction du fond du plateau recevant le motif :

> It occurred to me that I could just print it on different scales, on different colours, and make it blur into the printing background of some of these trays: some of them got a floral pattern, and some of them are pearly looking and some of them are silvery. So I've printed it, so it has got different visibility on all of these platters. (Entretien du 25 octobre 2013)

Avec cette série d'œuvres, Debbi Thyne décline sur divers supports un même type de motif en utilisant la technique de la sérigraphie à laquelle elle ajoute parfois des touches de peinture acrylique. Ses productions peuvent donc être hybrides : l'artiste qui est spécialisée à la fois dans la peinture et les impressions peut combiner au sein d'une même œuvre ses deux techniques de prédilection. Il lui arrive aussi d'explorer un même sujet par le biais de techniques différentes. Ainsi, j'ai pu voir chez elle l'une de ses œuvres représentant divers artefacts en forme de chien (Figure 96). Cette création résultait d'une impression, mais il ne s'agissait pas cette fois de sérigraphie : l'artiste s'était tournée vers la technique du transfert sur céramique. Pour ce procédé d'impression, le motif désiré est gravé sur une plaque en cuivre qui est ensuite enduite d'une couleur à base d'oxydes métalliques. Un papier fin et humidifié est pressé sur la plaque grâce à un tampon avant d'être déposé sur le biscuit poreux, soit une pâte céramique qui a reçu une première cuisson à 1000 degrés Celsius. Après avoir été plongé dans de l'eau tiède afin de décoller le papier, le biscuit subit deux cuissons au four à des températures différentes (Verboomen et Van Schoute 2006 : 119). Le chien présent sur son œuvre en céramique est

[4] Pour plus d'informations sur ces artefacts représentés par Debbi Thyne, voir le chapitre 5.

devenu un motif récurrent pour elle : elle en a fait le sujet de peintures à l'acrylique et de dessins qui seront présentés dans le chapitre 5.

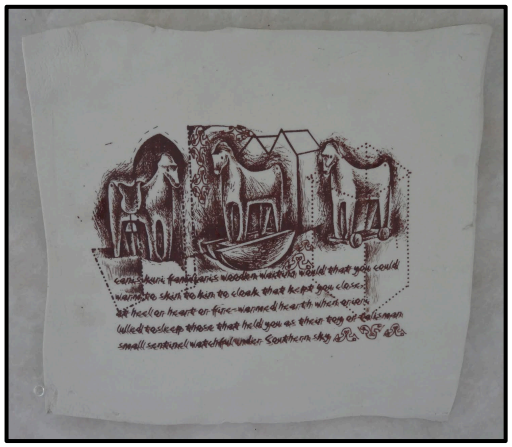


Figure 96 : *Titre inconnu.* Debbi Thyne, transfert sur céramique

Tout comme Debbi Thyne, la plupart des femmes māori qui produisent des impressions maîtrisent également d'autres pratiques artistiques. C'est le cas de Natalie Couch qui réalise également des dessins et combine parfois dessin et sérigraphie dans une même œuvre. Elle est membre du groupe « Toi Whakataa » qui réunit des artistes māori spécialisés dans les impressions parmi lesquels Charlotte Graham, dont j'ai présenté les œuvres peintes mais qui réalise également des impressions, et Alexis Neal. Natalie Couch crée des sérigraphies mais utilise aussi la technique de la linogravure pour produire des œuvres en plusieurs exemplaires.



Figure 97 : *Untitled 2*. Natalie Couch, 2014

La linogravure est un type de gravure en taille d'épargne. C'est une technique d'impression dérivée de la gravure sur bois. Cependant, il ne s'agit pas de graver du bois mais du linoléum, un support plus mou qui se creuse facilement, au moyen d'une gouge. Le linoléum est ensuite encré. L'encre se dépose sur les parties qui n'ont pas été retirées et qui sont donc en relief par

rapport aux lignes creusées. Une feuille est ensuite déposée sur cette matrice en linoléum et toutes deux sont passées sous presse[5].

La linogravure est une technique particulièrement prisée par Gabrielle Belz, qui est également peintre, commissaire d'exposition et l'un des membres fondateurs de « Toi Whakataa ». Gabrielle Belz aime l'idée de duplication que permet ce procédé d'impression :

> I've always loved paint. But, during the eighties I suppose, late seventies, I became interested in the marks that you could make and printmaking. And interested in the idea of making prints, creating multiple images. And to have an art form that could duplicate images, that you could share, you know, you could keep one to give to family, you could keep one for your prints, you could keep one to send away, that whole idea of duplicating images was quite fascinating for me and I really enjoyed the use of the tool. (Entretien avec Gabrielle Belz, le 11 juillet 2013)

Lorsqu'elle parle des « marks that you could make », l'artiste fait référence à la gravure du linoleum qui se rapproche de la sculpture sur bois. En effet, bien que le matériau sculpté et le résultat produit soient très différents, le geste effectué dans les deux domaines est assez similaire et nécessite l'emploi d'outils semblables comme la gouge.



Figure 98 : *Climatic Change — Scratching the Itch*. Gabrielle Belz, 2007

Les linogravures produites par Gabrielle Belz, comme les autres impressions présentées dans cette partie, ne sont pas de simples reproductions d'une œuvre originale réalisée avec une autre technique. Elles ont été conçues dès le début pour être reproduites en plusieurs exemplaires, au nombre souvent limité, que ce soit par le procédé de l'impression numérique, celui de la sérigraphie, du transfert sur céramique ou de la linogravure. Ce n'est cependant pas toujours le cas. Certaines artistes utilisent les impressions pour diffuser sous un autre format l'une de leurs œuvres, par exemple, une peinture ou une photographie. Ainsi, Sofia Minson collabore avec

[5] Voir les explications détaillées au sujet de la linogravure sur le site du Musée des Beaux-Arts de Caen : http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-linogravure.pdf (visité le 28 mars 2016).

une entreprise qui réalise des impressions en édition limitée de ses peintures et les vend en Nouvelle-Zélande et à l'étranger via son site Internet pour un prix moindre que celui qu'elle demande pour l'œuvre originale[6]. De même, nous avons pu voir dans le portrait de Vicky Thomas au chapitre précédent qu'elle vend certaines de ses photographies sous la forme de posters imprimés. Dans ces cas, les artistes ne disent pas être des « printmakers » : Sofia Minson se présente en tant qu'artiste peintre et Vicky Thomas comme photographe.

4.4. La photographie

Comme indiqué précédemment, Vicky Thomas réalise des photographies numériques qu'elle retouche sur son ordinateur au moyen du logiciel Photoshop. Ayant une activité rémunérée autre que sa pratique artistique (pour rappel, elle est la gérante de la Kura Gallery à Auckland), la vente de ses œuvres n'est pas son premier objectif. Elle considère qu'il s'agit d'un bonus mais elle réfléchit tout de même à des stratégies de diffusion de ses œuvres. La mise en vente sur le site internet de la Kura Gallery de ses photographies imprimées sous la forme de posters, encadrés ou non, constitue l'une des réponses trouvées par l'artiste.

J'ai rencontré trois femmes māori dont les photographies sont exposées dans des espaces dédiés à l'art contemporain. En effet, bien que j'aie pu voir diverses créations photographiques – des photos argentiques comme celles de Fiona Pardington ou d'autres, numériques, comme celles de Sheree Edwards – outre Vicky Thomas, je n'ai eu l'occasion de m'entretenir qu'avec Natalie Robertson et Lisa Reihana.

Natalie Robertson est une artiste photographe qui enseigne à la School of Art and Design de l'Auckland University of Technology. Je ne l'ai rencontrée qu'une seule fois en Nouvelle-Zélande, mais nous avons eu l'occasion de nous revoir en novembre 2015 au cours du colloque « Pacifique(s) contemporain » à l'Université du Havre. Au cours de notre premier entretien, en Nouvelle-Zélande, elle m'avait expliqué que son amour pour la photographie était né au lycée et m'avait relaté ses débuts avec cette pratique :

> I took up photography as a High School student and I just felt like I discovered my first language in a way that, you know, photography was, as a visual language just came so easily and naturally in so many ways and I just became completely passionate about photography. I've never lost the passion, it's just something that stay with me. And I'm fortunate that I spend all day, every day teaching

[6] Voir la section « Prints » sur le site internet de Sofia Minson « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/limited-edition-prints (visité le 17 février 2017).

> photography. I still love making photographs just as much as I ever done. (Entretien du 4 novembre 2013)

Certaines de ses photographies ont été réalisées de nuit. C'est notamment le cas d'une série produite de 1996 jusqu'au début des années 2000 : elle circulait la nuit dans sa voiture et photographiait des panneaux signalétiques affichant des noms de lieux, notamment māori[7]. L'une des photographies réalisées dans ce contexte, *W15/4.4 Te Kooti Rd* (Figure 99), a un aspect particulier. Ce dernier est dû aux multiples surimpressions des panneaux « Te Kooti Rd » et « No exit » qui résultent d'un problème au niveau du déclencheur ayant conduit à ce que les trente-quatre expositions apparaissent sur un seul cliché. L'artiste a choisi de garder cette photographie car cette image « both catalogues and compresses the process of documenting an experience and the experience itself within a flat representational plane » (Message 2005 : 455).



Figure 99 : *W15/4.4 Te Kooti Rd*. Natalie Robertson, 1998

Ces photographies ont été réalisées au moyen d'un appareil photographique argentique mais l'artiste se sert également d'appareils numériques. Interrogée à ce sujet, elle m'a dit utiliser des appareils argentiques classiques tels que le Pentax 6x7 – un appareil argentique de format moyen dont la gamme conçue en 1969 a reçu depuis diverses améliorations – et le Linhof Technika 5x4, mais aussi des appareils photographiques numériques comme le reflex Nikon D800e et l'hybride Sony A7s. Natalie Robertson imprime ensuite ses photographies, qu'elles soient numériques ou argentiques, sur du papier « Ilford Gold Silk » (communication personnelle, courriel du 29 mars 2016).

Comme nous le verrons aux chapitres 5 et 6, les photographies de Natalie Robertson ont souvent pour but de retranscrire le regard que l'artiste porte sur l'environnement qui l'entoure et de témoigner des pratiques actuelles des Māori.

[7] J'évoquerai les thèmes traités par cette série de photographies au chapitre 5.



Figure 100 : *Mussel Gathering, Tikapa Beach*, Natalie Robertson, 2014

Elles sont donc « réalistes » et n'offrent pas l'image d'une mise en scène explicite. À ce titre, elles sont très différentes de celles réalisées par Lisa Reihana. Cette artiste, qui a remporté de nombreux prix et exposé dans divers pays, a acquis une grande renommée en Nouvelle-Zélande et à l'étranger. Durant mon enquête de terrain de Master en 2008, j'avais eu la chance de voir certaines de ses photographies issues d'une installation intitulée *Digital Marae* qui combinait des photographies et des vidéos. Cette installation débutée en 2001 est toujours en cours d'évolution : l'artiste ajoute et/ou remplace certaines œuvres qu'elle agence différemment en fonction des lieux d'exposition. En 2008, ces photographies étaient présentées à l'Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, dans le cadre d'une exposition regroupant les productions des finalistes du concours Walters Prize 2008[8]. Avec ces photographies, Lisa Reihana adopte une démarche assez similaire à celle de Natasha Keating. Elle a voulu créer des *pou* contemporains en remplaçant les panneaux et les colonnes sculptées représentant les ancêtres à l'intérieur des *wharenui* (maisons de réunion) par des photographies grandeur nature de divers personnages māori, en particulier des personnages mythiques, incarnés par des modèles contemporains. L'artiste s'est tournée pour cela vers la technique de la photographie numérique qui lui a permis de retravailler ses images et d'incruster les personnages sur des fonds ou au sein de décors faisant référence à des caractéristiques propres à chaque figure représentée.

[8] Le Walters Prize est un concours organisé tous les deux ans depuis 2002 par l'Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. Il vise à rendre l'art contemporain plus visible du grand public et à récompenser un artiste actif dans ce domaine. Un jury constitué de commissaires d'exposition et d'artistes sélectionne des expositions présentées en Nouvelle-Zélande ou à l'étranger. Les quatre finalistes sont ensuite invités à recréer au sein de l'Auckland Art Gallery l'exposition qui leur a valu d'être choisis. Lisa Reihana a été l'une des finalistes des éditions 2008 et 2016 du Walters Prize. Pour plus d'informations sur ce concours, voir la page qui lui est dédiée sur le site internet de l'Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki : http://www.aucklandartgallery.com/about/major-projects/walters-prize (visité le 13/04/2016).



Figure 101 : *Hinepūkohurangi*. Lisa Reihana, 2001

Lorsque je me suis de nouveau rendue en Nouvelle-Zélande dans le cadre de ma recherche doctorale, j'ai rencontré Lisa Reihana qui a accepté de m'accorder un entretien. J'ai également vu une installation qu'elle a réalisée au Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, à Wellington. Il s'agissait d'une installation intitulée « Mai i te aroha, ko te aroha » (ce qui qui se traduit par « de l'amour, vient l'amour »)[9]. Elle comprenait diverses œuvres que nous présenterons par la suite, parmi lesquelles des photographies. L'une d'entre elles représentait *Hine Nui Te Po*, la déesse de la mort qui accueille les humains dans l'au-delà. Cette photographie de grandes dimensions s'étendait sur trois panneaux (voir Figure 138). D'autres photographies faisant appel à une technique différente étaient également exposées : des photographies transposées sur miroir représentant les déesses māori des vents sous les traits des nièces de l'artiste (voir Figure 102 et Figure 103).





Figure 102 et Figure 103 : *Ngā Hau e Whā : Four Wind Goddesses, North Wind* (à gauche) et *South Wind* (à droite). Lisa Reihana, 2008

[9] Pour plus de précisions sur cette installation qui a été présentée au musée Te Papa Tongarewa de juin 2006 à juin 2014, voir le site internet du musée : https://www.tepapa.govt.nz/visit/whats-on/exhibitions/past-exhibitions/2008-past-exhibitions (visité le 25/03/2016).

L'installation de Lisa Reihana comportait également des vidéos. En effet, cette artiste ne réalise pas que des photographies, elle est également connue pour ses créations vidéo et c'est dans ce domaine qu'elle a débuté sa pratique artistique.

4.5. La vidéo

Dans cette section, le terme « vidéo » ne désigne pas des réalisations cinématographiques destinées à être diffusées en salles de cinéma mais des œuvres artistiques montrées dans des galeries ou des musées. Dans un livre datant de 2011 et intitulé *Pushing the Boundaries: 11 Contemporary Artists in NZ*, un chapitre consacré à Lisa Reihana livre un bref récapitulatif de l'histoire de l'émergence de la vidéo comme moyen d'expression artistique :

> The tradition began in the early 1960s when artists such as Korean-born American Nam June Paik incorporated the television set as an object within his installations. As portable video technology developed, artists experimented with manipulating video imagery for installations and performances. Many artists have used moving images (whether film or video) to create and document art works. (Highfield et Smith 2004 : 72).

La vidéo est l'une des pratiques de prédilection de Lisa Reihana. Elle s'y est intéressée après avoir obtenu un diplôme en sculpture couronnant un cursus de trois ans à l'Elam School of Fine Arts rattachée à l'Université d'Auckland. Elle a commencé par travailler dans l'animation d'images dessinées au sein d'un studio dirigé par sa sœur :

> I also spent time working with my sister. She run a small animation studio here in Auckland and she taught me, it's kind of like Disney, you know Disney with the hand painters, yeah, so she taught me how to do the printing and that was a way for me to make money but also, because it was a small studio, we did lots of different jobs and I loved watching animation go through film, still images, like just still pictures and then become a moving image piece and so I think that, that also has influenced my interest in animation, in a kind of combination of drawing and, you know, bringing… I love the magic of animation. (Entretien avec Lisa Reihana, le 8 juillet 2013)

Elle s'est ensuite tournée vers la réalisation de vidéos mettant en scène des acteurs, utilisant d'abord la technique analogique avant d'adopter le numérique. Dans son installation « Mai i te aroha, ko te aroha » au musée Te Papa Tongarewa, l'une de ses créations faisant appel à la vidéo était visible. Il s'agissait d'une arche formée de onze écrans menant à l'étage supérieur du musée où se trouve le *marae* de ce dernier, Te Hono ki Hawaiki, dans lequel s'élève une *wharenui* (maison de réunion) ornée de sculptures contemporaines réalisées par l'artiste māori Cliff Whiting. L'arche de Lisa Reihana s'intitulait « Waharoa ». Elle diffusait deux vidéos en

alternance : *Native portraits n.19897* créée en 1997 (il s'agissait d'une commission de la part du Te Papa Tongarewa qui a ouvert en 1998) puis numérisée et optimisée pour prendre place au sein de la nouvelle installation et *Aroha Redux* (Figure 104) réalisée en 2012 pour « Mai i te aroha, ko te aroha ».

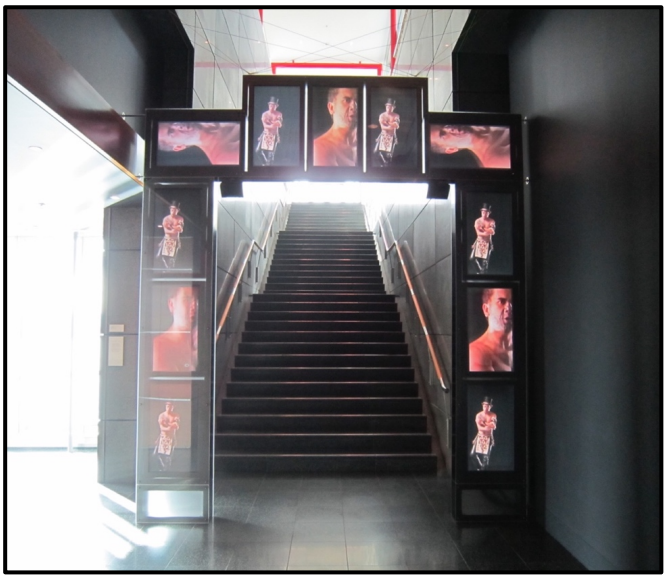


Figure 104 : *Aroha Redux*. Lisa Reihana, 2012

Lorsque nous nous sommes rencontrées, Lisa Reihana travaillait sur un nouveau projet qu'elle a depuis achevé, *In Pursuit of Venus [Infected]* (Figure 1), et que j'ai évoqué dans l'introduction. L'artiste m'a confié qu'il s'agissait de l'un de ses projets les plus ambitieux. Elle a d'abord créé une première version de huit minutes présentée sur deux écrans puis une autre version en 2015 de 32 minutes diffusée de manière panoramique sur plusieurs écrans. C'est cette dernière qui a été montrée à la Biennale de Venise et qui a valu à sa créatrice d'être sélectionnée pour concourir au Walters Prize 2016.

Comme Lisa Reihana, Natalie Robertson réalise des photographies et des vidéos. Pour ces dernières, elle utilise son appareil photographique hybride Sony A7s avec lequel elle prend également parfois des photographies. Lors du colloque « Pacifique(S) contemporains » à l'Université du Havre en novembre 2015, Natalie Robertson a présenté une vidéo sur la dégradation de la rivière Waiapu suite à l'érosion de ses berges à cause notamment de la déforestation. Cette artiste aime photographier et filmer son territoire tribal et elle entretient ainsi des points communs avec Nova Paul qui crée elle aussi des œuvres vidéo mais en faisant appel à une technique très différente. Alors que Natalie Robertson utilise la technologie numérique, Nova Paul réalise des vidéos avec une caméra argentique sur pellicule au format 16mm. Elle a adopté un procédé particulier appelé « three-colour separation » qui est dérivé

d'expérimentations cinématographiques des années 1930-1940 visant à produire des vidéos en couleur. Nova Paul s'est inspirée de ces essais et a peaufiné sa technique durant plus d'une dizaine d'années (entretien du 24 octobre 2013). Au cours de notre entretien, elle m'a parlé d'un film créé selon cette technique : *This is not dying*. Il s'agit d'une vidéo datant de 2010 par laquelle elle rend compte du temps qui passe et des pratiques qui ont lieu dans sa famille et sur les terres ancestrales de cette dernière. Mais elle a choisi de traiter ce sujet qu'elle qualifie elle-même d'« ordinaire » en adoptant la technique expérimentale de la « three-colour separation ». Pour ce faire, elle a filmé les mêmes lieux à trois reprises à différents moments, a assigné à chaque extrait une couleur différente (rouge, jaune et bleu), puis les a juxtaposés. Nova Paul a ainsi obtenu un film où des paysages familiers prennent un aspect soudain différent et dans lequel des personnages bien réels apparaissent tels des êtres surnaturels laissant une empreinte particulière sur le territoire. Elle a appris à maîtriser cette technique auprès de deux vidéastes australiens, Arthur et Corinne Cantrill (entretien avec Nova Paul, le 24 octobre 2013).



Figure 105 : *Image extraite de la vidéo This is not dying*. Nova Paul, 2010

Le procédé de séparation en trois couleurs permet à l'artiste de faire à la fois référence à une technique du début de l'industrie cinématographique en couleur et de conférer à ses œuvres une dimension expérimentale. Cette volonté de doter ses réalisations d'un caractère innovant et expérimental se retrouve dans le travail d'une autre artiste : Tania Ruka. J'ai pu voir trois de ses vidéos au Corban Estate Arts Centre d'Henderson, un quartier dans la zone ouest d'Auckland, en juin 2013. Chacune était traitée d'une manière différente et présentée dans une même pièce au sein d'une installation intitulée *Whiriwhiri-Ā-Rōpū*. Sur le site Internet du centre artistique où elles étaient diffusées, on pouvait lire la description suivante :

> Tanya Ruka's moving images are based on fundamental structures within Maori weaving patterns including repetition, mirroring and multiplication. In *whiriwhiri-a-ropu*, which translates as 'group discussion', a selection of Ruka's works will

> weave together in a continual visual conversation with no beginning or end. (Programme du festival Matariki 2013, Corban Estate Arts Centre[10])

Parmi les trois vidéos, l'une montrait des personnes filmées du dessus qui participaient à une marche de protestation contre la privatisation, la vente de territoires et l'Accord de Partenariat Transpacifique et dont le slogan était « Aotearoa is Not For Sale ». Cette vidéo a été découpée en segments qui semblent se fondre les uns dans les autres à la manière d'un kaléidoscope et elle était entrecoupée de bandes verticales noires et fixes. Vue de loin, l'image semblait être celle de motifs tissés.

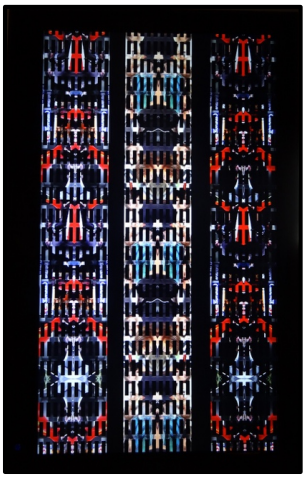


Figure 106 : *Image extraite de la vidéo Kaitiakitanga : ki runga ki raro*. Tanya Ruka, 2012

Cette vidéo était diffusée de manière décalée sur deux petits écrans faisant face à un mur sur lequel était projetée une autre vidéo, de taille beaucoup plus imposante. Cette dernière était composée dans un premier temps d'une bande horizontale, puis d'une deuxième, les deux bandes occupant progressivement tout le mur avant de décroître pour s'élargir à nouveau.

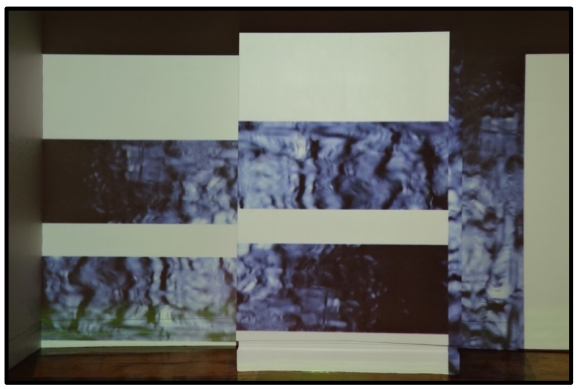


Figure 107 : *Image extraite de la vidéo Ki runga ki raro*. Tanya Ruka, 2011

[10] Programme consultable sur le site Internet du Corban Estate Arts Centre : http://www.ceac.org.nz/public_programmes/matariki_2013.aspx (visité le 13 avril 2016).

Cette fois, avaient été filmés, non des personnes, mais des paysages maritimes et sylvestres correspondant à deux territoires ancestraux de l'artiste : Waipounamu, dans l'Île du Sud, et Hokianga, dans la région du Northland de l'Île du Nord. La projection était accompagnée d'une bande sonore : le terme *whenua* (terre) était prononcé de manière chantante par plusieurs membres de la famille de Tanya Ruka et semblait accompagner le rythme de la vidéo. Enfin, un petit écran plat était accroché sur un autre mur et diffusait une autre vidéo de paysage : une plage filmée en une seule prise par l'artiste durant plusieurs jours.

Avec ces vidéos, Tanya Ruka a traité de diverses manières des problématiques associées à la notion de territoire. D'autres artistes s'intéressent au même sujet mais ont préféré se tourner vers un autre médium : l'argile.

4.6. L'argile

Certaines artistes avec lesquelles je me suis entretenue, à l'instar de Natalie Couch, travaillent l'argile en marge de leur activité artistique principale. Natalie Couch m'a invitée à son domicile où elle m'a montré un pot qu'elle avait réalisé en argile. Un parallèle était discernable avec sa pratique habituelle de la linogravure et de la sérigraphie : elle avait représenté des oiseaux en incisant la surface de l'argile de manière à créer des motifs géométriques rappelant à la fois ceux figurant dans les tissages et tressages traditionnels māori et ceux présents dans certaines de ses impressions. Il s'agissait de sa première, et à l'époque encore unique, création en argile.



Figure 108 : *Pot en argile*. Natalie Couch

Au cours des nombreuses visites d'exposition et de galeries effectuées durant mon séjour en Nouvelle-Zélande, j'ai vu plusieurs œuvres en argile réalisées par différentes artistes. Malheureusement, je n'ai eu l'opportunité de m'entretenir qu'avec seulement deux artistes

ayant choisi l'argile comme matériau principal pour leur activité artistique : Jane Johnson Matua dont le portrait a déjà été dressé et Hera Johns.

Hera Johns est une autodidacte dont la formation artistique a été peu poussée durant sa scolarité (elle n'a pas poursuivi ses études après le niveau secondaire) et qui a bénéficié des conseils que Manos Nathan, un artiste céramiste māori reconnu, lui a prodigués au cours d'ateliers. Elle a commencé son activité artistique en sculptant des pierres et des os grâce à une machine qui fut confectionnée par son père à partir des pièces de plusieurs machines endommagées. Elle m'a raconté ainsi ses débuts :

> I started on carving because my dad, he's a bit of a fixer guy so he got like about five broken bone carving machines, put that together and manage to get one and he gave me then so I was carving stone and bone. It was pretty basic but it was enough to get me interested in carving. (Entretien du 3 septembre 2013)

Lorsqu'elle a quitté son milieu familial rural pour s'installer à Auckland, et qu'elle ne disposait plus de cet appareil et était à la recherche d'une technique peu onéreuse, elle s'est tournée vers l'argile. Nous verrons plus loin que ce choix a également été motivé par des raisons d'ordre plus symbolique. N'ayant encore jamais eu de formation dans ce domaine, il lui manquait des informations qui auraient pu lui éviter certains tâtonnements. Elle m'a par exemple confié qu'elle ne savait pas au début qu'il était recommandé de cuire les œuvres réalisées en argile. Elle a pu heureusement participer par la suite à des ateliers menés par Manos Nathan à l'occasion des festivités entourant la célébration de Matariki, le nouvel an māori, et cette expérience a été très formatrice.

Hera Johns travaille l'argile d'une manière originale : elle la « sculpte » avant cuisson en traçant sur sa surface des motifs assez similaires à ceux ornant traditionnellement les objets en bois sculpté. Elle utilise des outils de sculpteurs comme la gouge pour creuser les plus gros motifs et une lime à ongle pour les plus fins.



Figure 109 : *Hera Johns en train de « sculpter » de l'argile au cours d'une démonstration à la Kura Gallery d'Auckland*

À ses débuts, elle créait des productions « brutes », sans ajouter de couleur, puis elle a progressivement réalisé des œuvres plus colorées, mais sans jamais utiliser de vernis car elle n'aime pas cette matière. Elle a adopté la technique de l'engobe : elle délaye des pigments colorés dans une fine couche d'argile qu'elle applique sur le corps de l'œuvre avant cuisson. Elle m'a expliqué :

> My clay slips are a bit of using the clay you're working on, I use a little bit of the clay that I'm working on. Dry it, ground it up, put colour in, like dives, chucking in, mixing up and then you're painting on. So I've been working with that and so I'm able to get some colour 'cause I miss it so much, painting and colour, so I'm ought to get some colour in there as well at same time. And I've just started to do that. So we'll see how people react to it. (Entretien avec Hera Johns, le 3 septembre 2013)

En produisant des pièces colorées présentant des dégradés de couleurs (voir la page Facebook de la Kura Gallery d'Auckland), elle espère créer des œuvres attractives et montrer aux jeunes que la pratique de l'argile n'est pas un travail austère.

Hera Johns utilise de l'argile raffinée qu'elle achète dans le commerce, contrairement à Jane Johnson Matua qui prélève de la terre argileuse brute sur son territoire tribal. Dans le portrait qui lui était consacré, nous avons vu que cette dernière réalisait notamment des tablettes en argile qu'elle insérait au sein d'installations. Elle fait ainsi partie des nombreuses artistes māori à l'origine de ce type d'œuvres qui combinent souvent divers matériaux et techniques.

4.7. Les installations

Il n'est pas évident de définir le terme « installation », car « l'installation est par nature interdisciplinaire et polysémique » (Bawin et Foulon 2010 : 9). Elle peut en effet mobiliser des genres et des médiums différents et elle n'est pas propre à un courant artistique particulier. Dans cette thèse, j'entends par « installations » des œuvres qui combinent plusieurs médiums et se déploient dans un espace au sein duquel l'artiste a souhaité créer une mise en scène.

Une installation peut regrouper des œuvres produites par différentes artistes. C'est le cas de « Whare Taonga » qui a été conçue par Alexis Neal et Rona Ngahuia Osborne (voir Figure 91). Leur installation se déploie sur plusieurs salles au sein desquelles les visiteurs sont invités à circuler. Le son d'une respiration est diffusé par des haut-parleurs pour donner la sensation de pénétrer dans un espace vivant.

D'autres installations sont réalisées par une seule et même artiste qui peut faire appel à plusieurs techniques. Ainsi, nous avons vu que « *Mai i te aroha, ko te aroha* » de Lisa Reihana

incluait des photographies et des vidéos. Mais cette installation comportait également des créations textiles sous la forme d'impressions numériques sur lin exposées sur l'une des parois (Figure 110) et de tissus imprimés recouvrant des bancs invitant les spectateurs à s'asseoir et à contempler les différentes œuvres. Lisa Reihana m'a expliqué à ce sujet :

> You saw the work in Te Papa with the fabrics, so those fabrics were really thinking about making a place where people could seat down and rest 'cause actually they were just really ugly hard surfaces, nothing on them and I thought "oh the beautiful windows, people might want seat down" and it was nice that they seat down 'cause they're now spending more time looking at my work, or maybe not. They can lay down, have a sleep, you know. (Entretien du 8 juillet 2013)



Figure 110 : *Hine Ahu One : Ngawha Tukutuku*. Lisa Reihana, 2008

L'artiste avait également intégré à son installation des sortes de rideaux de perles suspendus au plafond grâce à des câbles en acier très fins et s'étendant sur de multiples rangées (voir Figure 111).



Figure 111 : *Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru*. Lisa Reihana, 2008

Elle a réalisé une œuvre au concept assez similaire à celui d'*Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru* (Figure 111) pour l'entrée du Q Theatre qui se trouve sur Queen Street, l'un des axes principaux du centre d'Auckland. Cette installation sculpturale s'intitule *Rangimarie Last Dance* (Figure 171).

Rangimarie Last Dance a été créée suite à l'appel à projets initié en 2009 auprès de six artistes māori par l'équipe du théâtre en vue de son inauguration. C'est le projet de Lisa Reihana qui a été retenu et son œuvre a été produite en 2011, pour l'ouverture du théâtre[11]. Cette installation suspendue marque la séparation entre le foyer et l'auditorium. Elle est composée de 10 000 perles à facettes tétradécagoniques, 20 000 sertissures en argent, 20 000 éléments intercalaires métalliques et 2 000 mètres de câble. Les perles sont placées de manière à engendrer des motifs rappelant ceux des tissages traditionnels māori.

Outre Lisa Reihana, parmi les artistes déjà présentées dans ce chapitre, Jeanine Clarkin est elle aussi à l'origine d'installations. Il lui arrive de combiner plusieurs artefacts pour créer des œuvres faisant notamment référence à certains épisodes de l'histoire coloniale[12]. En 2010, à l'occasion d'une exposition collective qu'elle avait organisée dans le cadre du festival Matariki, elle avait réalisé une installation intitulée *Whenua* (Figure 112).



Figure 112 : *Whenua*. Jeanine Clarkin, 2010

Comme le titre le révèle, l'artiste explorait un thème lié à la terre. Il s'agissait ici d'apporter un regard critique sur l'exploitation intensive des ressources comestibles et sur la société de consommation ayant engendré une rupture dans la relation liant les hommes à la terre nourricière. Jeanine Clarkin avait alors confectionné un mannequin en tissu rembourré, assis sur une chaise, tenant une tasse, coiffé d'un chapeau de paille et vêtu d'un chemiser et d'une jupe que l'artiste avait créée à partir d'une couverture en laine. Ce personnage jardinier était assis à côté d'un bac rempli de terre dans lequel poussaient non pas des légumes frais mais des boîtes de conserve et des sachets de légumes congelés. L'artiste avait publié cette photographie sur sa page Facebook en l'accompagnant du commentaire suivant : « garden of the future ».

[11] Voir à ce sujet le site Internet du Q Theatre : http://www.qtheatre.co.nz/news/reo-whakahaere-qs-maori-reference-group (visité le 3/04/2016).
[12] Je reviendrai sur ce point dans le chapitre 5.

Puisqu'il permet l'élaboration d'une mise en scène et l'implication du spectateur qui est invité à prendre possession de l'espace au sein duquel l'œuvre se déploie et parfois même à interagir avec elle, le registre de l'installation se prête bien à la création d'œuvres ayant une dimension critique[13]. Jeanine Clarkin l'utilise de la sorte et c'est aussi parfois le cas de Lonnie Hutchinson (Ngāi Tahu, Ngāti Kuri ki Ngāi Tahu). Cette artiste aux origines samoanes et māori, titulaire d'un diplôme en design 3D, a débuté son activité artistique assez tardivement, à l'âge de trente ans. Son intérêt pour les questions relatives à l'occupation de l'espace par les humains et à leurs réalisations architecturales l'a conduite à réaliser des installations. J'ai pu voir l'une d'entre elles à l'occasion de l'exposition « A Different View: artists address pornography », présentée d'août à octobre 2013 à la Gus Fisher Gallery rattachée à l'Université d'Auckland. L'installation de Lonnie Hutchinson, *Black Pearl*, prenait place dans une pièce de la galerie où les œuvres réalisées par d'autres artistes participant à cette exposition étaient accrochées au mur. *Black Pearl* était composée de différents éléments : une œuvre en plastique dans laquelle était découpées des silhouettes féminines de dos, les jambes écartées, et deux chaises et une petite table d'allure ancienne sur laquelle étaient posés deux tablettes numériques diffusant une vidéo d'animation des dessins de l'artiste représentant cette même silhouette féminine.



Figure 113 : *Black Pearl* (détail). Lonnie Hutchinson, 2004

Il s'agissait d'une reprise d'une œuvre plus ancienne comme me l'a expliqué Lonnie Hutchinson :

> And so I've re-contextualised it, usually it's on a big screen, you know, flat screen, but now it's on little iPads and there's two lovely Georgian type chairs and a little table and you seat there and put the headphones on. […] I've re-contextualised the

[13] Sur l'installation comme l'une des formes les plus évidentes de l'art ayant une portée politique « présentéiste ou immédiate », voir Beaudry (2011).

> work, Black Pearl, which the Auckland Art Gallery owns and it's a moving image work and it's drawings that have been animated. (Entretien du 27 août 2013)

L'artiste m'a ensuite dit que *Black Pearl* faisait référence à l'esclavagisme sexuel des femmes du Pacifique mis en place par les Européens au XIX[e] siècle[14].

L'exposition/installation de Jade Townsend intitulée « Good News For Harassed Housewives »[15] s'inscrivait dans un registre plus léger que *Black Pearl* de Lonnie Hutchinson, mais elle faisait, elle aussi, référence à une thématique liée aux femmes et plus précisément à la situation de certaines d'entre elles, reléguées à leur rôle domestique. Parmi les artistes avec lesquelles je me suis entretenue, Jade Townsend était la plus jeune : elle avait 27 ans au moment de notre rencontre. Elle venait de revenir en Nouvelle-Zélande après avoir commencé sa carrière artistique en Angleterre. Elle avait déjà acquis une certaine renommée, notamment en créant des installations pour des vitrines de boutiques de mode comme celle de la marque Hermès à Londres (voir le chapitre 3). « Good News For Harassed Housewives » était la première installation qu'elle réalisait à Auckland. Elle occupait deux pièces et un couloir de l'espace d'exposition Artstation, à Ponsonby, au centre d'Auckland. Jade Townsend avait réalisé dans les deux pièces se faisant face une installation au niveau du sol en utilisant du vinyle découpé à la main puis collé par terre, du ruban chatterton et des carreaux de linoleum (voir Figure 114). L'artiste avait ainsi créé des œuvres aux motifs géométriques très colorés. Chaque « sol » portait un titre et l'un d'entre eux avait donné son nom à l'intitulé général de l'exposition/installation. Un texte au ton ironique accompagnait l'œuvre et expliquait le choix de ce titre :

> A floor design solution to immerse yourself in and camouflage any scrape or scuff. The geometric design hides a multitude of domestic dreads giving you more free time to plan your escape. Proven to withstand sudden impact, heavy spillages and even accidental knife drops. You'll be happier during highly boozed festive seasons, late night baking sessions and mind numbing kitchen duties. Get the power

---

[14] Le texte descriptif affiché dans l'exposition apporte des précisions sur le sujet traité par l'artiste : « […] Based on her own drawings of showgirls reminiscent of the Perle Noire of Black Pearl burlesque, this figure recurs in the artist's work as a cipher for the hidden history of sexual slavery in Australasia and the Pacific. In the 1870s, 60,000 South Sea Islanders (as they were called) were "blackbirded" or kidnapped to work as labourers in the sugar cane plantations of Queensland. Aborigines were used as slave labour in the emerging commercial pearl industry in Broome, Western Australia, as it expanded to become the largest in the world by 1910. When working in Brisbane, Hutchinson heard oral histories of Polynesian and Aboriginal female sex slaves kept incarcerated in the holds of pearl trading ships, and determined to make a work honouring the memory of these women, entitling it *Balck Pearl* to suggest something precious but hidden. […]».

[15] Voir la description faite par l'artiste sur son site : https://jumpedonthebandwagonlate.wordpress.com/2013/10/12/good-news-for-harassed-housewives-an-exhibition-by-jade-townsend/ (visité le 15/04/2016).

and be on your way to a better life. (Texte explicatif, rédigé par l'artiste, lu le 18 octobre 2013)

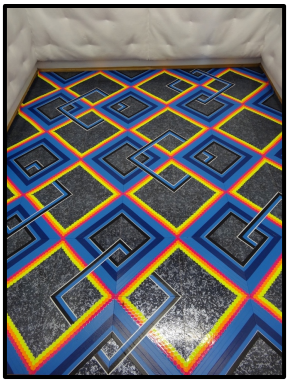


Figure 114 : *Good News For Harassed Housewives*. Jade Townsend, 2013

Les visiteurs pouvaient marcher sur ces installations après s'être déchaussés et regarder les autres créations accrochées aux murs des deux pièces : des collages, des dessins et des peintures sur papier.



Figure 115 : *All good girls use talc after the bath*. Jade Townsend, 2013

« Good News For Harassed Housewives » de Jade Townsend illustre bien l'une des caractéristiques des installations : il s'agit d'un mode de création hybride offrant aux artistes l'opportunité de combiner plusieurs techniques au sein d'un même espace et de travailler avec divers matériaux. Les artistes que j'ai rencontrées maîtrisaient, en général, plusieurs pratiques. Elles pouvaient en privilégier une, parfois pendant un certain laps de temps, mais rares étaient celles qui se cantonnaient à un seul type de création artistique. Les noms de certaines d'entre elles sont ainsi revenus dans plusieurs catégories présentées dans ce chapitre. Mais il existe également d'autres classifications moins évidentes à établir : les œuvres produites par les femmes māori ne sont pas toujours faciles à étiqueter.

4.8. Des œuvres à la frontière de plusieurs catégories

Les réalisations artistiques contemporaines des femmes māori invitent parfois à interroger la dichotomie art/artisanat. C'est notamment le cas de certaines œuvres de Deborah Duncan. Nous avons vu dans son portrait que cette artiste réalise des tissages mêlant matériaux traditionnels et modernes. Pour sa « Korowai exhibition », elle avait également confectionné une ligne de pêche en fibres végétales ainsi que divers contenants ornés de plumes (Figure 116). L'artiste avait ainsi employé une technique et des matériaux traditionnels pour produire des artefacts à première vue similaires à ceux fabriqués dans le passé à des fins utilitaires. Mais ses œuvres étaient exposées dans une galerie d'art et proposées à la vente en tant que créations artistiques contemporaines.



Figure 116 : *Waka Huia – a treasure box* (au premier plan) et *Kete Koauau* de diverses tailles (à l'arrière-plan), Deborah Duncan, 2013

Les réalisations de Mesepa Edwards, une artiste aux origines samoanes et māori, se situent également à la limite des catégories « art » et artisanat. Mais, contrairement à celles de Deborah Duncan, elles ne rappellent pas les productions précoloniales māori et les matériaux utilisés sont issus de notre société de consommation contemporaine. En effet, Mesepa Edwards récupère des vieux magazines, des pneus, des bouteilles en plastique ou encore des boutons pour créer des objets tels que des bols, des lampes et des bijoux présentés dans des galeries d'art contemporain. Cette artiste manifeste un grand intérêt pour l'environnement ; elle prône le recyclage des objets et des matériaux utilisés au quotidien et cherche à dénoncer le gaspillage engendré par la société de consommation (entretien avec Mesepa Edwards le 9 septembre 2013). Elle travaille et expose en collaboration avec le collectif « The Roots Creative Entrepreneurs » composé de Māori et d'insulaires du Pacifique. Ce collectif se donne pour but d'inciter les jeunes générations à exprimer leur créativité tout en tentant de leur faire prendre

conscience des enjeux environnementaux[16]. Elle-même et les autres membres de « The Roots » organisent régulièrement des ateliers au cours desquels ils apprennent aux participants à réaliser diverses créations en utilisant les rebuts polluant les rues. Les magazines et prospectus distribués puis jetés à grande échelle constituent l'une des matières premières avec laquelle travaille Mesepa Edwards : entre autres exemples, elle plie les feuilles de manière à réaliser des bols (Figure 117). Le papier est ici travaillé dans sa matérialité ; il n'est pas utilisé de manière classique comme une surface plane sur laquelle dessine ou peint l'artiste.



Figure 117 : *Bols en papier*. Mesepa Edwards

Mesepa Edwards n'est pas la seule femme que j'ai rencontrée à créer des œuvres en papier autres que des dessins ou des peintures. Ainsi, nous avons vu qu'Alexis Neal imprime en couleur de grandes feuilles de papier, qu'elle coupe en bandelettes puis tisse. Une autre artiste s'est aussi spécialisée dans les découpages de papier mais elle procède de manière fort différente. Il s'agit de Lonnie Hutchinson dont l'installation *Black Pearl* a déjà été présentée (voir Figure 113). Cette artiste a commencé par dessiner sur du papier de construction noir[17] avant de le découper :

> Well I discovered the builder's paper, that black paper when I was artist in residence in 2000 at Canterbury University. And I was actually drawing on it with oil stick and then I started cutting it and since then I've made big cut outs […] (Entretien avec Lonnie Hutchinson, le 27 août 2013)

J'ai pu voir trois de ses découpages en mai 2013 dans son exposition « Lanu Uliuli Pa'o Black Noise » au Corban Estate Arts, à Henderson, un quartier de l'ouest d'Auckland. L'un d'entre eux était un grand panneau rectangulaire de papier légèrement plié en éventail dans lequel des

[16] Voir le site Internet du collectif : http://theroots.org.nz/ (visité le 10 avril 2016)
[17] Le papier de construction est un « papier de revêtement solide généralement imprégné de bitume et posé sous ou derrière les matériaux de revêtement extérieur d'une construction à ossature de bois en vue de la protéger contre l'eau liquide. » (SCHL 2013 [1982] : 160), disponible : http://www.cmhc-schl.gc.ca/odpub/pdf/61949.pdf?fr=1414006656300 (visité le 12 août 2017)

motifs floraux, des étoiles, des oiseaux et des silhouettes de personnages avaient été découpés. Les différentes scènes représentées étaient rendues bien visibles grâce au contraste formé par la couleur noire du papier qui ressortait sur le mur blanc de la galerie.



Figure 118 : *Waiting for Le Ma'oma'o (Part 1)*. Lonnie Hutchinson, 2012

L'autre découpage faisait penser à des hampes florales. Les motifs découpés étaient très fins ; ils évoquaient parfois de la dentelle et un jeu de lumière créé par des projecteurs produisait des ombres grises qui semblaient faire partie intégrante des œuvres.



Figure 119 : *Black Vine Rise*. Lonnie Hutchinson, 2013

Lonnie Hutchinson offre l'exemple d'une artiste qui s'approprie un matériau habituellement utilisé dans le domaine du bricolage ou des activités manuelles pour créer de véritables œuvres d'art. Lorsque je l'ai rencontrée, Sofia Minson souhaitait de son côté rendre plus perméables les frontières séparant le domaine des Beaux-Arts et celui du *street art*[18]. Bien qu'elle aimât produire des œuvres « classiques » telles que des peintures à l'huile sur toile et parfois sur panneaux de bois, elle avait aussi pour projet de réaliser des œuvres permettant de

[18] Au sujet de cet art urbain ou *street art* qui peut prendre de nombreuses formes mais qui se caractérise par son déploiement, souvent non autorisé, dans l'espace urbain voir notamment Girel 2002 ; Ensminger 2011 ; Genin 2013 ; Young 2014 ; Pujas 2015 et Dogheria 2016.

faire entrer la rue dans les salons. Elle voulait ainsi faire écho à une démarche qu'elle avait entreprise en 2012 : elle avait alors collé sur la paroi d'un bâtiment de Newmarket, un quartier du centre d'Auckland, l'impression en très grand format (9 sur 15 mètres) de l'une de ses peintures à l'huile, un portrait du musicien māori Tiki Taane (Figure 120). Pour ce faire, elle avait découpé l'affiche ainsi obtenue en bandes qu'elle avait ensuite elle-même collées sur le bâtiment avec l'aide de son mari. Elle a été filmée pendant qu'elle œuvrait et la vidéo est disponible sur Youtube[19]. À l'origine, il devait s'agir du portrait de Tame Iti, un activiste Tūhoe (voir note n° 35, chapitre 3). Mais, bien qu'elle ait donné son accord préalable, la Newmarket Business Association qui finançait le projet a finalement craint que l'affichage géant au cœur d'Auckland du portrait de cet homme hautement politisé et lié aux mouvements de revendication māori ne provoque des controverses. Le portrait de Tiki Taane, « a less controversial figure » suivant les propos de Sofia Minson, fut accepté (entretien avec Sofia Minson le 19 septembre 2013).



Figure 120 : *Tiki Taane*. Sofia Minson, 2012

Après avoir introduit les Beaux-Arts māori dans la rue, l'artiste a souhaité suivre la démarche inverse : durant notre entretien, elle m'a expliqué vouloir peindre sur des panneaux en fibres de verre moulées semblables à des plaques de béton pour ainsi « bring street art into people's homes » (Entretien avec Sofia Minson, le 19 septembre 2013). Elle a concrétisé ce projet en 2014 avec une œuvre intitulée *Dao Street Wall* (Figure 121) et réalisée en peinture acrylique sur un panneau en fibres de verre moulées.

[19] La vidéo est disponible sur la chaine Youtube de l'artiste : https://www.youtube.com/watch?v=PnC8u3a3LXk (visité le 17/04/2016)



Figure 121 : *Dao Street Wall*. Sofia Minson, 2014

Sofia Minson n'est pas la seule des artistes que j'ai rencontrées à avoir investi l'espace urbain. Comme je l'ai signalé dans la présentation générale des artistes ayant participé à ma recherche, plusieurs d'entre elles ont répondu à des commandes d'art public. Une section du chapitre 6 sera dédiée aux démarches leur permettant d'atteindre un public potentiellement différent de celui qui fréquente habituellement les galeries d'art contemporain. Parmi elles, Lonnie Hutchinson est l'une des plus reconnues à ce propos. Elle réalise des installations qui peuvent être très différentes de ses œuvres en papier découpé comme le montre l'exemple d'un projet d'écritures au néon sur un parking dans le centre de Manukau, au sud d'Auckland, finalisé en août 2015 et financé par le « Auckland Council's regional public art program » (Figure 122).



Figure 122 : *Aroha atu Aroha mai*, Lonnie Hutchinson, 2015

D'autres installations rappellent davantage ses découpages en papier. C'est notamment le cas de *Te Waharoa ki te Ao Marama - The Entranceway to the World of Enlightenment* (Figure 123), une œuvre de 2013 présentant des motifs *kowhaiwhai*. La « signature » habituelle de l'artiste est facilement discernable : les motifs *kowhaiwhai* semblent découpés mais ici le papier a été remplacé par de l'acier et les dimensions revues à la hausse. Cette installation sculpturale

a été placée dans le Lake Domain Reserve de la ville d'Hamilton. Il s'agit d'une commande de la « fiducie de bienfaisance » (charitable trust) MESH Sculpture Hamilton qui a pour vocation de réunir auprès de divers organismes et particuliers les sommes nécessaires au financement d'œuvres d'art public[20].



Figure 123 : *Te Waharoa ki te Ao Marama - The Entranceway to the World of Enlightenment*. Lonnie Hutchinson, 2013

Conclusion

Ce chapitre a offert un aperçu de la diversité des productions artistiques des femmes rencontrées en termes de techniques et de matériaux. Ces éléments sont bien souvent issus des traditions artistiques occidentales et leur appropriation par les femmes artistes māori permet d'intégrer leurs œuvres dans le champ de l'art contemporain tel qu'il a été présenté au chapitre précédent, malgré toutes les ambiguïtés que recèle sa définition. Néanmoins, avec certaines de leurs créations, elles interrogent les frontières délimitant diverses catégories artistiques, par exemple Beaux-Arts / « street art », art contemporain/architecture ou art contemporain / arts décoratifs. J'avais déjà relevé une volonté assez similaire de jouer avec les limites distinguant différentes pratiques chez Jane Johnson Matua, en particulier avec sa peinture en argile (voir le portrait de cette artiste). En utilisant l'argile d'une manière originale, elle pratique des expérimentations sur le plan des techniques et du rendu final de ses œuvres, mais elle suit surtout une démarche lui permettant de se sentir connectée au territoire de ses ancêtres. À l'image de nombre des femmes que j'ai rencontrée, elle crée ainsi des œuvres faisant référence à des valeurs māori et à des éléments culturels traditionnels. Ces références vont être examinées au chapitre suivant. Nous allons voir que, tout en manifestant l'attachement que portent les artistes à la culture māori, elles servent bien souvent à appuyer leurs contestations ainsi que leurs revendications politiques.

[20] Pour plus d'informations, voir leur site Internet « MESH sculpture Hamilton » : http://meshsculpture.org.nz/44/about/about (visité le 12 août 2017).

Chapitre 5 : Affirmations culturelles et revendications politiques

Dans les années 1970, l'art contemporain māori a pris une orientation assez politique. Nous avons vu au chapitre 1 que cette époque, qualifiée de Renaissance culturelle, a connu l'émergence de mouvements visant à obtenir des réparations suite aux violations du Traité de Waitangi, davantage d'autonomie politique ainsi que la reconnaissance des spécificités culturelles des Māori. Les artistes māori contemporains des années 1970 et 1980 ont soutenu ces mouvements et leurs œuvres témoignaient de leur volonté de faire entendre les voix des Māori dans une société qu'ils espéraient devenir pleinement biculturelle avec le Traité de Waitangi comme base d'un partenariat entre Māori et Pākehā. Nombre de leurs créations dénonçaient alors la colonisation et ses conséquences, mettaient l'accent sur le Traité et soulevaient la question des droits relatifs aux terres, à la culture et à la représentation politique des Māori (Thomas 1995 :198-199 ; Mané-Wheoki 1995 : 13 ; Thomas 1999 : 166, 178 ; Jahnke 2006 : 16 ; Mané-Wheoki 2014 : 3). Il s'agissait d'une époque où, selon Skinner (2014 : 82), s'identifier comme Māori impliquait de prendre part à la lutte sociale et politique, ce qu'ont fait les artistes. Cet aspect politique de l'art a même été cité par Mead dans sa définition de ce que devait être l'art māori : « The primary purpose of Māori art is to give expression to the creative genius of Māori artists to satisfy Māori social, political, cultural and economic needs » (Mead 1996 : 3).

Si la dimension politique de l'art contemporain māori de la deuxième moitié du XX^{e} siècle a été analysée par les chercheurs en sciences sociales que je viens de citer, ce fut moins le cas pour l'art produit au XXI^{e} siècle, en particulier pour ce qui est des œuvres des femmes. Parmi ces dernières, quelques-unes ont pourtant accédé à une certaine notoriété au cours des décennies précédentes en créant justement des œuvres traitant de sujets politiques. Ainsi, dans son ouvrage *L'Art de l'Océanie* de 1995, Thomas présentait brièvement le travail d'Émily Karaka qui témoignait des souffrances et des violences imposées par la colonisation et celui de Robyn Kahukiwa qui traitait, entre autres, de l'identité féminine contemporaine en contraste avec les représentations de l'époque coloniale (Thomas 1995 : 201-202). Il me semble intéressant de voir quels sont les messages véhiculés dans des œuvres de femmes māori réalisées de nos jours, dans un contexte politique différent de celui des années 1970 et 1980. En effet, à notre époque les Māori sont mieux représentés dans toutes les sphères de la société, y compris sur la scène

politique, notamment depuis la création du Māori Party en 2004, et depuis que des *iwi* ont obtenu des compensations après que de nombreuses plaintes ont été examinées par le Tribunal de Waitangi (voir chapitres 1 et 2) et s'imposent comme des acteurs incontournables de la vie politique et économique néo-zélandaises. Néanmoins, les années 2000 et 2010 ont également été marquées par des mouvements protestataires s'élevant contre des législations considérées comme injustes envers les Māori et allant à l'encontre de leurs droits. Les productions contemporaines contiennent donc, elles aussi, à des degrés divers, une dimension politique. Les œuvres des femmes māori que je vais présenter viennent défendre certaines protestations et, plus largement, ont pour but de susciter une réflexion sur la colonisation et ses conséquences défavorables pour les Māori, mais également sur l'importance toujours actuelle du Traité. C'est ce que nous allons voir dans la dernière partie de ce chapitre, les deux premières étant consacrées à des revendications d'un autre ordre, bien qu'en partie politiques. En effet, tout comme les protestations politiques sont le plus souvent étroitement liées à des revendications culturelles, de la même manière, on trouve dans les productions artistiques une volonté d'affirmer la spécificité de la culture māori et d'œuvrer pour sa perpétuation. Les artistes contemporaines s'inscrivent ainsi dans une continuité culturelle en insérant dans leurs créations de nombreuses références à des éléments culturels māori considérés comme « typiques » et à des traditions artistiques. En agissant de la sorte, elles perpétuent une vision de la culture en tant que « whole way of life » (voir Webster 1994, 1998) et se situent dans un mouvement de compétition symbolique (Schwimmer 1972) puisqu'elles insistent sur ce qui différencie la culture māori de la culture pākehā en soulignant certains traits divergents. L'art contemporain des femmes māori n'a, à ma connaissance, pas encore été étudié en mobilisant ces concepts qui permettent pourtant d'analyser certaines de ses caractéristiques, ce que je vais tâcher de faire dans ce chapitre. Je laisse pour l'instant sciemment de côté la question du genre, car je l'explorerai dans le chapitre suivant.

5.1. Les références à l'art traditionnel

L'art traditionnel apparaît souvent comme une catégorie un peu floue qui sert à la fois à désigner les productions du passé précolonial et un type de réalisations toujours exécutées de nos jours, mais présentées comme similaires à celles du passé. Les artistes utilisaient l'expression « traditional art » sous ces deux acceptions, sans toujours préciser si elles parlaient des œuvres précoloniales ou de celles d'aujourd'hui. Je reprends ici cette conception de l'art traditionnel

pour désigner des réalisations courantes dans le passé qui peuvent continuer à être produites aujourd'hui même si les matériaux utilisés et les modalités de production sont parfois différents.

Nous avons vu aux chapitres 2 et 3 que l'art contemporain māori ne présente pas de rupture totale avec l'art traditionnel : même les artistes modernistes distanciés de ce dernier se sont livrés à des explorations stylistiques en prenant comme base les formes et les motifs des productions traditionnelles. Les œuvres des participantes à ma recherche présentent parfois ce que l'on peut qualifier de « réécriture » de ces motifs. Certaines d'entre elles intègrent également à leurs œuvres des représentations de productions tissées ou sculptées traditionnelles ou elles font référence à divers niveaux aux techniques du tissage et de la sculpture. Je présenterai succinctement les grandes tendances observées afin de montrer comment les artistes contemporaines évoquent la tradition artistique māori tout en réalisant des œuvres novatrices.

5.1.1. Le tissage et les arts féminins

Faire référence aux pratiques féminines et à la principale activité traditionnelle à caractère esthétique pratiquée par les femmes māori, à savoir le tissage, est l'une des raisons citées par plusieurs artistes lorsqu'elles abordent le sujet du choix de leurs techniques et de leurs matériaux. Pour Deborah Duncan, la référence est explicite puisque la technique est la même, notamment lorsqu'il s'agit de réaliser des *korowai* (capes) et des tissages *tāniko*. Il lui arrive de travailler avec des matériaux traditionnels comme les fibres *harakeke* mais, comme nous l'avons vu dans son portrait, elle remplace souvent les fibres végétales par de la laine ou parfois même par d'autres matériaux moins conventionnels dans ce domaine, par exemple des fils barbelés (voir Figure 62). Dans l'installation « Whare Taonga » (Figure 91), Alexis Neal a aussi produit des œuvres tressées à la manière des *whāriki* (tapis) traditionnels[1], une technique qu'elle a appris de manière autodidacte, mais en utilisant un matériau original : elle a entrelacé des bandelettes de papier imprimé (voir Figure 92). Rona Ngahuiha Osborne avec qui elle a créé cette installation maîtrise, elle aussi, le savoir-faire du tissage traditionnel, mais elle ne le mobilise pas dans sa pratique artistique bien qu'elle réalise des œuvres textiles : elle préfère coudre. Elle a adopté cette technique à la naissance de son premier enfant car elle offrait l'avantage de ne pas impliquer de matériaux toxiques pouvant nuire à son bébé. De plus, elle

[1] Les *whāriki* (tapis) qu'Alexis Neal a réalisés pour cette installation rappellent également les panneaux *tukutuku*. En effet, ils ne sont pas disposés au sol comme le sont traditionnellement les w*hāriki*. Bien que leur partie inférieure touche le sol, ils sont accrochés aux murs comme s'il s'agissait de panneaux tressés. Alexis Neal dit ainsi vouloir jouer avec des références multiples (entretien du 26 juin 2013).

lui permet de rendre hommage à une pratique essentiellement féminine tout en perpétuant une tradition familiale : ses aïeules māori pratiquaient le tissage traditionnel et ses ancêtres pākehā confectionnaient des vêtements en lin (entretien du 9 juillet 2013). Lisa Reihana évoque elle aussi dans ses œuvres vidéo, ses photographies et ses installations les tissages māori tout en rappelant son héritage familial européen (sa mère et sa grand-mère pākehā cousaient) et en élargissant même ses références aux arts pratiqués par des femmes appartenant à d'autres peuples (voir Tamati-Quenell 2007 : 214). Elle n'a pas appris le tissage traditionnel māori mais elle possède tout de même des connaissances assez solides sur ce sujet[2]. Des motifs issus du répertoire traditionnel du tissage et du tressage sont visibles dans des œuvres que j'ai déjà évoquées, notamment ses impressions sur textiles et sa création en perles qui ont été exposées au musée Te Papa Tongarewa de Wellington (voir Figure 110) ainsi que *Rangimarie Last Dance* au Q Theatre d'Auckland (Figure 171). Dans « Digital Marae » (Figure 124), l'artiste a également voulu évoquer d'autres réalisations tressées traditionnellement par des femmes : les panneaux *tukutuku* visibles à l'intérieur des maisons de réunion. Elle a alors intercalé des vidéos diffusant des images animées montrant des motifs géométriques entre les photographies qui font, elles, office de *poupou* (panneaux sculptés).



Figure 124 : *Digital Marae* (version de 2010). Lisa Reihana

Les panneaux *tukutuku* sont une source d'inspiration pour de nombreuses artistes aux pratiques parfois très différentes. Par exemple, les œuvres de Peata Larkin, dont la technique de création originale a été présentée au chapitre 4, contiennent très souvent le motif *poutama*, une figure géométrique en escalier parfois appelé en anglais « stairway to heaven » utilisée dans ces panneaux (voir Figure 172). Peata Larkin a mentionné durant notre entretien qu'elle avait

[2] Lisa Reihana m'a en effet confié avoir voulu suivre des cours de tissage quand elle était étudiante à l'université mais ces cours ne se sont pas déroulés comme prévu : l'enseignante lui a demandé de filmer les séances de tissage pour qu'elle puisse avoir un enregistrement vidéo qu'elle pourrait montrer tous les ans. Lisa Reihana n'a alors pas du tout pratiqué le tissage traditionnel mais a filmé le processus technique et ne désespère pas de s'y mettre un jour à son tour (entretien du 8 juillet 2013).

mené des recherches sur le tissage traditionnel qui a été pour elle une importante source d'inspiration (entretien du 21 novembre 2013). Son intérêt pour cette pratique se manifeste par la création de motifs rappelant ceux du tissage qu'elle insère dans des œuvres réalisées avec des matériaux très éloignés de ceux utilisés dans les productions traditionnelles. Des motifs similaires à ceux des panneaux *tukutuku* sont également visibles dans certaines créations textiles de Jeanine Clarkin. Elle y intègre ce type de figures géométriques sous la forme de motifs imprimés et elle procède de la même manière avec des motifs *tāniko* (sur les *tāniko* voir p.63).

D'autres artistes, plutôt plasticiennes, introduisent elles aussi des motifs géométriques rappelant ceux des tissages ou des tressages dans leurs productions. C'est notamment le cas de Tracey Tawhiao (voir Figure 20). Cette dernière a cependant plutôt tendance à dessiner des motifs curvilinéaires, des *koru*, et des compositions *kowhaiwhai*.

5.1.2. Les *kowhaiwhai* et les *koru*

Le *koru* est l'élément principal des compositions *kowhaiwhai* traditionnellement peintes sur les productions sculptées. On les trouve notamment sur les poutres intérieures des *whare whakairo* (voir Figure 2). Comme je l'ai indiqué dans son portrait, Tracey Tawhiao reconfigure les *koru* pour créer des assemblages dans un style qui lui est propre. Ses œuvres sont alors facilement reconnaissables, qu'il s'agisse de ses créations sur papier journal ou de ses dessins sur toile, sur miroir ou sur d'autres supports (voir Figure 15 et Figure 16). À ses débuts, avant de créer ses propres motifs, Lonnie Hutchinson s'inspirait elle aussi des motifs *kowhaiwhai* et les retranscrivait à sa manière dans ses découpages (entretien du 27 août 2013).

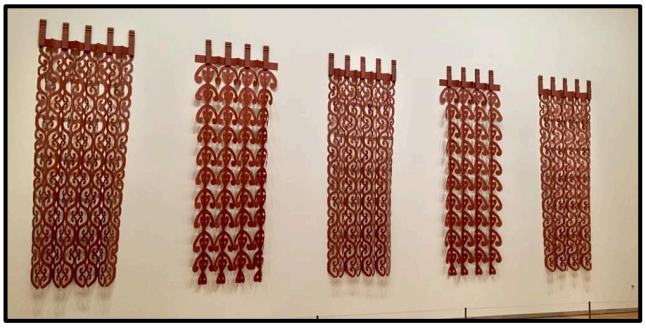


Figure 125 : *Wikitoria's room* (détail). Lonnie Hutchinson, 2001

Les *koru* et les *kowhaiwhai* apparaissent aussi ponctuellement dans les œuvres d'autres artistes. Vicky Thomas dit préférer ne pas intégrer de motifs traditionnels dans ses photographies (voir son portrait), mais l'un de ses autoportraits la montre néanmoins le visage dissimulé par une

sorte de ruban recouvert de motifs *kowhaiwhai* et d'autres rappelant ceux qui sont traditionnellement tissés (voir Figure 25). Ces motifs sont ici associés à la facette māori de l'artiste puisque nous avons vu dans le portrait que je lui ai consacré qu'avec ses trois autoportraits photographiques, Vicky Thomas explore et questionne la notion d'identité. Comme nous le verrons dans le chapitre 7, ces motifs, de même que les motifs *tāniko*, étaient également utilisés par Jeanine Clarkin comme des « marqueurs » de l'identité māori au début de sa carrière de créatrice.

D'autres artistes utilisent le motif du *koru* pour son symbolisme de renouveau associé à sa forme évoquant une fronde de fougère naissante (voir le chapitre 1). C'est notamment le cas de Bronwyn Waipuka-Callander qui fait référence à cette notion pour expliquer la présence de *koru* dans son œuvre *Hine Ata*, (Figure 126) représentant la « morning maiden »[3].



Figure 126 : *Hine Ata*. Bronwyn Waipuka-Callander

De même que pour les œuvres précédemment citées de Vicky Thomas et Jeanine Clarkin, les *koru* permettent ici aussi d'insister sur l'identité māori du personnage représenté puisque ce sont des éléments « typiques » de la tradition artistique māori présents à la fois dans les peintures *kowhaiwhai* et dans la sculpture traditionnelle.

5.1.3. La sculpture sur bois

J'ai évoqué au chapitre 1 la séparation des activités artistiques en fonction des sexes telle qu'elle a été expliquée par l'anthropologue Elsdon Best, en l'occurrence en vertu du caractère *noa* des femmes qui peut neutraliser le *tapu* des productions sculptées. De nos jours, l'enseignement de la sculpture au sein d'établissements d'études supérieures est ouvert aux femmes. Durant sa

[3] Voir le texte disponible sur le site internet de l'artiste « B. Waipuka – Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/buyprint24.html (visité le 6 octobre 2016).

formation universitaire à l'Elam School of Fine Arts de l'Université d'Auckland, Lisa Reihana a d'ailleurs obtenu un diplôme dans ce domaine (Highfield et Smith 2004 : 67) avant de se tourner vers des pratiques différentes pour exprimer des idées similaires à celles sous-tendant les représentations sculptées traditionnelles (entretien du 8 juillet 2013). Mais son apprentissage ayant eu lieu au sein d'un institut universitaire, il différait de l'apprentissage traditionnel auquel encore peu de femmes māori ont accès et auquel aucune des participantes à ma recherche n'a été initiée. Je reviendrai sur les raisons qu'elles livrent pour expliquer le fait qu'elles ne se soient pas tournées vers la sculpture au chapitre 7. Parmi les artistes rencontrées, la seule qui travaille avec du bois d'espèces endémiques, tout comme les sculpteurs traditionnels, est Natasha Keating. Mais nous avons vu qu'elle ne l'utilise pas pour réaliser des sculptures ; il lui sert de support pour ses œuvres dessinées et teintes.

Les œuvres d'Hera Johns ne sont pas réalisées à partir de bois, mais cette artiste est sans doute celle chez qui la référence à la sculpture est la plus flagrante. En effet, elle « sculpte » ses œuvres en argile comme s'il s'agissait de petits morceaux de bois (voir Figure 109). Elle obtient ainsi des lignes courbes semblables à des *koru*, d'autres serpentines qui créent des motifs intriqués rappelant ceux du répertoire de la sculpture traditionnelle et des éléments de remplissage plus fins faisant eux aussi penser à ceux visibles sur les productions en bois sculpté. Hera Johns n'a pas suivi de formation en sculpture ; elle s'inspire des motifs sculptés traditionnels mais sans chercher à les reproduire exactement car elle ne connaît pas toujours les protocoles qui leur sont normalement associés (entretien du 3 septembre 2013). Elle crée ainsi des œuvres qui, sans les copier, font référence à des productions sculptées à la fois grâce à la technique employée et aux motifs reproduits.



Figure 127 : *Mangopare*. Hera Johns

Gabrielle Belz a une approche assez voisine. Comme Hera Johns, elle s'inspire des motifs sculptés et manie la gouge mais son choix s'est porté sur un autre support : le linoléum qui lui permet de réaliser des linogravures (voir chapitre 4). Durant notre entretien, elle a évoqué les similarités entre cette technique et celle de la sculpture sur bois, toutes deux impliquant un geste et des outils similaires. Ses créations comportent aussi des références à la sculpture au niveau de leur composition et/ou des motifs qu'elle y insère (entretien du 11 juillet 2013). Par exemple, dans *Mihi ki te Ata (Welcome the Day)* (Figure 128), des personnages à tête d'oiseau rappellent les *manaia* que l'on trouve notamment sur les linteaux des maisons de réunion.



Figure 128 : *Mihi ki te Ata (Welcome the Day)*. Gabrielle Belz, 2015

Certaines artistes comme Sofia Minson et Penny Howard font aussi référence à la sculpture sur bois par le biais d'œuvres exécutées via une technique totalement différente : elles réalisent des dessins et des peintures représentant des productions sculptées traditionnelles telles que des *waka* (pirogues), des *tiki* ou encore des armes en bois. Elles évoquent ainsi la culture matérielle māori, une source d'inspiration importante.

5.1.4. Les références à la culture matérielle māori

J'entends ici la notion de « culture matérielle » māori dans son sens le plus « commun », c'est-à-dire désignant l'ensemble des objets réalisés par les Māori. Les artistes font référence aux formes que ces artefacts adoptaient avant la colonisation mais qui ont pu, pour certaines, perdurer de nos jours dans des productions conçues pour perpétuer l'art des ancêtres en essayant de l'altérer le moins possible. Parmi les réalisations emblématiques de la culture matérielle māori, on peut citer les *waka* (pirogues). Comme on l'a vu dans le chapitre 1, les *waka* sont très importantes dans la culture māori : elles sont au cœur de récits se rapportant à l'arrivée en Nouvelle-Zélande des premiers Polynésiens qui voyageaient en pirogue et le terme *waka* fait

référence à des fédérations d'*iwi* qui considèrent descendre de mêmes ancêtres fondateurs ayant débarqué des *waka* originelles. Les *waka* étaient en outre très utiles dans la société précoloniale puisqu'on pêchait à leur bord et elles servaient de moyen de transport dans la vie quotidienne mais aussi lors des expéditions guerrières et des voyages d'exploration. Il s'agissait également d'objets prestigieux comportant des parties finement sculptées et dont la construction était entourée de *tapu* (voir chapitre 1). Avec l'arrivée des bateaux occidentaux à partir du XVII^{e} siècle, leur création et leur utilisation traditionnelle déclinèrent (Smith 2011 : 57). Néanmoins, dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, elles commencèrent à être érigées comme symboles d'un peuple lié à l'océan. Le savoir et les compétences des Polynésiens dans le domaine de la navigation furent mis en avant. Diverses expérimentations eurent lieu dans le Pacifique à partir des années 1970 : on reconstruisit des *waka* avec des matériaux traditionnels ou contemporains et des voyages entre les îles furent effectués à leur bord en s'aidant d'équipements radio et/ou satellite mais aussi en se repérant en suivant la manière ancestrale, notamment en observant les étoiles et la forme des vagues (voir Taonui 2005). En Nouvelle-Zélande, le *waka ama* suscite de nos jours un fort engouement. Il s'agit d'un sport nautique qui tire son nom de la pirogue à balancier[4].

Les *waka* sont donc des productions importantes et il n'est guère surprenant d'en trouver mention dans les œuvres des artistes. Sofia Minson aime peindre des *waka* pour faire référence aux récits de voyage māori (voir plus loin). D'autres artistes les représentent de manière plus ponctuelle. C'est notamment le cas de Penny Howard. Dans une création réalisée pour la Te Atatatu Peninsula Primary School d'Auckland, l'école fréquentée par ses enfants, on peut voir une *waka* présentée comme si elle était sur l'eau (voir Figure 129). Pour cette œuvre d'envergure (7 mètres de long), l'artiste a adopté sa technique habituelle : elle a découpé des silhouettes dans du bois aggloméré et peint sur ce support différents éléments de manière réaliste. Cette création, qui représente un équipage māori mené par un *rangatira* (chef) et

[4] Les pirogues à balancier n'étaient pas répandues en Nouvelle-Zélande avant la colonisation : les arbres endémiques étaient suffisamment larges pour permettre la réalisation de coques profondes et stables ne nécessitant pas l'ajout d'un balancier. On trouvait en revanche des *waka ama* (pirogues à balancier) dans les autres îles plus petites du Pacifique (Barclay-Kerr 2013 : 1). Smith explique qu' « [e]n Nouvelle-Zélande Aotearoa, la version sportive de ce bateau est née en 1985, à la suite de l'expédition *Hawaikinui* organisée par Mātahi Whakataka-Brightwell entre Tahiti et la Nouvelle-Zélande, afin de répondre à l'engouement croissant pour les courses de pirogue pratiquées à Tahiti et Hawaii » (Smith 2011 : 58). Au sujet du sport nautique pratiqué de nos jours par les Māori, elle écrit : « Outre le développement de l'estime de soi, les Māori voient dans ce sport l'assertion d'un patrimoine culturel associé à la mer. Les compétitions organisées ici et dans le reste du monde ont rétabli des liens entre les Māori et les autres peuples du Pacifique, tous partageant une culture fondée sur le *waka*. La participation de toutes les générations favorise la vie familiale par l'adoption d'un mode de vie plus sain, et offre une activité à laquelle peut participer toute la famille » (Smith 2011 : 61).

évoluant dans un paysage aquatique, est une manière de rendre hommage aux *tangata whenua* (peuple autochtone) en rappelant l'activité des Māori sur la Te Atatu Peninsula.



Figure 129 : *Te Atatu Peninsula Primary School Mural*. Penny Howard, 2011

Penny Howard évoque également dans ses œuvres d'autres éléments de la culture matérielle māori, notamment des armes traditionnelles. Ainsi, dans *Moka's Utu* (Figure 130), des silhouettes d'armes à long manche telles que les *taiaha* et les *tewhatewha* côtoient des découpages en forme de fusils et de mousquets, des armes introduites par les Européens et rapidement adoptées par les Māori (voir chapitre 1). Dans d'autres œuvres, elle a représenté des *wahaika* et des *kotiate*, des sortes de massues.



Figure 130 : *Moka's Utu*. Penny Howard, 2008

Penny Howard explique que ces armes traditionnelles sont souvent considérées comme des *taonga* (Penny Howard sur la radio RNZ[5]). Comme mentionné déjà, ce terme « *taonga* » est

[5] Entretien disponible à l'écoute sur le site internet « RNZ » : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonsunday/audio/2573449/te-kuri-o-te-wao (visité le 29 septembre 2016).

généralement employé pour désigner des biens précieux, mais sa signification traditionnelle est plus large. Smith (2011 : 12) résume bien les différents aspects que recouvre ce terme :

> Les Māori nomment « *taonga* » les expressions – tangibles ou non – de leur culture, un mot dont la signification revêt désormais un certain piquant. À l'époque traditionnelle, en effet, les individus ou les groupes pouvaient appeler leurs biens les plus précieux « *taonga* », mais le mot évoquait également les ressources et les objets de la vie quotidienne, tout ce que les gens considéraient comme leur appartenant irrévocablement, de façon inaliénable. À présent que la culture māori a considérablement changé, au même titre que le milieu dans lequel elle évolue, le sens d'objet précieux prévaut. Un *taonga* a valeur d'expression authentique d'identité, de connexion et d'héritage. Il peut même évoquer la préciosité d'une chose qui mérite d'être défendue et préservée.

Certaines armes traditionnelles sont très travaillées et réalisées dans des matériaux tels que le jade et les os de baleine, elles sont donc précieuses de par les matériaux employés et le souci esthétique apporté à leur confection. Il s'agit aussi de *taonga,* car elles sont transmises au fil des générations et symbolisent ainsi le lien avec les ancêtres (Kjellgren 2007 : 313 ; Matamua 2013 : 1)[6]. Pour Penny Howard, ce sont des témoignages de la culture matérielle māori et, en même temps, des éléments historiques importants. Elles peuvent également être perçues comme représentant le *mana* des chefs, et plus généralement le *mana* des Māori ; elles sont le symbole d'un peuple guerrier dont la lutte continue, le courage et l'intelligence des guerriers māori notamment lors des « Land Wars » hantant toujours l'imaginaire néo-zélandais (voir Pihama 2001 : 256-257 ; Tengan 2002). Ainsi, dans le tableau de Sofia Minson *Travis Rapana*[7] (Figure 131), la présence d'une massue māori permet d'ancrer l'homme représenté dans un contexte māori et de le dépeindre sous les traits d'un guerrier. Cet homme, Travis Rapana, est un ami de l'artiste et l'un des descendants de Hone Heke, un chef Ngāpuhi qui s'est illustré durant les « Musket Wars » en tant qu'adversaire des forces coloniales (voir Walker 1990 : 102-104 ; Belich 2001 [1996] : 206-208). Travis est ici montré brandissant une *mere pounamu*, une massue en jade, et est vêtu d'une cape traditionnelle en plumes de *kiwi*. Ces attributs lui confèrent une dimension historique : on pourrait penser se trouver face à un ancien chef. Cette impression est néanmoins démentie par le tatouage de lion sur sa poitrine, un tatouage fort différent des *tā moko* traditionnels. Cette œuvre fait partie d'une série de portraits māori contemporains réalisés par Sofia Minson.

---

[6] On peut notamment voir ce symbolisme attaché à une *mere pounamu* (massue en jade néphrite) dans le roman *Mutuwhenua : The Moon Sleeps* de l'écrivaine māori Patricia Grace (1978).

[7] Au sujet de cette œuvre, voir le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/travis-rapana (visité le 6 octobre 2016).



Figure 131 : *Travis Rapana*. Sofia Minson, 2012

Comme Sofia Minson, d'autres artistes dotent les personnages qu'elles représentent de capes traditionnelles ainsi que de diverses parures en jade. Outre le fait de permettre aux spectateurs d'identifier ceux qui les portent en tant que Māori, elles ancrent ces personnes dans une généalogie māori. En effet, comme pour les armes, les *kākahu* – dont les *korowai*[8] – et les bijoux en jade étaient des *taonga* pouvant être transmis de génération en génération, porteurs du *mana* des ancêtres les ayant revêtus et du *wairua* de ceux qui les ont confectionnés (voir Henare 2005, Smith 2011 : 141). Pour ne citer qu'un seul exemple, dans l'œuvre ci-dessous (Figure 132), Bronwyn Waipuka-Callander a représenté Te Aitū o Te Rangi avec un *hei-tiki* en *pounamu* en guise de pendentif. Te Aitū o Te Rangi, née en 1820, était la fille d'un chef Ngāti Moe. Sa vie fut mouvementée : après avoir été réduite en esclavage et mariée à l'homme qui avait tué son père, elle réussit à s'échapper avec un homme pākehā dont elle était tombée amoureuse. Il s'agit d'une femme de *mana* considérée comme un modèle à suivre (Smith 2016 : 69-71). Bronwyn Waipuka-Callander l'a dotée d'un *korowai* et d'une plume de *huia* insérée dans la chevelure, des éléments qui soulignent eux aussi son prestige. En effet, les plumes étaient des attributs traditionnellement portés par des individus de haut rang dans l'organisation hiérarchique de la société māori (Keane 2015 : 1). Elles étaient considérées comme des *taonga*, en particulier les plumes de *huia*, un oiseau perçu comme l'un des plus *tapu*. Il s'agissait d'une sorte de passereau pourvu de douze plumes caudales noires s'achevant par une touche blanche. Il fut abondamment chassé pour ses plumes par les Māori et les Pākehā, ce qui entraîna l'extinction de l'espèce au début du XX^{e} siècle. Les plumes de *huia* étaient si prisées qu'elles

[8] « *Kākahu* » est le terme générique désignant les capes traditionnelles māori. Les *korowai* sont un type de *kākahu* mais les participantes à ma recherche avaient tendance à privilégier le terme « *korowai* » plutôt que celui « *kākahu* » pour évoquer les capes dans leur ensemble. C'est pour cela que, dans cette thèse, je parle le plus souvent de *korowai*.

étaient conservées dans des « boîtes à trésors » nommées « *waka huia* » (Szabo 1993 ; Tamarapa et Wallace 2013 : 7). Dans *Te Aitū o Te Rangi*, l'artiste a également inclus d'autres références à la culture matérielle māori : l'arrière-plan est un tressage en *harakeke* et les deux créatures aviaires qui encadrent le personnage principal évoquent des *manaia*.



Figure 132 : *Te Aitū o Te Rangi*. Bronwyn Waipuka-Callander, 2013

Outre les représentations de *waka*, d'armes et de parures, récurrentes dans les productions de plusieurs artistes, des références plus ponctuelles à la culture matérielle māori sont également discernables dans d'autres œuvres. Par exemple, bien qu'elle ne souhaite pas introduire de motifs « typiques » māori, nous avons vu dans le portrait consacré à Mere Clifford que cette dernière a représenté dans plusieurs de ses tableaux des *manu-tukutuku*, des cerfs-volants māori (voir Figure 51). Ce sont des artefacts importants car, outre leur fonction de divertissement pour adultes et pour enfants, ils étaient utilisés par des *tohunga* qui décryptaient des présages et prédisaient l'avenir en examinant leurs mouvements dans les airs (Barrow 1968 [1964] : 80). Les cerfs-volants étaient en effet considérés comme des moyens de communication entre les hommes et les dieux (voir Tarlton 1976-77). Pour Mere Clifford, les *manu-tukutuku* présents dans ses œuvres sont des gardiens qui survolent la terre et veillent ainsi sur elle (voir son portrait). En leur assignant le rôle de gardien, elle les rapproche des oiseaux qui, comme nous le verrons, sont souvent vus par les artistes comme des *kaitiaki* (gardiens). Le terme « *manu* » signifie d'ailleurs « oiseau ». Ces cerfs-volants sont encore réalisés aujourd'hui. Durant mon séjour, j'ai vu que des ateliers étaient organisés au cours de divers festivals pour apprendre au public à confectionner les *manu-tukutuku* et à les utiliser.

De son côté, Debbi Thyne aime faire référence aux *pōhā*, qui sont des récipients[9] (voir Figure 95) et aux *heru*, des peignes. Ces derniers étaient traditionnellement conçus en os, en pierre ou en bois et ils pouvaient être finement sculptés. La tête étant particulièrement *tapu* pour les Māori (Mead 2003 : 30, 49), les peignes et les autres éléments utilisés pour la parer, comme les plumes, revêtaient une importance considérable. Les peignes étaient traditionnellement réservés aux hommes de haut rang mais, avec les changements induits par la colonisation, ils furent progressivement adoptés par les femmes (Tamarapa et Wallace 2013 : 7). Debbi Thyne apprécie représenter les *heru*, car elle peut ainsi jouer sur l'ambivalence de ces objets considérés *tapu* par les uns et profanes par les autres (entretien du 25 octobre 2013). Lonnie Hutchinson (voir Figure 113) et Bronwyn Waipuka-Callander représentent elles aussi des peignes māori, mais cette dernière semble s'intéresser plutôt à leur aspect esthétique.



Figure 133 : *Heru 1 (Hair Comb)*. Bronwyn Waipuka-Callander

Les artefacts traditionnellement réalisés par des femmes sont aussi évoqués dans diverses œuvres contemporaines. Outre les références aux *korowai*, aux panneaux *tukukutuku* et aux *whāriki* dont j'ai déjà parlé, certaines artistes représentent des *kete*, les paniers confectionnés en fibres végétales et généralement tressées par les femmes (voir chapitre 1). Dans la culture māori, les *kete* sont dotés d'une dimension symbolique particulière, car ils sont associés à un récit mythique où les paniers de la connaissance se trouvaient dans le plus élevé des douze cieux et ont été ramenés sur terre par Tāne. Cette histoire a été citée par Deborah Duncan et Vicky Thomas lorsqu'elles m'ont parlé de leurs œuvres ayant des *kete* pour sujet (voir Figure 62 et Figure 23). Les *kete* sont donc riches de sens. Les représenter ou confectionner des œuvres

[9] Les *pōhā* étaient réalisés à partir d'algues et servaient à conserver la viande, notamment celle des *tītī* (oiseaux de mer connus en français sous le nom de Puffins Fuligineux) pour une durée pouvant aller jusqu'à deux ans (voir Stevens 2014). Debbi Thyne s'intéresse à ces artefacts dont elle admire la fabrication et le mode de fonctionnement ingénieux et elle a voulu créer des œuvres leur rendant hommage (entretien du 25 octobre 2013).

ayant leur forme permet de faire allusion à un récit mythique mais aussi d'évoquer la culture matérielle māori et une pratique traditionnelle féminine.

Les *poi* sont d'autres objets associés à une pratique féminine que l'on retrouve dans certaines créations contemporaines. Un *poi* est une balle traditionnellement réalisée en fibres végétales et accrochée à une ficelle qui est aujourd'hui utilisée lors des performances de *kapa haka* pour accompagner les mouvements des danseuses. Les *poi* sont essentiellement manipulés par des femmes qui les balancent de façon à produire des rythmes, des formes géométriques et des percussions (Flintoff 2014)[10]. Ils étaient notamment visibles dans la vidéo *Aroha Redux* de 2012 de Lisa Reihana intégrée dans son installation « Mai i te aroha, ko te aroha » (voir Figure 104) présentée au musée Te Papa de Wellington de 2006 à 2014. Parmi les images diffusées, on pouvait voir des femmes māori réalisant une chorégraphie en utilisant des *poi*. Dans le texte qui accompagnait l'œuvre, Lisa Reihana précisait que le mouvement qu'elles influaient à leurs *poi* créait des « modernist patterns ».

Enfin, il me serait difficile de conclure cette partie sans mentionner l'un des éléments emblématiques de la culture matérielle māori auquel les artistes font souvent référence : la *wharenui* (maison de réunion). La combinaison d'éléments masculins (les poteaux et panneaux sculptés) et féminins (les réalisations tressées) en fait un modèle de référence pour les artistes qui mentionnent souvent la nécessité d'instaurer une relation d'équilibre entre les caractéristiques masculines et féminines. En outre, la maison de réunion est un élément phare pour les Māori car elle symbolise l'ancêtre fondateur du groupe tout en étant un lieu de cohésion sociale (voir chapitre 1). Même si peu d'artistes urbaines fréquentent régulièrement leur *marae* familial, nombre d'entre elles évoquent les *wharenui* (maisons de réunion) et les éléments décoratifs que l'on y trouve : les *poupou*, les panneaux *tukutuku* ou encore les peintures *kowhaiwhai*. Certaines artistes s'inspirent aussi de la *wharenui* dans son ensemble. Celles qui utilisent les techniques de la photographie et de la vidéo peuvent intégrer dans leurs productions des *wharenui* déjà existantes. C'est le cas de Nova Paul dans sa vidéo *This Is Not Dying* qui montre les membres de sa famille durant leurs activités sur le *marae*, sur leur territoire tribal et dans leur maison de réunion. De même, des *wharenui* sont le sujet de certaines photographies de Natalie Robertson (voir plus loin). D'autres artistes revisitent par le biais d'installations le concept de la *wharenui*. On peut citer Rona Ngahuia Osborne et Alexis Neal avec leur « Whare Taonga » (figure 99) et Lisa Reihana avec « Digital Marae » (Figure 124). Le contexte de la

[10] Selon certaines sources, les *poi* étaient à l'origine utilisés par les hommes pour s'entraîner à brandir efficacement leurs armes durant les batailles et par les femmes pour soulager les douleurs musculaires et conserver l'agilité de leurs membres nécessaire à la bonne réalisation des tâches quotidiennes (Smith 2014).

galerie d'art permet à cette dernière de jouer avec l'agencement de l'espace. Durant notre entretien, elle m'a dit que dans une *wharenui*, chaque image avait un sens qui dépendait de l'arrangement formel de l'ensemble, de ce qui lui faisait face, et que cette organisation était permanente. À l'inverse, son installation a été montrée dans diverses galeries et elle peut donc la reconfigurer « if it makes more sense for that particular space or in that particular presentation » (entretien du 8 juillet 2013).

Les références aux *wharenui* peuvent aussi être plus subtiles. Ainsi, dans le portrait consacré à Jane Johnson Matua, j'ai montré que la maison construite par ses aïeules avait revêtu une grande importance pour elle. Elle a mené de nombreuses recherches à son sujet et ses investigations ont nourri sa pratique artistique. Elle a notamment inclus dans ses productions en argile des motifs rappelant ceux présents dans sa *wharenui* familiale. Dans son cas, les références aux productions et aux motifs traditionnels revêtent donc une dimension très personnelle : elles manifestent, entre autres, sa volonté de poursuivre la démarche entreprise par ses aïeules. Toutefois, l'intégration dans les œuvres contemporaines de motifs tels que des *koru* et des figures géométriques issues du répertoire du tissage et de la sculpture ou le fait d'évoquer des *waka*, des *wharenui* et d'autres réalisations emblématiques de la culture matérielle māori peut répondre à un autre objectif : les artistes offrent ainsi au public l'opportunité d'établir facilement des connexions avec leurs créations. En effet, il s'agit d'éléments archétypaux de l'art traditionnel māori avec lesquels la plupart des Néo-Zélandais sont familiers puisqu'ils ont pu les voir dans des musées mais aussi dans l'espace urbain, à l'intérieur de boutiques de souvenirs ou illustrés dans des livres. Néanmoins, les artistes font également parfois référence à des artefacts moins populaires ou elles emploient des motifs dont le symbolisme n'est pas forcément connu du grand public. Dans ce cas, le plus souvent, elles rédigent des textes qui accompagnent leurs œuvres et éclairent leur sens. Ainsi, leurs réalisations et les explications qui les entourent témoignent aussi de leur volonté d'éduquer les spectateurs pour accroître leurs connaissances sur l'art traditionnel et sur la culture māori. Dans le même temps, elles rendent hommage à ces créations traditionnelles et se placent dans une continuité culturelle sans pour autant créer des œuvres formellement et techniquement identiques.

5.2. Les références aux éléments culturels « typiques »

Les artistes offrent ainsi des images réactualisées de productions traditionnelles, montrant par-là la vitalité de la culture māori prompte à s'adapter au contexte contemporain sans pour autant

abandonner sa spécificité, ce qui inscrit les artistes dans le mouvement de compétition symbolique décrit par Schwimmer (1972). Leurs œuvres comportent donc une dimension éducative, mais également politique. C'est dans un objectif assez similaire qu'elles représentent des mythes et des figures mythiques et qu'elles introduisent dans leurs créations des références aux éléments culturels érigés comme « typiques » suite à la Renaissance culturelle.

5.2.1. Les mythes et les figures mythiques

Les récits mythiques[11] māori sont une source d'inspiration pour plusieurs des artistes rencontrées. Certaines aiment faire référence à des événements clés de la cosmogonie māori comme la rupture de l'étreinte originelle entre Papatūānuku et Ranginui par leur fils Tāne (voir chapitre 1). Sofia Minson a représenté cet épisode et ses conséquences dans plusieurs de ses tableaux.



Figure 134 : *Whakapapa Origins*. Sofia Minson, 2013

[11] Je parle ici de « mythes » car les récits dont il va être question dans ce chapitre répondent aux critères de définition du mythe énoncés par Gilbert Durand « Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lequel s'investit obligatoirement une croyance (contrairement à la fable et au conte) […] » (Durand 1979 : 34). Dans le *Dictionnaire de sociologie* (Ferréol et al. 2002 [1991]), on peut également lire à l'entrée « mythe » : « Au sens anthropologique, récits d'origine anonyme concernant les dieux, les héros, les ancêtres ou les êtres surnaturels. Objets de croyance (ce qui les distingue des contes), ils visent à expliquer de façon imagée la cause des phénomènes et fournissent, en particulier, des réponses aux questions sur l'origine et la destinée de l'homme, du monde, de la société […] » (2002 [1991] : 125). Ainsi, les mythes que je vais présenter ne sont pas vus comme de simples « légendes » par tous les Māori : comme l'ont fait remarquer plusieurs artistes rencontrées, de nombreux Māori ne les considèrent pas comme des histoires inventées mais comme des récits rendant notamment compte des *whakapapa* des divers éléments naturels et transmettant des valeurs et une certaine manière de voir le monde utiles pour guider les actions futures.

Dans *Whakapapa Origins* (Figure 134), par exemple, elle montre la Terre-Mère et le Ciel-Père après leur séparation tout en mettant l'accent sur les liens de parenté unissant Papatūānuku et Tāne. Ce dernier est étendu nu, son corps musculeux se trouvant entre son père Rangi, symbolisé par un ciel étoilé, et sa mère Papa, représentée par le Mont Hikurangi, une montagne sacrée pour l'*iwi* Ngāti Porou à laquelle est affiliée l'artiste. Tāne est relié à sa mère par des brins de neige sortant de son chignon et rappelant des cordons ombilicaux[12].

Papatūānuku et Ranginui sont des figures mythiques très importantes dans la culture māori qui se trouvent ainsi logiquement dans de nombreuses œuvres. J'ai mentionné au chapitre 3 l'exposition de 2013 « Hue and Saturation » que Vicky Thomas réalisa en collaboration avec l'artiste Deane-Rose Ngatai et qui présentait une série d'impressions de photographies numériques inspirées par Papa et Rangi. Celles réalisées par Vicky Thomas montraient des paysages. Papa et Rangi y apparaissaient sous la forme de la terre et du ciel (voir Figures 29 et 30). D'autres artistes les représentent sous une forme humaine. Ainsi, Lisa Reihana a réalisé en 2007 une photographie intitulée *Rangi* (Figure 135) où le Ciel Père est incarné par un homme d'un certain âge. Il flotte dans la voûte céleste au milieu d'étoiles et de la Voie Lactée, le visage grave après avoir été séparé de Papa.

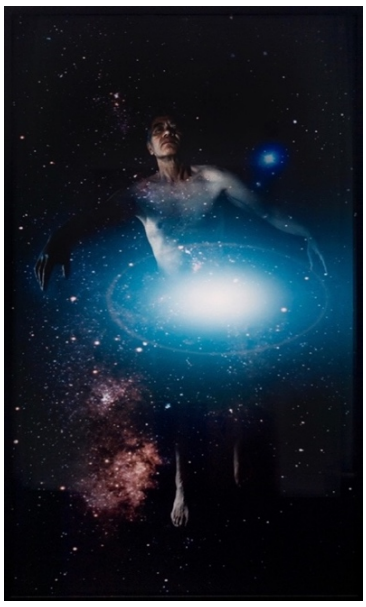


Figure 135 : *Ranginui*. Lisa Reihana, 2007

Cette dernière peut aussi être évoquée de manière plus symbolique, comme le montre l'exemple d'Hera Johns qui m'a fait part de l'intérêt qu'elle porte à Papatūānuku. Dans son cas,

[12] Informations issues de l'explication de l'œuvre rédigée par l'artiste consultable sur son site internet « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/whakapapa-origins (visité le 3 octobre 2016).

il ne s'agit pas de représenter dans ses œuvres en argile les mythes qui y sont liés, mais d'établir des relations entre le matériau qu'elle utilise et Papatūānuku ainsi que d'autres figures féminines ancestrales māori occupant une place importante dans les récits de création et les récits mythiques. Elle fait alors référence aux traditions narrant la création de la première femme, Hine-ahu-one, par Tāne à partir de l'argile rouge nommée *kōkōwai* qui se trouve au niveau du pubis de Papatūānuku (sur Hine-ahu-one, voir Melbourne 2011 : 105-106 ; Hibbs 2006 : 4 ; Pihama 2001 : 17). Elle établit en outre une relation entre sa technique qui nécessite une cuisson au four et Mahuika, la divinité protectrice du feu (entretien du 3 septembre 2013).

Nous verrons au chapitre 6 que certaines femmes artistes māori aiment mettre en avant des figures féminines mythiques telles que celles citées par Hera Johns. C'est notamment le cas de Lisa Reihana. Son installation « Digital Marae » est constituée d'une majorité de figures féminines qui apparaissent dans divers récits mythiques māori. Certaines d'entre elles, comme Hinewai, la « Water Maiden », personnification de la pluie fine (Melbourne 2011 : 65) (voir note n°67, chapitre 3), sont représentées sous les traits de belles jeunes femmes (voir Figure 136). D'autres, à l'instar de Kurangaituku (voir Figure 164), un être connu aussi sous le nom de « Bird Woman », sont des créatures à l'apparence cette fois plus fantastique. Kurangaituku est un *tipua* (être surnaturel) mi-femme, mi-oiseau, souvent décrit comme ayant des ailes à la place des bras, des serres en guise de doigts et une bouche semblable à un bec (Reed 1999 [1946] : 129-132 ; Te Ao Hou The Māori Magazine 1965 : 31-32)[13].



Figure 136 : *Hinewai*. Lisa Reihana, 2001

Toujours dans « Digital Marae », l'artiste évoque également des personnages féminins liés au cycle de celui qui est qualifié par Ranginui Walker (1990 : 15) de plus grand héros de la mythologie māori : Māui. Māui fut abandonné à la naissance par sa mère qui l'enroula dans les

[13] Pour un résumé du récit dans lequel elle apparaît, voir le chapitre 6.

cheveux de son chignon et le confia à la mer. Il survécut à cette épreuve et acquit des dons surnaturels qui lui permirent de retrouver sa mère et ses frères. Il accomplit par la suite de nombreux exploits grâce à une dose élevée de ruse (sur l'histoire de Māui, voir notamment Best 1982 : 338-386 ; Walker 1990 : 15-19 ; Reed 1999 [1946] : 34-57). L'un de ses hauts faits est le vol du feu à son ancêtre Mahuika[14]. Mahuika et Māui sont tous les deux visibles dans « Digital Marae ». Mahuika (Figure 137) est représentée de manière imposante ; elle semble trôner, assise sur ce qui pourrait être un fauteuil roulant rappelant son grand âge mais ce dernier est presque totalement dissimulé par sa grande jupe rougeoyante qui évoque un volcan (voir Barnett 2011 : 13). Sa main dressée laisse bien voir ses longs ongles rouges symbolisant les flammes qu'elle a au bout des doigts et que Māui va, par la ruse, l'obliger à lui céder. Māui a été ajouté ultérieurement à la première version de « Digital Marae » : il s'agit d'une photographie réalisée par Lisa Reihana en 2007 (voir Figure 124). Le héros est montré le bras levé, comme s'il s'apprêtait à brandir une lance, à la manière d'un guerrier. Mais il ne possède pas d'arme ; il est fermement installé sur une planche de surf et chevauche les flots (voir Barnett 2011 : 14).



Figure 137 : *Mahuika*. Lisa Reihana, 2001

[14] Mahuika, l'une des aïeules de Māui, était la déesse protectrice et dispensatrice du feu qu'elle faisait surgir du bout de ses doigts et orteils. Māui éteignit tous les feux entretenus par les habitants de son village afin d'avoir un prétexte pour se rendre auprès d'elle et comprendre comment elle générait le feu. Il lui demanda de lui donner des flammes et elle accéda à sa requête en lui confiant l'un de ses ongles enflammés. Lorsque Māui fut hors de sa vue, il éteignit ce dernier. Il retourna voir Mahuika qui lui donna un autre ongle et Māui éteignit de nouveau le feu. Il renouvela cet acte jusqu'à ce que Mahuika n'ait plus qu'une seule flamme. Exaspérée, elle dirigea cette dernière dans la direction de Māui, engendrant un incendie auquel il échappa de justesse en invoquant ses ancêtres Tawhirimatea et Whatirimatakataka qui déclenchèrent un violent orage. Mahuika eut juste le temps de lancer la dernière flamme subsistante à l'intérieur d'arbres de diverses espèces (*kaikomako*, *mahoe* et *totara*). Le bois de ces arbres devint la matière à partir de laquelle les hommes purent désormais produire du feu à volonté (Reed 1999 [1946] : 44-48 ; Le Cam 1992 : 48-49).

Le cycle de Māui se conclut par sa mort alors qu'il essayait de vaincre la déesse de la mort Hine-nui-te-pō (voir chapitre 1). Hine-nui-te-pō ne fait pas partie des œuvres composant « Digital Marae », mais une photographie représentant cette déesse est visible dans l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha ». Hine-nui-te-pō y apparaît sous les traits d'une femme aux cheveux blancs et à l'allure imposante, tatouée sur le menton, le front, les bras et les pieds, assise sur un siège design et faisant face aux visiteurs du musée.



Figure 138 : *Hine Nui Te Po*. Lisa Reihana, 2008

Sofia Minson a, elle aussi, réalisé des œuvres faisant référence à Hine-nui-te-pō[15] ainsi qu'à certains événements ayant jalonné l'histoire de Māui et elle aime également traiter d'histoires liées à une autre figure māori célèbre : l'explorateur Kupe. Ce dernier est présenté dans certains récits māori comme celui qui a découvert la Nouvelle-Zélande (Walker 1990 : 34-37). Kupe venait de la mythique Hawaiki qu'il avait fuie après avoir tué un homme, Hoturapa, dont il convoitait la femme, Kuramarotini. Au cours de son voyage à bord de la *waka* Matahorua qui appartenait à sa victime, il découvrit Aotearoa, le « long nuage blanc », nom donné à la Nouvelle-Zélande par Kuramarotini (devenue la compagne de Kupe) lorsqu'elle vit des nuages révélant la présence d'une île[16]. Sofia Minson évoque la venue de Kupe en peignant des paysages au sein desquels on peut voir des *waka* (pirogues) vides (entretien du 19 septembre). L'un de ses tableaux est intitulé *Over Demons and Seas* (Figure 139). Les « démons » du titre

[15] C'est notamment le cas dans l'exposition « Sacred Mirrors » qui a eu lieu du 13 au 27 juin 2017 à la Parnell Gallery d'Auckland. Chaque œuvre de cette exposition, que ce soit un paysage, un portrait ou une représentation animalière, porte le nom d'une divinité ou d'un ancêtre māori, égyptien, hindou ou chrétien (des cultures auxquelles s'intéresse l'artiste). Certaines œuvres combinent des éléments issus des cultures que je viens de citer. Voir la page consacrée à cette exposition sur le site internet « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/sacred-mirrors-2017-exhibition (visité le 8/07/2017).

[16] Sur l'histoire de Kupe et sur sa découverte de la Nouvelle-Zélande, voir notamment Smith, Whatahoro 2011 [1915] : 53-68 ; Saunders 1969 : 18-19 et Walker 1990 : 34-37.

renvoient simultanément à l'acte malfaisant de Kupe qui a tué Hoturapa pour lui « voler » sa femme et au combat qu'il a dû mener face à un poulpe géant appartenant à son ennemi Muturangi (Smith, Whatahoro 2011 [1915] : 56-62 ; Te Ahukaramū Royal 2005)[17]. L'artiste représente ici le calme après la tempête : Kupe et son équipage sont parvenus à atteindre le rivage et la *waka* est vide car ils sont partis explorer ce nouveau territoire[18].



Figure 139 : *Over Demons and Seas*. Sofia Minson, 2006

Outre les récits et figures mythiques célèbres que je viens d'évoquer, certaines artistes s'intéressent à des histoires moins connues du grand public. C'est le cas de Debbi Thyne. Dans le chapitre précédent, j'ai présenté l'une de ses œuvres ayant un chien comme sujet principal et j'ai mentionné le fait que ce motif de chien se retrouvait dans nombre de ses créations. L'artiste le rattache à l'histoire de Kopuwai, un monstre māori géant à tête de chien de l'Île du Sud qui chassait les humains à l'aide de sa meute de chiens bicéphales (Keane 2008 : 2[19]). Il s'agit d'un récit important dans l'*iwi* de l'artiste. Mais la référence à Kopuwai n'est que l'une des multiples significations attachées à cette figure canine. L'artiste dote souvent ses chiens de deux têtes pour évoquer une idée de dualité :

> Kuri sapiens sapiens are two-headed, self-knowing dogs who are enlightened by their ability to scrutinise themselves. They reference Kāi Tahu [l'autre nom de l'*iwi* Ngāi Tahu] accounts of a predatory monster called *Kopuwai* who hunted with a pack of two-headed dogs. They also reference the cognitive capacity to be reflexive, to maintain watch over one's own behaviour. My dogs are thus subject & object of their own watching, rational yet unpredictably feral like *Kopuwai*'s dogs. They reflect a duality of moral restraint and self-interest. (Courriel de Debbi Thyne du 4 avril 2016)

[17] Cet épisode du combat entre Kupe et le poulpe, tout comme plus généralement la version de Percy Smith au sujet de Kupe, est remis en question par David Simmons qui considère qu'il s'agit d'un récit pākehā très différent des sources māori originales (Simmons 1969 et 1976).

[18] Au sujet de ce tableau, voir le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/over-demons-and-seas (visité le 3 octobre 2016).

[19] Voir aussi la page du site internet du « Department of Conservation Te Papa Atawhai » qui relate le récit ayant trait à Kopuwai : http://www.doc.govt.nz/parks-and-recreation/places-to-go/otago/places/old-woman-and-old-man-kopuwai-ranges/history-and-culture/ (visité le 24 février 2017).



Figure 140 : *Kuri sapiens III*. Debbi Thyne, 2012-2013

Sofia Minson s'intéresse elle aussi à des histoires locales liées à des paysages particuliers (entretien du 19 septembre 2013). Avec son tableau *Wakatipua*, qui représente un paysage de l'Île du Sud, elle a souhaité ainsi évoquer un mythe māori qui fournit une explication aux étonnantes variations du niveau d'eau du lac Wakatipua. Le raisonnement scientifique les attribue aux changements de pression atmosphérique dus aux montagnes environnantes mais le récit māori propose, comme on peut s'y attendre, une autre explication :

> An old Maori myth explains this strange, rhythmic oscillation as the effect of a monster's slow, steady heartbeat from the depths. According to folklore, Lake Wakatipu was formed when this evil giant was set on fire by a daring youth. The resulting heat melted the snow and ice of surrounding mountains, which then filled the long double-dogleg hollow. (Sofia Minson New Zealand Artwork[20])

Sofia Minson fait référence à ce mythe dans le titre de son œuvre. Le géant n'est pas visible ; l'artiste a juste peint le lac et les montagnes. Les seuls êtres vivants sont des oiseaux. Sofia Minson explique que les deux oiseaux au premier plan à droite sont des *huia*. On peut également apercevoir au loin dans le ciel un *pouakai* (aigle). Ces deux espèces aviaires endémiques ont aujourd'hui disparu. Pour l'artiste, ce sont les gardiens de l'histoire et de l'esprit de Wakatipua.

Sofia Minson est loin d'être la seule artiste que j'ai rencontrée à représenter des oiseaux et à leur attribuer le rôle de gardien. Les oiseaux sont des icônes de la faune endémique néo-zélandaise, ce qui leur vaut d'être très présents dans les œuvres d'artistes, y compris pākehā, ainsi que dans l'artisanat et sur les articles vendus aux touristes. Mais ce sont aussi des créatures détenant des rôles importants dans la culture māori, à la frontière entre le monde des vivants et

[20] Texte et photographie de l'œuvre publiés sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/wakatipua (visité le 3 octobre 2016).

celui des esprits : ils sont considérés comme la manifestation physique des *atua* (esprits), des présages de malheur ou au contraire de bonne fortune, ou encore des *kaitiaki* (gardiens) (Orbell 2003 ; Harwood 2011 : 442). Ce double symbolisme a été évoqué par Natasha Keating : elle indique que le public aime voir des représentations d'oiseaux qui donnent aux œuvres une « couleur locale » et offrent au spectateur un moyen de relier ce qu'il voit à un élément qui lui est familier. Gabrielle Belz, qui a fait des oiseaux le sujet de nombre de ses œuvres, a elle aussi évoqué le rôle de messagers et de gardiens des oiseaux : « Birds are a lot of things. They can be interpreted as an omen, or a *tohu*, a sign, a symbol, they're *kaitiaki*, guardians » (entretien du 11 juillet 2013).



Figure 141 : *Ka tu tonu (II)*. Gabrielle Belz

Dans *Mere and Child* de Penny Howard (Figure 142), le rapace qui couronne la figure féminine est un *kahu*, un oiseau endémique néo-zélandais, que l'artiste présente comme étant l'un des gardiens de la tribu Te Mahurehure (entretien du 8 novembre 2013).



Figure 142 : *Mere and Child*. Penny Howard, 2013

Elle a aussi fait référence à un autre *kaitiaki* présent dans plusieurs de ses œuvres : le chien noir et pourpre par lequel elle symbolise également son aïeule Te Kuri (voir plus loin).

Ces *kaitiaki* sont des éléments culturels importants pour les Māori. Smith explique à leur propos : « Kaitiaki est le terme māori communément utilisé pour désigner le « gardien » et, dans un sens large, la personne qui prend la responsabilité du soin et de la protection des enfants, des objets précieux, des sites naturels et des bâtiments » (2011 : 146). Les *kaitiaki* ont notamment pour rôle de « veiller à ce que le *mauri* [force vitale] contenu dans les choses naturelles soit protégé et à ce que l'équilibre soit maintenu » (Smith 2011 : 146). Si aujourd'hui des personnes sont dites « *kaitiaki* », ce terme désigne traditionnellement des gardiens spirituels (Metge 2005 : 89) et ces gardiens peuvent prendre la forme d'animaux[21]. Gagné (2015) montre l'importance qu'ils revêtent encore dans la société contemporaine avec son analyse de la nouvelle *The Whale* (1972) et du roman *The Whale Rider* (1987) de l'écrivain māori Witi Ihimaera. Dans ces récits, l'accent est mis sur la relation entre un animal gardien, ici la baleine, et un groupe māori : si des règles relatives au *tapu* sont transgressées, elles engendrent la mort de l'animal gardien et la communauté concernée perd ainsi son *mana*, mais il est toujours possible de rétablir ce lien et d'assurer de la sorte l'avenir du groupe. À notre époque, les Māori cherchent à réactiver ces liens. Ils expriment la volonté de renouer avec la cosmologie māori et avec des manières d'être au monde particulières, et de ce fait, ils réaffirment dans le même temps leur souveraineté (Gagné 2015 : 85-86). En représentant des *kaitiaki* ainsi que les autres figures mythiques dont il a été question dans cette partie, les artistes rencontrées s'inscrivent dans cette démarche.

Les femmes ne sont pas les seules à traiter des mythes : j'ai pu voir sur le terrain des œuvres produites par des hommes évoquant des figures mythiques telles que Rangi et Papatūānuku.

---

[21] Gagné (2015) présente une synthèse des travaux sur le sujet dont nous reprenons ici les éléments utiles à notre propos. Schwimmer (1963 : 399) explique que les animaux gardiens sont des « deities who have entered a specific member of an animal species. They are named after an ancestor of the *hapū* whose members it is their function to protect » (Schwimmer 1963 : 399). De ce fait, ce sont des animaux *tapu*. Schwimmer (1963 : 400) et Metge (2005 : 87) relèvent que, dans certains groupes de la région du Northland, ils sont appelés « *mana* » alors que dans la plupart des autres *iwi* ils sont appelés *kaitiaki*. S'ils sont parfois appelés *« mana »*, c'est parce qu'ils sont considérés comme « the source from which human beings derive the power they call *mana* » (Schwimmer 1963 : 400). Comme nous l'avons vu au chapitre 1, le *mana* renvoie à l'idée d'un pouvoir spirituel, d'autorité et de prestige. Par conséquent, si les animaux gardiens s'éloignent d'un groupe parce que son chef a transgressé certaines règles, et donc brisé un *tapu*, le *mana* personnel du chef disparaît lui aussi et il ne possède plus d'autorité pour gouverner (Schwimmer 1963 : 400). Il est donc très important de s'assurer de la présence continue de ces *kaitiaki*. Ces derniers peuvent prendre plusieurs formes : Schwimmer (1963) parle de requins, de raies, de chiens, de cormorans huppés et d'hiboux néo-zélandais et Gagné (2015) évoque le cas des baleines. Ils se distinguent des autres animaux de leur espèce par des marques physiques et un comportement inhabituel puisqu'ils sollicitent l'attention des hommes. Ils jouent le rôle de protecteurs, avertissent et conseillent les *hapū* auxquelles ils sont rattachés et certains d'entre eux peuvent même tuer les ennemis (Schwimmer 1963 : 401).

Cette dernière est d'ailleurs le sujet d'un tableau connu de Selwyn Muru (Thomas 1995a : 31). D'autres artistes masculins célèbres, comme Paratene Matchitt et Cliff Whiting, ont notamment représenté l'épisode de la séparation du Ciel Père et de la Terre-Mère. C'était aussi le cas de George Nuku, l'ami de Tracey Tawhiao (voir le portrait de cette dernière) : l'une de ses créations présentées au Museum d'Histoire Naturelle de Rouen traitait de ce sujet. Néanmoins, il me semble que les femmes māori ont plus tendance que les hommes à créer des œuvres figurant des personnages mythiques, et tout particulièrement des *atua* (divinités, être surnaturels) féminins. En mettant en avant ce type de figures féminines, les artistes s'inscrivent dans une approche *mana wahine* (voir chapitre 6).

Traiter de sujets mythiques leur permet également de poursuivre d'autres objectifs. Les femmes dont il a été question dans cette partie font souvent référence à des mythes bien connus en Nouvelle-Zélande, car étudiés dans les écoles, repris dans de nombreuses œuvres littéraires, figurant sur les brochures d'institutions diverses ainsi que sur les panneaux explicatifs accompagnant des œuvres présentées dans des musées, des galeries mais aussi au sein de l'espace urbain. Comme pour les références aux productions et aux motifs traditionnels, évoquer des mythes permet aux artistes de toucher un large public en lui fournissant des éléments familiers qui lui permettront de comprendre les œuvres et de les rattacher à la culture māori. Les mythes étant des récits « haut en couleurs », ils se prêtent en outre particulièrement bien à une transcription artistique. Si les œuvres examinées ici laissent transparaître la sensibilité et le style personnels des artistes, elles présentent également des éléments archétypiques permettant d'identifier facilement les récits qui y sont évoqués. Cette tâche est facilitée par le fait que pour être sûres de bien transmettre les histoires qu'elles souhaitent partager, les artistes écrivent fréquemment des textes explicatifs explicitant un peu plus ce dont il est question dans leurs œuvres et le sens des symboles qu'elles utilisent. Ces explications sont particulièrement utiles lorsque les créations traitent de mythes moins connus, d'histoires attachées à des lieux particuliers. La pratique artistique permet donc d'assurer la transmission des récits mythiques. Un parallèle peut être établi avec l'une des fonctions traditionnelles de la *wharenui* qui a été comparée par Anne Salmond (2005 [1975] : 39) à un « architectural history book » puisque les œuvres sculptées qu'elle contient servent notamment d'aide-mémoire lorsqu'il s'agit de se souvenir des ancêtres et de leurs actions (voir chapitre 1). À ce titre, la démarche de Lisa Reihana avec son « Digital Marae » est particulièrement intéressante. Ses photographies ne représentent pas des ancêtres spécifiques liés à une *iwi* ou une *hapū* comme c'est le cas dans les *wharenui* traditionnelles : l'artiste s'intéresse aux grandes figures mythiques. Elle recrée ainsi une *whare tipuna* avec laquelle tous les Māori peuvent se sentir

familiers, sans qu'il leur soit nécessaire d'avoir des connaissances spécifiques sur des *whakapapa* particulières. Son « Digital Marae » se rapproche ainsi des *wharenui* s'élevant sur les *marae* pan-tribaux urbains construits à partir des années 1960 qui poursuivent le même objectif (voir Gagné 2005, 2013 : 96-101 ; Rosenblatt 2011). Mais une différence par rapport à ces maisons de réunion est flagrante : les personnages de Lisa Reihana ne sont pas des sculptures exécutées par des hommes, mais des photographies réalisées par une femme. Les divinités sont représentées sous les traits de contemporains de l'artiste, ce qui permet de les inscrire dans notre époque. Alors, de même que les sculptures et les photographies présentes dans les *wharenui* « classiques » permettent de se souvenir de l'histoire d'un groupe et d'en quelque sorte garder les ancêtres « vivants » de par leur présence sous la forme de *taonga* (voir chapitre 1), le « Digital Marae » de Lisa Reihana fonctionne comme un livre d'histoires présentant les grandes figures mythiques et réaffirmant leur existence « actualisée » dans la société néo-zélandaise contemporaine. Cette installation offre l'exemple d'une œuvre d'art contemporain qui revisite des éléments-clés de la culture matérielle māori tout en recréant l'ambiance d'un lieu traditionnellement empreint de spiritualité. Cette notion est très importante pour les artistes rencontrées et elle est évoquée, de diverses manières, au sein de nombre de leurs œuvres.

5.2.2. La spiritualité

Nous avons vu au chapitre 1 que, dans la société māori précoloniale, la vie était rythmée par divers rituels qui étaient réalisés par des *tohunga* et que des concepts liés à la spiritualité comme *mana*, *tapu* et *noa* revêtaient une importance capitale et influaient sur les rôles et les comportements des individus. Avec la colonisation et la christianisation, de nouvelles manières de concevoir la spiritualité firent leur apparition et certaines notions comme *tapu* et *noa* furent interprétées de manière parfois erronée par les Pākehā, ce qui eut des conséquences au niveau du statut des femmes au sein même des communautés māori. Avec le mouvement d'affirmation culturelle de la seconde moitié du XX^{e} siècle, une nouvelle importance fut accordée à la « manière māori » de concevoir le monde et une vision de la spiritualité différente de celle promue par le modèle pākehā fut mise en avant. Plusieurs artistes contemporaines s'inscrivent dans ce mouvement en laissant apparaître dans leurs œuvres des éléments rattachés au domaine de la spiritualité māori traditionnelle. Certaines d'entre elles critiquent l'impact qu'ont eu la colonisation et la christianisation au détriment des croyances et des pratiques traditionnelles māori. Dans son exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my

heart », Penny Howard traite de la conversion au christianisme avec son œuvre intitulée *Losing my religion* (Figure 143). Celle-ci comporte des éléments qui renvoient à la religion chrétienne apportée par les colons : sur la silhouette découpée d'un soldat pākehā tenant une sorte de canon à roues, l'artiste a peint une petite église et un vitrail avec un ange. Un chien qui semble en train d'aboyer fait face au soldat. Ce chien représente Te Kuri O Te Wao, une aïeule māori de l'artiste du XIX^{e} siècle qui était une *tohunga* (experte, sage, guérisseuse) dotée d'un don de voyance (entretien avec Penny Howard le 8 novembre 2013). Penny Howard, qui ne sait pas à quoi Te Kuri ressemblait puisqu'il n'existe pas de photographie d'elle, aime la représenter sous la forme d'un chien car « Nga Kuri o te Wao » signifie « chien des forêts ». L'aïeule de l'artiste portait donc un nom faisant référence au chien considéré comme le gardien des forêts de Waima, son territoire tribal : « It's a dog that was given to our tribe by *Kupe*, he gave three dogs to the tribe up North and our dog is a black purple dog. So you will see a bit of that black purple colour comes through the paintings » (Penny Howard sur la radio RNZ)[22].

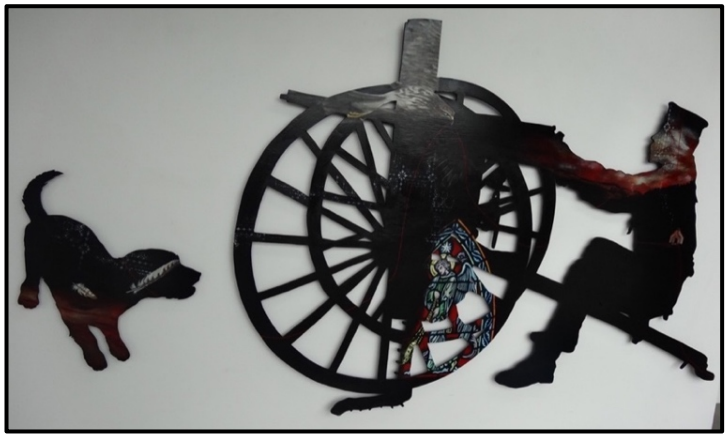


Figure 143 : *Losing my religion*. Penny Howard, 2013

Te Kuri est l'une des premières femmes māori à s'être convertie au catholicisme mais elle est par la suite devenue méthodiste, car la religion catholique ne lui permettait pas de continuer ses pratiques de *tohunga*, en particulier l'exercice de la médecine māori impliquant notamment des guérisons spirituelles. Par son titre et son imagerie, cette œuvre évoque la christianisation qui a accompagné la colonisation en offrant une image violente de ce processus puisqu'il est ici associé à une silhouette de soldat tenant un canon. Elle est aussi révélatrice de la capacité d'agir (*agency*) des Māori à l'époque coloniale : elle offre l'exemple d'une femme qui a refusé de se voir imposer une religion qui l'obligeait à abandonner des pratiques qui lui étaient chères et qui

[22] Entretien disponible à l'écoute sur le site internet « RNZ » : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonsunday/audio/2573449/te-kuri-o-te-wao (visité le 4 octobre 2016).

a adopté la religion méthodiste, moins contraignante, lui permettant d'exercer en tant que *tohunga*. Nous verrons plus loin que cette fonction a ensuite été interdite par une législation promue notamment par certains Māori. Toutefois, les savoirs liés à la médecine māori (*rongoā*) n'ont pas pour autant disparu et Penny Howard, à l'instar d'autres artistes rencontrées comme Natasha Keating, s'y intéresse et introduit dans ses œuvres des éléments qui y font référence. Ainsi, dans *Mere and Child* (Figure 142), Penny Howard a représenté Mere, la fille de Te Kuri, en combinant un type de représentation fréquent dans l'iconographie catholique, l'image de la Vierge à l'Enfant, et des références à des pratiques māori. La couronne végétale tenue par l'oiseau renvoie aux feuilles portées par les femmes māori dans diverses cérémonies, notamment funéraires, les couronnes de feuilles étant dans ce cas des marques de deuil et des protections contre les esprits dangereux (Higgins 2011 : 4 ; Tamarapa et Wallace 2013 : 7). Penny Howard a également peint au niveau du cœur de Mere des baies de *karamu* utilisées dans la médecine māori pour soigner divers maux physiques (plaies, fractures, problèmes urinaires) mais aussi des problèmes d'origine spirituelle[23].

Hera Johns a, elle aussi, mentionné la *rongoā* māori durant notre entretien quand elle m'a parlé de certaines de ses créations en forme de *kumara*. Les *kumara* sont des patates douces qui peuvent être utilisées, selon elle, comme remède en cas de problèmes respiratoires. Ce sont aussi des denrées très importantes pour les Māori car elles représentaient une source de nourriture importante avant la colonisation. Elles sont associées à Rongomātāne, le dieu des plantes cultivées, et leur culture était alors entourée de rituels : des prières étaient récitées au moment de la plantation et un *tapu* était placé sur les bulbes jusqu'à ce qu'ils soient prêts pour la récolte. Cette dernière était elle aussi ritualisée et débutait avec la levée du *tapu* au cours d'une cérémonie. Les premiers tubercules étaient réservés pour Rongo ou d'autres divinités et une fête était organisée. Il s'agissait donc bien plus que de simples aliments, on trouve d'ailleurs des mentions relatives aux *kumara* dans des proverbes et des mythes (Adds 2008, voir aussi les différents témoignages de Māori à ce sujet dans Metge 2015). Créer des œuvres en forme de *kumara* permet ainsi à Hera Johns de faire référence à la culture et à la médecine māori[24].

---

[23] Voir une brochure publiée sur le site internet « Rongoā New Zealand » : http://rongoānz.blogtown.co.nz/files/2012/09/Rongoā-maori-bklet-Otago1.pdf (visité le 18 septembre 2016).

[24] Représenter des *kumara* revêt également pour Hera Johns une dimension personnelle puisque le chef d'une *whānau* (famille étendue) à Omaio dont elle était très proche cultivait un champ de *kumara*. Elle avait participé avec sa famille à la plantation et à la récolte de ces tubercules et ce chef lui avait demandé d'en faire des croquis. Elle n'avait pas osé à ce moment-là, car elle ne se sentait pas encore capable d'obtenir un résultat satisfaisant. Ayant le sentiment d'avoir progressé, elle a commencé à les réaliser en argile en 2013.



Figure 144 : *Kumara Hou 2''*. Hera Johns, 2013

L'attrait pour la *rongoā* n'entraîne pas forcément la création d'œuvres comportant des éléments qui y sont liés mais il a été souvent mentionné par les artistes comme un exemple de leur intérêt pour des pratiques spirituelles māori alternatives par rapport à ce que propose le monde pākehā. Ce thème a notamment été abordé par Tracey Tawhiao au cours de nos conversations. Ses œuvres contiennent pour la plupart une dimension spirituelle très importante, qu'il s'agisse de ses diverses installations dans lesquelles transparaît sa conception holiste du monde et où elle fait référence à divers récits mythiques māori ou de ses œuvres sur papier journal qu'elle considère comme prophétiques et à l'impact positif sur les spectateurs. Tracey Tawhiao dit être « *matakite* » et avoir été reconnue en tant que telle par d'autres personnes, notamment le poète māori Arnold Wilson (voir le portrait de l'artiste). Comme je l'ai indiqué au chapitre 1, le terme « *matakite* » désigne des individus dotés du pouvoir de percevoir des choses appartenant au domaine du surnaturel et/ou pouvant prédire l'avenir. Outre Tracey Tawhiao, d'autres artistes m'ont dit détenir de telles facultés. En insistant sur cette caractéristique, elles se placent de manière symbolique dans une relation de filiation avec les *tohunga* qui, dans le passé, étaient à l'origine de productions à caractère esthétique requérant l'intervention des esprits lors du processus de création et ayant un impact d'ordre spirituel sur les visiteurs. On peut alors interpréter de deux manières différentes, mais pas forcément contradictoires, le fait que certaines artistes contemporaines estiment être des *matakite* : leurs prédispositions pour communiquer avec le monde surnaturel les a influencées dans leur choix d'adopter une pratique artistique et les aident dans leur activité de création et/ou elles mettent l'accent sur leurs capacités métaphysiques pour s'inscrire dans la tradition des experts sculpteurs et tisseurs māori ainsi que pour affirmer, une fois de plus, leurs liens avec la culture māori en adhérant à certaines croyances et en œuvrant à leur perpétuation. Parmi les autres artistes *matakite*, on peut citer Jane Johnson Matua qui a senti l'apparition de son aïeule décédée au cours de son enfance, qui décrypte certains signes liés, entre autres, à des oiseaux particuliers et a des visions quand elle touche l'argile naturelle collectée sur les terres tribales (voir son

portrait). Deborah Duncan pense que les ancêtres interviennent et guident sa main lorsqu'elle crée des œuvres, une expérience que vit régulièrement Peata Larkin (entretien du 21 novembre 2013). Bronwyn Waipuka-Callander m'a dit faire des rêves « particuliers », elle est l'héritière d'un don transmis au fil des générations. Charlotte Graham est à l'origine de productions artistiques dont la vocation est d'exercer une action positive sur les spectateurs mais elle ne mobilise pas dans ce but un savoir uniquement māori ; elle fait également appel à une technique occidentale :

> It's spiritual healing and how I might convey that in the work. So, for example, I might use… I might paint twelve layers to reference to the twelve states, the twelve levels […] I also like Aura-Soma[25], colour therapy, so my first layered base might be painted and then I go in looking the book of Aura-Soma colour therapy which is the Western healing method but I use that as well and I look to it, refer to it. (Entretien du 4 juillet 2013)



Figure 145 : *Ko Rangiatea Te Wharewananga*. Charlotte Graham, 2012

Hera Johns et Natalie Couch ont elles aussi le sentiment que leurs œuvres agissent sur les spectateurs sur le plan spirituel et que les conséquences diffèrent en fonction de leur état d'esprit au moment de la création : si elles sont tourmentées, cette émotion négative sera transmise à l'acheteur potentiel. Or, c'est l'inverse de ce qu'elles souhaitent. Elles récitent alors des *karakia* (prières) avant de débuter leur travail pour se mettre dans un état d'esprit serein (entretiens avec Natalie Couch le 22 août 2013 et avec Hera Johns le 3 septembre 2013). Enfin, certaines installations de Lisa Reihana sont également conçues pour avoir un effet spirituel particulier. *Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru*, l'œuvre en perles suspendue qui fait partie de l'installation « Mai i te aroha, ko te aroha » (Figure 111) en est un bon exemple. L'artiste explique à son propos :

[25] Aura-Soma est un système de thérapie par la couleur. On peut lire sur leur site internet de vente d'essences colorées : « With over 30 years experience Aura-Soma is a non-intrusive, self-selective soul system. Combining the energies of colour, plants, and crystals, these vibrational tools can support all levels of our being, bringing harmony and balance within the subtle fields promoting wellbeing and a joy for life » (texte disponible sur le site internet « Aura-Soma » à l'adresse : http://www.aura-soma.net/ [visité le 5 octobre 2016]).

> The entrance to the artwork in Te Papa […] talks about the tradition and the power of *noa*, of women. It's the idea of walking underneath the skirts of the women to clean the people. So, particularly in Te Papa, it's a great thing, you know, 'cause it was kind of like a beaded curtain, it was kind of pretty, but it is about preparing culturally and spiritually, preparing people as they walk through that space and then end up in the *marae* on the level four. […] I have a great interest in the notion of *noa* because it's an awesome for me female thing, yeah. (Entretien avec Lisa Reihana le 8 juillet 2013)

« Mai i te aroha, ko te aroha » et ainsi *Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru* occupent un couloir du Te Papa qui débouche sur l'escalier menant au *marae* du musée. Il s'agit de l'une des deux entrées du *marae* et de celle dédiée aux femmes : Te Ara ā Hine. Un panneau explique à son sujet que cet espace représente le *karanga*, le chant d'accueil traditionnel que l'on entend sur le *marae* et que l'installation de Lisa Reihana « is representative of the *karanga* in a visual form ». L'installation tout entière a donc une fonction similaire à celle rattachée au *karanga* et l'artiste indique dans sa citation que son œuvre a pour rôle spécifique de « préparer culturellement et spirituellement » les personnes qui se rendent sur le *marae*. Elle établit un parallèle avec le rituel *whakanoa* qui permet d'enlever le *tapu* des êtres, des choses et des lieux et les restrictions qui y sont associées (voir chapitre 1). Lisa Reihana parle de ce rituel comme de quelque chose qui « clean the people ». Sa vision est contraire à celle des anthropologues comme Best et Heuer qui parlaient de la nature polluante des femmes māori. À l'inverse, le *noa* est considéré ici comme une caractéristique positive, un état recherché. L'artiste rejoint les théories des universitaires māori, mais aussi de certains non-Māori, qui soulignent l'impossibilité de vivre constamment dans un état *tapu* et évoquent l'importance du rituel *whakanoa* pour revenir à un état *noa* « normal », ce dernier n'étant pas moins important que la condition *tapu* (voir chapitre 1). Ce point de vue était partagé par toutes les artistes que j'ai rencontrées et Penny Howard considérait même que l'état *noa* était plus enviable que celui de *tapu* puisqu'il est associé à plus de liberté, ce qui lui faisait dire que « if you are *noa* you can go into any space. So I think that's actually more powerful than *tapu* » (entretien du 8 novembre 2013).

L'artiste m'a livré cette réflexion en réponse à l'une des questions que je posais systématiquement durant les entretiens et qui avait trait à la manière dont les artistes considéraient les notions de « *tapu* » et de « *noa* ». Si certaines d'entre elles ne m'en ont dit que quelques mots car elles avaient le sentiment de ne pas vraiment maîtriser le sujet et en sont alors restées à des généralités (« le terme '*tapu*' désigne quelque chose de sacré et entouré de restrictions alors que celui de '*noa*' désigne ce qui est profane et non soumis à des restrictions »), d'autres se sont montrées plus loquaces et ont évoqué la façon dont ces concepts

influent sur leur manière d'appréhender leur pratique artistique. C'est notamment le cas de Natalie Robertson qui m'a expliqué :

> There are practices in photography, you know, there are *tikanga* [valeurs et pratiques traditionnelles, coutumes], practices that are really important about and also it's important with being a woman […] As a woman we are the vessel that can translate between the worlds of *tapu* and *noa* […] if one photograph in a *marae* setting… there are some really important issues around how the representation of others, whether be people or the meeting house itself, some really important issues around how images are made, how they're treated, how they're disseminated and so there's a very, very strong spiritual dimension to the way photographs are both made and used. And then that's really obvious in the meeting house where you've got photographs hanging that represent those who passed away, you know, the photographs of the dead. There's also important in the way a photo of a head is used, for example. Or the way a meeting house needs to be photographed with the door open, not with the door closed. So it shows the sense of welcome, yeah[26]. […] All I can say is that when I consider *tapu* and *noa* in relation to photography, in photographs, that information such as representations have this sacred dimension and have the *tapu* dimension. It's something I'm aware of in the way that I look after photographs, the way I hang photographs or the way I use photographs. It's the same with photographs at meeting houses, and of all the ancestors. […] The image itself carries the aura of the thing that has been photographed. […] Therefore, if I've got a photograph of somebody who is passed away, it is the next best thing it carries the aura to the persons themselves and we use photographs in the ceremony called *kawe mate*. So it's carrying the dead and so when you carry photographs of those who've passed away, it's the closest relationship you have with the person who has gone. So the photograph embodies that. » (Entretien avec Natalie Robertson le 4 novembre 2013)

Plusieurs éléments intéressants sont abordés dans cette citation. L'artiste évoque l'importance que les Māori accordent aux photographies, notamment lorsqu'il s'agit de photographies de personnes décédées. Elles sont perçues comme des « living memories of the dead » (Seran 2015 : 441) et certains peuvent s'y adresser comme s'ils étaient en présence de la personne vivante (Binney et Chaplin 1991 : 431-432, 442). Des photographies des défunts sont placées dans les maisons de réunion et considérées comme des *taonga*. Tout comme les sculptures représentant les ancêtres, elles servent de support à l'énonciation des *whakapapa* (Binney 1992 : 244 ; Graham-Stewart et Gow 2006 : 17 ; Hakiwai 2014). Dès les années 1890, les Māori les ont aussi utilisées lors des diverses cérémonies funéraires (Graham-Stewart et Gow 2006 : 17). Ainsi, lors des *tangihanga* (ou *tangi*, funérailles) qui ont lieu sur le *marae* après le décès d'une personne, un portrait peint ou une photographie du défunt est placé contre son

[26] Natalie Robertson fait ici référence à une règle similaire à celle relevée par Salmond qui écrit à propos de la maison de réunion : « The concept of welcome is very important, and for this reason the door is always left open during a *hui*, and no-one must block it in any way » (2004 [1975] : 40).

cercueil avec les représentations peintes ou photographiques de ses aînées ou de ses proches l'ayant précédé dans la mort. L'assistance se lamente en les regardant. Elles sont ensuite placées dans la maison de réunion avant d'être de nouveau utilisées au cours de la cérémonie de dévoilement de la pierre tombale (*hura kōhatu*) qui peut avoir lieu un ou deux ans après le décès. À cette occasion, le portrait du défunt (il peut s'agir d'une photographie) sert de substitut à la dépouille et provoque les pleurs des personnes présentes, tout comme ces dernières avaient pleuré sur le cercueil lors du *tangi* (Salmond 2005 [1975] : 41). Enfin, lors de la cérémonie *kawe mate* évoquée par Natalie Robertson qui peut avoir lieu plusieurs semaines ou mois après le *tangi* et lors de laquelle « a person who has died and been buried in another region or area is remembered at *marae* to which they are connected by *whakapapapa* » (Culling et Mitchell 2015 : 272), « the memory of a person will be taken to those who were unable to attend the *tangihanga* » (Higgins 2011: 1), une photographie de la personne décédée est utilisée en l'absence du cercueil (Salmond 2005 [1975] : 188). L'historienne Judith Binney écrit que certains Māori considèrent que les photographies comportent une partie du *mauri* (force vitale) de la personne représentée – ce que fait ressortir Nathalie Robertson dans ses propos – et que si cette personne était *tapu*, il en va de même pour sa photographie (Binney et Chaplin 1991 : 432). L'artiste explique qu'elle doit par conséquent être attentive à ne pas enfreindre le *tapu* des personnes photographiées. De même, comme le *marae* et la *wharenui* sont *tapu* (voir chapitre 1), il faut respecter des protocoles lorsqu'il s'agit de les prendre en photographie et suivre des règles pour que la diffusion des images n'aille pas à l'encontre du *tapu* du lieu.



Figure 146 : *Te Tokanganui-a-Noho, Te Kuiti*, Natalie Robertson, 2008

L'artiste demande alors aux aînés responsables du *marae* leur autorisation et ils lui dictent la conduite à adopter et ce qu'elle peut ou non photographier. Étant une femme, elle a en outre la capacité à rendre certaines choses *noa* et doit donc faire particulièrement attention à la manière

dont elle aborde les éléments *tapu* : « Things that are sacred ought not to be treated in a way that can render them mundane » (Robertson 2011 : 100). Elle est notamment attentive à ne pas reproduire des situations problématiques : au cours du XX^{e} siècle, des reproductions d'œuvres sculptées représentant des ancêtres ont été imprimées sur des torchons ou des nappes et, comme la nourriture cuite rend les choses *noa*, leur *tapu* a été neutralisé (Robertson 2011).

Les notions de *tapu* et de *noa* entrent de ce fait en jeu quand il s'agit d'œuvres ayant trait aux *marae* et aux *wharenui*. Ce n'est pas seulement le cas avec des œuvres photographiques puisqu'on peut citer l'exemple de l'installation « Whare Taonga » (Figure 91) d'Alexis Neal et de Rona Ngahuia Osborne. En s'inspirant de la *wharenui*, les deux artistes considèrent qu'elles créent un espace empreint de spiritualité dans lequel on peut sentir une « présence vivante ». Pour renforcer cette impression, une boucle sonore restituant le bruit d'une respiration y est diffusée. Il s'agit d'une œuvre audio intitulée *Hā Kina* qui a été réalisée en 2012 par Dan Mace, le mari de Rona, lui aussi artiste. Au cours de notre rencontre, Alexis Neal a évoqué les différents aspects symboliques de cette installation. Les artistes ont voulu restituer l'esprit d'une *wharenui* en respectant ses caractéristiques *tapu* et *noa* et donc en intégrant des valeurs traditionnelles au sein de cette installation d'art contemporain (entretien du 20 juin 2013). Comme les *wharenui* sont traditionnellement placées dans un état *tapu* durant leur construction, les artistes estimaient qu'il était nécessaire de rendre leur œuvre *noa* et donc inoffensive pour les visiteurs. Le chef māori de l'*iwi* locale a donc prodigué une bénédiction, qui a en quelque sorte agi comme le rituel *whakanoa* exécuté dans le passé lorsque des réalisations importantes étaient achevées pour lever une partie des restrictions les entourant. Ce rituel était le plus souvent accompli par une femme (voir chapitre 1) mais, lors du vernissage de « Whare Taonga », la bénédiction fut prononcée par un homme. Il s'agit d'une pratique que j'ai pu observer lors de plusieurs vernissages et sur laquelle je reviendrai au chapitre 7.

Outre les notions de *tapu* et de *noa*, certaines artistes font référence à d'autres concepts māori importants qui traduisent une conception de l'individu différente de celle qui prévaut en Occident. Sofia Minson aime évoquer dans ses œuvres le concept de « *Te Here Tangata* », souvent traduit par « The Rope of Mankind ». Elle l'a par exemple introduit sous la forme de vrilles de vigne dans une œuvre qui porte le même nom, *Te Here Tangata* (Figure 147), et qui représente le portrait d'un personnage féminin combinant les traits du visage de l'artiste et ceux de ses aïeules. Sur son site internet, Sofia Minson explique la signification qu'elle attache à ce concept ainsi que son choix de le représenter par une vrille de vigne :

> "Te Here Tāngata" is an ancient Maori term meaning The Rope of Mankind. As a description of genealogy, the phrase symbolically alludes to a long rope or vine,

> which stretches into the past for generations until the instant of creation and on into the future. In our contemporary world of instant gratification and swift development, *Te Here Tāngata* is a humbling concept. […] Sofia reaches back into her distant past and in this contemporary portrait makes a connection with her forebears. The vine creeping over the subject's shoulder in the shape of a *korowai* (Māori cloak) becomes the rope from *Te Here Tāngata*. Each *koru* (spirale) or leaf represents a life or an ancestor. Suggested in the painting and its title is the notion that everything, including the past and future, exist within one moment and within one person. (Sofia Minson New Zealand Artwork[27])



Figure 147 : *Te Here Tāngata*. Sofia Minson, 2007

Te Here Tāngata est donc un concept qui renvoie à la notion de *whakapapa* (généalogie), aux liens unissant une personne à ses ancêtres et à ses descendants ainsi qu'aux divers éléments avec lesquels elle partage sa *whakapapa*. Plusieurs artistes ont fait état de cette vision du monde selon laquelle chaque individu « porte » en lui ses ancêtres. C'est le cas, par exemple, de Deborah Duncan qui considère que ses ancêtres sont présents en elle à travers son sang et qu'ils l'influencent lors de son processus de création artistique. Les œuvres d'autres artistes évoquent les « *bloodlines* », cette idée de lignage fondée sur le partage d'un même sang. Penny Howard m'a dit représenter ce concept par des lacets rouges qui parcourent chacune de ses œuvres. Elle associe ce fil rouge à l'expression « *I ngā wā o mua* » qui se traduit en anglais par « to turn to the times of the past » et qui fait référence à la conception māori du temps où le passé, le présent et le futur sont étroitement liés (Lo et Houkamau 2012 : 116-117, voir chapitre 1). Mais ce fil rouge symbolise aussi les liens du sang et l'ADN transmis par les ancêtres :

> So that is *I ngā wā o mua* and, mostly translated that's to take the past with us into the future for guidance. […] It's about bloodlines as well and for me […] it's sort of that our ancestors, they stand way upon us and with us all the time that, sort in

[27] Texte publié sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/te-here-tangata (visité le 5 octobre 2016).

> our blood and in our DNA if nothing else, even if you don't think that there is a spiritual thing, they're inside us, they're in our blood, yeah. And that's the other thing, it's learning from their stories, you know. (Entretien avec Penny Howard le 8 novembre 2013)

Penny Howard veut attirer l'attention sur le fait que nos ancêtres vivent à travers nous, quelle que soit notre origine, māori ou non māori, puisqu'ils nous ont transmis leur sang et leur ADN et ils font alors partie intégrante de notre identité. Elle n'est pas la seule artiste à lier la notion d'identité au sang. J'y reviendrai au chapitre 7.

En plus de témoigner de leur inscription au sein du courant qui insiste sur l'affirmation d'une identité culturelle spécifique māori dont la perception particulière de la spiritualité est l'un des marqueurs « typiques », ces différentes références à la spiritualité, que ce soit dans les sujets et les motifs des œuvres ou dans les pratiques qui entourent les processus de création et celui d'exposition, reflètent l'importance qu'accordent les artistes à cette dimension. Elle est présente au cœur même de leur pratique artistique, et, plus largement, elle influe leur manière de concevoir le monde. Ces artistes mentionnent de tels éléments lorsqu'elles abordent des sujets très divers, parmi lesquels la nécessité de protéger l'environnement et les liens unissant les Māori à leurs terres.

5.2.3. Les relations avec le territoire et la protection de l'environnement

Plusieurs artistes ayant participé à ma recherche réalisent des œuvres représentant des paysages néo-zélandais. Elles s'inscrivent ainsi dans une tradition artistique nationale : dès les débuts de la colonisation, de nombreux artistes pākehā ont été frappés par la beauté des paysages d'Aotearoa et en ont fait le sujet de leurs créations (voir Ministry of Culture and Heritage 2012 ; Johnstone 2013 [2006]). À partir des années 1970, certains artistes māori comme Darcy Nicholas, Robyn Kahukiwa et Emily Karaka en ont aussi peint mais en adoptant une perspective différente : tantôt ils soulignaient les liens existant entre les Māori et les territoires considérés comme *tūrangawaewae* (lieux d'appartenance auxquels on est connecté de par sa *whakapapa*, voir chapitre 1) ou entre les Māori et Papatūānuku (la Terre-Mère), tantôt ils souhaitaient appuyer les revendications territoriales māori (Riemenschneider 2014 : 278-281). Bien qu'elles vivent pour la plupart en milieu urbain, nombre d'artistes rencontrées suivent des démarches similaires et font référence aux relations particulières liant les Māori au territoire et témoignent de leur sensibilité aux questions environnementales. Pour ce faire, certaines d'entre elles, comme les artistes māori des décennies précédentes, peignent des paysages. C'est notamment le cas de Sofia Minson qui a ainsi le sentiment de se reconnecter avec son héritage māori :

> I paint with oils, often large-scale landscapes and portraits […]. I was very separated from my New-Zealandness as I was growing up because my father's work that he did overseas, so we lived in places like Sri Lanka and Samoa and China and by the time I go back to New Zealand when I was fourteen I felt very rootless so painting was my way of connecting with my ancestry again and connecting with this land, particularly. (Entretien avec Sofia Minson, le 19 septembre 2013)

D'autres représentent elles aussi des paysages mais par le biais de la photographie, comme nous avons pu le voir avec l'exemple de Vicky Thomas. Si cette dernière, à l'instar de Sofia Minson, donne à voir des paysages auxquels elle n'est pas toujours personnellement liée en vertu de sa *whakapapa* et traite de la sorte de la connexion globale existant entre les Māori et Aotearoa, la plupart des autres artistes évoquent dans leurs œuvres des territoires avec lesquels elles-mêmes ou leurs *iwi* entretiennent ou ont entretenu des relations spécifiques. Dans la section des portraits, nous avons vu que Jane Johnson Matua a à cœur de rappeler par la nature même de ses œuvres l'importance que revêt pour elle son lien avec la terre de ses ancêtres : elle dit prélever la terre argileuse des alentours de Rotorua pour maintenir la connexion avec le territoire foulé par ses ancêtres et en imprégner ses modelages et ses « peintures ». L'argile devient pour elle une métaphore de la *whakapapa* reliant les Māori à leur territoire ancestral et elle parle du *wairua* et du *mauri* de l'argile et de ses œuvres (voir le portrait de l'artiste).

Même si ce n'est pas forcément le cas pour Jane Johnson Matua, évoquer la relation existant entre un individu māori, ou plus largement le groupe auquel il est affilié, et un territoire spécifique entraîne souvent la réalisation d'œuvres ayant une portée politique. Ceci est visible avec l'exposition « Ask That Mountain - Puketapapa » de Mere Clifford, une artiste qui mentionne parmi ses sujets de prédilection « land and ecology ». Comme nous l'avons vu dans son portrait, elle n'a pas illustré par cette exposition sa relation de *whakapapa* avec le paysage représenté puisqu'il ne s'agit pas de son *tūrangawaewae* d'origine, mais elle a voulu attirer l'attention sur l'importance que revêt pour la communauté māori locale ce site menacé par des intérêts commerciaux pākehā (voir son portrait). Dans une démarche assez similaire, même si l'artiste traite cette fois d'un sujet en lien avec l'*iwi* à laquelle elle est rattachée, avec sa vidéo *Uncle Tasman : The trembling current that scars the earth*, Natalie Robertson dénonçait l'impact polluant d'une usine à papier implantée dans la ville de Kawerau, dans la Bay of Plenty, traditionnellement occupée par l'*iwi* Ngāti Porou. Elle m'a expliqué au sujet de cette œuvre :

> I've made a work in 2007, it was a moving image work, it's the work that Te Papa have toured in the E Tū Ake exhibition, the Māori Standing Strong show that went to the Quai Branly in Paris and then went on to Canada and Mexico, that went to

> Québec[28]. That particular work, I've seen people cry when they heard the verbatim speaking about the environmental impact of the pulp and paper factory that I reference through the work. The work's name, Uncle Tasman, was the nickname for the pulp and paper factory. (Entretien avec Natalie Robertson le 4 novembre 2013)

Uncle Tasman est présentée dans le catalogue de l'exposition *Māori : Leurs trésors ont une âme* (Smith 2011 : 166-168). L'auteure décrit cette œuvre en mentionnant la toxicité de l'usine montrée dans la vidéo qui rejette ses déchets dans la rivière Tarawera et elle indique que la région est touchée par le taux de cancer le plus important du pays. Puisqu'il est pollué, ce cours d'eau voit son *mauri* (force vitale) être contaminé, ce qui porte atteinte au bien-être spirituel des habitants de la région ainsi qu'à leur bien-être physique et économique.



Figure 148 : *Uncle Tasman - The Trembling Current that Scars the Earth* (image extraite de la vidéo). Natalie Robertson, 2008

Avec cette œuvre, l'artiste dénonce les dérives de la société de consommation, capitaliste et polluante, qui agit au détriment de la protection du territoire et de la santé de ses occupants. Mais elle critique aussi l'imposition d'une structure apportée par la colonisation qui ne prend pas en compte le point de vue de l'*iwi* locale. Plus récemment, elle a abordé une thématique similaire en s'intéressant cette fois à la rivière Waiapu située elle aussi sur son territoire tribal. En novembre 2015, durant le colloque « Pacifique(s) contemporain » à l'Université du Havre, elle a ainsi dévoilé une vidéo montrant l'érosion des rives de la rivière Waiapu et d'autres dommages causés par la pollution. Une installation sur ce sujet intitulée « Waiapu Kōkō

[28] L'exposition *E Tū Ake: Māori Standing Strong* (titre traduit en France par « Māori : Leurs trésors ont une âme ») a été conçue par le musée Te Papa Tongarewa de Wellington puis présentée au musée du Quai Branly à Paris en 2011-2012 et au musée de la Civilisation de Québec en 2013. Elle donnait à voir des *taonga* (trésors) traditionnels tels que des sculptures, des bijoux et des armes mais aussi des créations contemporaines. Au sujet de cette exposition, voir le catalogue de l'exposition *Māori : leurs trésors ont une âme* (Smith 2011) et l'article « Accompagner les *taonga* à travers le monde : une exposition māori à Paris et à Québec » (Gagné et Roustan 2014).

Huhua : Waipu of Many Mothers » a ensuite été présentée à la Papakura Art Gallery à Papakura, une banlieue du sud d'Auckland, du 6 février au 12 mars 2016. Elle était composée de grandes photographies verticales en noir et blanc prises à l'embouchure de la rivière Waiapu en 1996 et placées face à la vidéo montrant l'état actuel de la rivière. Cette installation visait à engendrer une réflexion sur l'impact de la déforestation dans cette zone à laquelle est liée l'artiste de par l'implantation traditionnelle de son *iwi*[29].



Figure 149 : *Pohautea 1-4*. Natalie Robertson, 1996/2015

La rivière Waiapu occupe une place importante dans d'autres œuvres de Natalie Robertson où elle s'attache à montrer comment se manifeste de manière concrète la relation entre les Ngāti Porou et leur territoire. En 2014, elle a ainsi réalisé une série de photographies, « From the Mouth of the Port to the Peak of the River » (Figure 100), qui montre des activités de pêche et de collecte de fruits de mer sur le territoire tribal des groupes Te Whānau a Hineauta et Te Whānau a Pokai de l'*iwi* Ngāti Porou. Ces activités sont menées le long de la rivière Waiapu, à l'est de l'Île du Nord, sur la Tikapa Beach qui s'étend de Port Awanui à la zone connue sous le nom de Ngutuawa, le « bec de la rivière » sur la rive sud. Les explications au sujet de cette série mettent l'accent sur l'importance de la récolte de nourriture, une activité au cours de laquelle des connaissances intergénérationnelles liées à la terre et à la mer sont transmises aux enfants[30] (sur ce point, voir Metge 2015). L'artiste souligne que « the rights to collect seafood and fish are maintained through the principles of *Ahi Kā Roa* » et que ces ressources sont menacées de même que les sites sacrés à cause du réchauffement climatique, de la montée des

[29]Voir la brève présentation de cette exposition sur le site du Auckland Arts Festival : http://whitenight.aaf.co.nz/white-night-events/waiapu-koko-huhua-waiapu-of-many-mothers-natalie-robertson/ (visité le 29 septembre 2016).

[30] Voir la page consacrée à cette série de photographie sur le site internet de l'artiste « Natalie Robertson » à l'adresse : http://natalierobertson.weebly.com/from-the-mouth-of-the-port-to-the-beak-of-the-river-2014.html (visité le 29 septembre 2016).

eaux, des catastrophes écologiques, de la surpêche et des politiques allant à l'encontre des droits d'accès des Māori à leurs territoires (Robertson 2014 : 12). Elle souhaite témoigner de ces problèmes par le biais de sa pratique photographique. Le concept d' « *Ahi Kā Roa* » mentionné dans cette citation a donné son nom à une exposition de l'artiste regroupant sa série « From the Mouth of the Port to the Beak of the River » et celle intitulée « The Headlands Await Your Coming » qui montre des activités spécifiques menées sur les territoires tribaux telles que la pêche, la récolte de fruits de mer et les diverses occupations qui rythment la vie sur le *marae*. Elle le définit ainsi :

> While '*Ahi kā*' literally means 'site of burning fires', *Te Ahi Kā Roa*, long burning fires, is a concept of land tenure through continuous occupation or seasonal maintenance of customary rights. It is a deliberate political maintenance of land title claims to ensure rights are not extinguished. It is now often used to refer to people who live all year round on tribal lands, who work to maintain cultural tribal practices. They are Ahi Kā, keepers of the fires. (Robertson 2014 : 9)

Le concept d'*ahi kā roa* est une métaphore de l'occupation continue d'un territoire, puisque symboliquement, dans le passé, un territoire était considéré comme étant occupé par un groupe particulier tant que celui-ci alimentait les feux domestiques, même s'il avait été vaincu par un autre groupe en cas de guerre (Tohunga 1934 : 47). « *Ahi kā roa* » est lié à la notion de *kaitiakitanga* qui implique la protection, la préservation d'un territoire duquel on est responsable, notamment en gérant ses ressources (Kawharu 2000 : 362). Les *rangatira* (chefs tribaux) et les *kaumātua* (aînés) jouent un rôle particulier dans l'entretien de ces « feux » symboliques (Smith 2011 : 118). Ils possèdent une connaissance étendue des ressources naturelles de leur territoire et des sites sacrés qui s'y trouvent et assurent la transmission de ce savoir. En respectant des protocoles particuliers pour maintenir le *mana* de ces endroits, « ils préservent des valeurs qui garantissent un sain équilibre entre les sphères humaine, environnementale, sociale et spirituelle, et exercent leurs prérogatives pour déterminer et définir ces valeurs » (Smith 2011 : 118). Toutefois, le concept d'« *ahi kā roa* » revêt également une grande importance pour les membres « ordinaires » des *iwi*, *hapū* et *whānau* encore aujourd'hui et comporte certaines exigences pratiques. Gagné (2013 : 174) indique ainsi que les enfants sont souvent envoyés chez leurs grands-parents ou d'autres membres de la famille vivant sur le territoire ancestral pour qu'ils apprennent son histoire, nouent des relations avec les personnes qui y vivent et afin qu'ils soient reconnus en tant que membres du groupe concerné. Ce concept est alors utilisé pour faire valoir ses droits en tant que *tangata whenua* et il est même mobilisé dans le cadre de certaines réclamations ayant trait aux terres soumises au Tribunal de Waitangi Gagné (2013 : 174). En effet, pour pourvoir prétendre à la propriété d'une terre ancestrale, il

est nécessaire de prouver son occupation continue ou du moins sur de longues périodes. Nous verrons au chapitre 6 que Natalie Robertson montre par ses œuvres qu'elle agit elle aussi pour « maintenir ces feux » et peut donc être considérée comme l'une des occupantes légitimes de son territoire ancestral. En mobilisant cette idée d'« *ahi kā roa* », ses productions mêlent également une volonté de témoigner de la relation entre les Ngāti Porou et leur territoire et un désir d'éveiller les consciences sur les problèmes écologiques qui ont un impact direct sur cette relation. Une volonté semblable de s'engager pour la protection de l'environnement, ou du moins d'y faire allusion dans ses œuvres, tout en attirant l'attention sur la relation existant entre son *iwi* et le territoire traditionnellement occupé par cette dernière est également perceptible dans certaines créations de Lonnie Hutchinson. Lors de notre entretien, elle m'a expliqué :

> Quite a lot of my work is what we call *mahinga kai* practices [pratiques entourant la collecte de ressources naturelles, de nourriture] which is about conservation of the land, really, yeah. It's a thread that runs through a lot of my work, especially the public art build stuff. And that's about caring for the environment and the Māori perspective of caring for the environment. (Entretien avec Lonnie Hutchinson, le 27 août 2013)

Elle fait ici référence au fait qu'elle répond parfois à des commandes d'art public et qu'elle réalise alors des œuvres de grandes dimensions destinées à divers espaces, notamment urbains. Elle peut par ce biais sensibiliser à la question de la conservation du territoire dans lequel elles prennent place tout en faisant référence au concept māori de « *mahinga kai* » et en se plaçant dans la continuité de ces pratiques traditionnelles ayant pour but de protéger les ressources naturelles. Son œuvre *I Like Your Form* offre un bon exemple de sa démarche. Il s'agissait d'une installation in situ temporaire inaugurée le 29 juillet 2014 à Christchurch. Elle s'inspirait des *kupenga*, les filets de pêche māori, et des *hīnaki*, des nasses servant à piéger les anguilles[31]. Elle reprenait la forme de certaines *hīnaki* mais avec des matériaux très différents (câbles en acier, nylon, fibres de verre et aluminium) et à une tout autre échelle : cette installation mesurait cinquante mètres de long et était suspendue à des arcades[32].

[31] Les anguilles étaient une source de nourriture importante pour les Māori qui utilisaient diverses techniques pour les attraper, notamment à l'aide d'*hīnaki* et de filets en fibres végétales tressées (voir Best 1977 [1929] : 158-185 ; Curtis 1964 : 167-170 ; Keane 2007). Les Māori ont aussi développé une bonne connaissance de leur biologie et de leur comportement car leur observation sert d'indicateur dans la gestion de certaines ressources. Les anguilles sont en outre présentes dans divers mythes, histoires orales et proverbes (voir Keane 2007 ; Jellyman 2014).

[32] Ces arcades faisaient partie du « Arcades Project », une installation modulaire permettant de recevoir des œuvres contemporaines ainsi que de servir d'espace événementiel. Sur ce projet, voir les informations disponibles sur le site internet du Festival of Transitional Architecture « FESTA » : http://festa.org.nz/arcades/ (visité le 19 février 2017).



Figure 150 : *I Like Your Form*. Lonnie Hutchinson, 2014

I Like Your Form se déployait près de la rivière Ōtākaro/Avon, qui revêt une importance économique et culturelle pour l'*iwi* Ngāi Tahu, à laquelle est affiliée l'artiste. Les Ngāi Tahu sont traditionnellement responsables de la protection et de la préservation de l'écosystème de la rivière qui fournissait poissons et anguilles aux Māori de la région. L'artiste souhaitait rappeler l'importance du site pour l'*iwi* tout en créant une œuvre qui « acknowledges and celebrates the Ngāi Tahu Claims Settlement Act 1998[33] and in particular customary fishing and management rights […] » (Lonnie Hutchinson, juillet 2014, FESTA[34]). « I Like Your Form » possédait donc une forte dimension politique puisqu'elle permettait à Lonnie Hutchinson de montrer son soutien à la longue lutte entreprise par son groupe pour faire reconnaître ses droits sur les terres et les ressources naturelles, dont le jade. Elle témoignait plus largement de la sensibilité de l'artiste aux questions de la protection de l'environnement, une tâche ici présentée comme étant traditionnellement assurée par les Māori. L'artiste affirmait également son appartenance à l'*iwi*.

Plusieurs des artistes rencontrées ont manifesté leur intérêt pour les questions environnementales en établissant un lien avec le principe māori invitant à respecter

[33] Cette loi sur le règlement des revendications de l'*iwi* Ngāi Tahu, l'une des principales *iwi* de l'Île du Sud, mit fin à 150 ans de protestations. Depuis 1849, les Ngāi Tahu s'élevaient contre les violations des promesses énoncées dans le Traité de Waitangi. Ils dénonçaient notamment les procédés injustes et flous entourant la vente ou la perte des terres, la mainmise par la Couronne sur le *pounamu* (jade) et la non-implantation de structures de soin et d'éducation sur leur territoire. Finalement, en 1998, l'*iwi* obtint gain de cause. La Couronne présenta ses excuses et versa 170 millions de dollars néo-zélandais en compensation. Le statut de l'*iwi* en tant que propriétaire du jade fut également confirmé ; elle se vit garantir certains droits attachés à des sites jugés importants et bénéficia d'un certain contrôle sur la conservation des ressources foncières dans les limites de ses frontières reconnues par le gouvernement (Ministry for Culture and Heritage 2016c : 7).

[34] Voir note 32, chapitre 5.

Papatūānuku (Terre Mère) et les éléments naturels puisque les humains partagent leur *whakapapa* avec eux (voir chapitre 1). Cet intérêt n'est pas toujours visible au niveau du sujet des œuvres, mais il guide certaines pratiques, comme celles de Natasha Keating et de Jane Johnson Matua que j'ai détaillées dans leurs portraits respectifs et qui témoignent de la volonté de ces artistes de ne pas gaspiller les ressources naturelles en travaillant avec des matériaux recyclés ou en recyclant les œuvres non vendues, et en respectant le *mauri* contenu dans les matériaux qu'elles utilisent. Contrairement à Jane Johnson Matua, Hera Johns ne prélève pas elle-même la terre argileuse qui lui sert de matériau pour ses œuvres mais l'achète en magasin ; elle souligne néanmoins que, puisqu'il s'agit d'un matériau naturel directement issu de la terre, il est lié à Papatūānuku. Elle m'a dit aussi que, lorsqu'elle organise des ateliers auprès d'adultes et d'enfants auxquels elle transmet son savoir-faire, elle tient en même temps un discours sur les liens de *whakapapa* unissant les Māori à Papatūānuku et elle insiste sur la nécessité de protéger l'environnement. Elle est convaincue de l'intérêt d'enseigner le travail de l'argile dans les écoles māori puisqu'elle y voit en même temps le moyen de sensibiliser les enfants aux questions environnementales (entretien du 3 septembre 2013).

L'intérêt des artistes pour l'environnement est également perceptible au niveau des sujets de certaines œuvres. Par exemple, Charlotte Graham a réalisé en 2017 une exposition intitulée « Waikawa », ce qui se traduit par « Acide ». Cette exposition a pour but de sensibiliser le public à la question de l'acidification des océans qui met en danger les espèces marines et ceux qui les consomment. Dans le même temps, l'artiste joue avec la langue māori : les initiales OA pour « ocean acidification » sont la réflexion inversée de « Ao », terme signifiant « monde » ou « jour » en māori. Ces lettres sont inscrites sur plusieurs miroirs composant l'une des œuvres murales de l'exposition (Figure 151). Une autre œuvre suit le même principe, mais avec des termes et des syllabes formant les mots « He Moana Waikawakawa », « *moana* » signifiant « océan ». Le jeu avec la langue māori se double d'un jeu avec les lumières et les miroirs qui sont orientés de manière à projeter les mots inscrits sur leur surface sur le mur de la galerie d'art. Sur le texte explicatif affiché dans la galerie, il est indiqué : « Waikawa draws upon Māori ideologies and concepts to guide the conversation about OA ». Au sujet de OA et AO, il est précisé : « Elements like the reflective mirrors and lighting are a visual display of these concepts at work. Demonstrating a physical tension between the negative and the positive, the artist brings awareness to Māori perspectives of balance – a balance that the modern world is losing sight of »[35]. On trouve ici la notion d'équilibre qui est très importante dans la philosophie

[35] Texte explicatif reproduit sur la page Facebook de Charlotte Graham, publication du 21 février 2017.

māori et qui est reliée à la nécessité de gérer l'environnement de manière à maintenir son équilibre et évite qu'il ne périclite. L'artiste s'inscrit dans un mouvement qui dépasse largement les frontières du champ artistique : en tant que *tangata whenua* d'Aotearoa, les Māori se présentent traditionnellement comme les gardiens (*kaitiaki*) des ressources naturelles et des espèces peuplant la terre, les cours d'eau et les espaces marins. Ils endossent ainsi la responsabilité de protéger le *mauri* présent en toutes choses pour préserver l'harmonie du monde naturel (Smith 2011 : 146-147).



Figure 151 : *AO OA*. Charlotte Graham, 2017

Lorsqu'elles insistent sur ce principe d'équilibre, sur la notion de *kaitiakitanga* ou sur celle de *whakapapa* en lien avec le territoire, les artistes montrent qu'elles adhèrent au système de pensée autochtone. Dans le même temps, cette démarche leur permet de contrer les critiques potentielles de leur mode de vie : comme elles résident en ville, souvent loin de leur terre ancestrale, et s'y sentent « à l'aise » (voir chapitre 7), elles pourraient être vues comme prenant leurs distances avec la manière māori de voir le monde selon laquelle l'individu « has no intrinsic significance outside of a set of interdependent relationships all going back to the land » (David-Ives 2013 : 13). Ces relations particulières à la terre impliquent des préoccupations écologiques qui, à la différence de celles des écologistes occidentaux, sont motivées par un système de savoirs comportant une forte dimension spirituelle. En retour, le rôle de gardien offre une légitimité pour formuler des réclamations concernant la propriété, l'usage et le contrôle des terres et des ressources naturelles (David-Ives 2013 : 13-14). De telles réclamations ont fait l'objet de la « Native Flora and Fauna Claim, *WAI 262* » qui fut déposée en 1991 au Tribunal de Waitangi, lequel émit son rapport final en 2011. Ce dernier reconnaît notamment le statut de gardiens des Māori et leurs droits à gérer la biodiversité endémique en partenariat avec la Couronne. Leur *tino rangatiratanga* (autodétermination, souveraineté) a

donc été reconnue dans ce rapport, même si leurs droits ne peuvent pas s'exercer de manière absolue et la prise de décision doit être partagée avec les Pākehā dans certains domaines (David-Ives 2013 : 19). Le gouvernement semble cependant tarder à donner suite à ce rapport qui touche plusieurs domaines de manière satisfaisante, notamment en prévoyant un cadre légal en vue de l'application des recommandations qu'il contient.

Les Māori sont donc encore amenés à se mobiliser auprès des instances juridiques et gouvernementales nationales et locales pour défendre des causes ayant trait à la protection de l'environnement et à la gestion des ressources. Certaines artistes rencontrées s'engagent dans des combats de ce type. J'ai mentionné l'exemple de Mere Clifford qui a intégré le comité SOUL (Save Our Unique Landscape) qui lutte contre un projet d'expansion du traitement des eaux usées et œuvre pour que la zone rurale d'Ihumatao (Mangere, Auckland) soit considérée comme un espace protégé et échappe ainsi aux promoteurs immobiliers. On peut aussi citer Natalie Robertson qui prend part à diverses initiatives visant à protéger l'environnement et à faire valoir le point de vue des Māori sur ces questions. Elle cherche notamment à sensibiliser l'opinion publique au sujet de la disparition rapide des *kauri*, ces arbres endémiques néo-zélandais, suite à l'attaque d'un champignon importé et elle participe à des actions de plantation d'espèces végétales locales. Elle utilise les réseaux sociaux électroniques pour informer ses contacts et les inciter à agir à ses côtés. En août 2017, cette artiste a soutenu et partagé sur Facebook une pétition s'élevant contre le projet d'une entreprise d'embouteillage d'eau de source, New Zealand Pure Blue Limited, qui souhaite prélever quotidiennement 6,9 millions de litres d'eau provenant de la source bleue de la Rivière Waihou, près de Putaruru, dans la région de Waikato (Île du Nord), pour ensuite l'exporter. Ce projet suscite des controverses car l'opinion publique ainsi que les partis d'opposition protestent contre la législation permettant à une entreprise de s'enrichir de la sorte sans que cela rapporte à la nation. En effet, le prélèvement de l'eau n'est soumis à aucune taxe et l'initiative de New Zealand Pure Blue Limited a ravivé des débats houleux autour de la propriété de cette ressource naturelle. L'*iwi* locale, Raukawa, a été consultée par la compagnie mais n'a pas encore pris position, sa porte-parole a pour l'instant seulement rappelé que la préoccupation première de l'*iwi* était le bien-être de l'environnement et de la source (Smallman 2017). La pétition partagée par Natalie Robertson met l'accent sur les problèmes environnementaux qui découleraient de cette exploitation intensive de la source ainsi que sur le point de vue māori. L'eau y est présentée comme un *taonga* et son texte indique que le lieu concerné a une signification historique pour les Māori, notamment parce qu'il a été fréquenté par leur deuxième roi, Te Wherowhero Tawhiao, qui y a prélevé de la nourriture, de l'eau et des plantes servant aux tissages lors de ses

voyages[36]. De même, Mere Clifford a organisé des expositions afin d'alerter le public sur les causes qu'elle défend. Il ne s'agit là que de quelques exemples parmi les artistes ayant participé à ma recherche. L'activisme sur ce genre de thématiques et la pratique artistique sont souvent liés : par leur art et grâce aux explications qu'elles fournissent au sujet de leurs œuvres dans les textes explicatifs présents lors des expositions ou lorsqu'elles prennent la parole lors des vernissages et de conférences, les artistes diffusent leur point de vue et sensibilisent le public. Dans le même temps, leurs actions pour la protection de l'environnement nourrissent leur art. J'ai mentionné plus haut que montrer leur adhésion au système de valeurs māori permet éventuellement de contrer les critiques sur leur mode de vie urbain mais ce constat n'est pas cynique : s'il peut en effet s'agir d'une conséquence bénéfique pour les artistes, elle ne remet pour autant pas en cause leur engagement réel et le fait qu'elles partagent une certaine vision du rôle et de la relation spéciale qu'entretiennent les Māori au territoire. En abordant ces questions, on voit bien que les créations et les parcours de certaines artistes s'inscrivent dans une démarche politique. Des revendications de cet ordre sont visibles dans les œuvres de nombre d'entre elles.

5.3. Les revendications politiques

Plusieurs des artistes que j'ai rencontrées produisent des œuvres grâce auxquelles elles dénoncent certaines des conséquences de la colonisation comme la dévaluation du statut des Māori et de leurs savoirs. Dans un article de Kylie Message (2005) consacré à la série de photographies de panneaux toponymiques réalisée par Natalie Robertson entre la fin des années 1990 et le début des années 2000 (voir chapitre 4), on apprend que l'artiste a voulu promouvoir un système de savoir singulier relatif à la philosophie māori. Les panneaux signalétiques photographiés sont des marqueurs coloniaux : ils ont été installés pour fixer des noms de lieux attribués par le gouvernement pākehā. Ils témoignent de la volonté de contrôle de ce dernier et sont la manifestation d'une version institutionnalisée du passé qui diffère de la manière dont les Māori s'approprient traditionnellement l'espace. Les noms des lieux māori font souvent référence à des histoires et des mythes mais, en se retrouvant figés sur des panneaux, ils sont vidés de leur substance et au bout du compte rendus invisibles ; ils ne sont alors plus que des éléments du paysage urbain (Message 2005 : 451).

[36] Pétition consultable sur le site « change.org » à l'adresse : https://www.change.org/p/the-south-waikato-district-council-needs-to-change-their-policy-around-bottling-companies (visité le 18 août 2017).



Figure 152 : *Hikurangi St*. Natalie Robertson, 2001

Natalie Robertson souhaite offrir une autre version de l'Histoire qui prenne en compte les savoirs māori sur l'espace et les liens au territoire, savoirs qui ont été occultés par le processus de nomination des lieux mis en place par le système colonial. Il s'agit là d'un exemple de la démarche engagée de l'artiste qui s'intéresse au processus de colonisation et le documente par le biais d'une pratique qu'elle estime liée à l'histoire coloniale de la Nouvelle-Zélande puisque le développement de la technique photographique a eu lieu à la même époque (entretien du 4 novembre 2013).

La photographie a souvent été présentée comme un instrument de conquête ou de répression coloniale véhiculant des images exotiques et stéréotypées de Māori auprès d'un public européen qui en était friand et accusée d'ainsi perpétuer une vision des Māori figée dans le temps (Stewart et Gow 2006 : 14, 17 ; Seran 2015 : 440). Néanmoins, même s'ils ne pouvaient pas toujours contrôler leur image, certains Māori tentèrent de tirer avantage des représentations photographiques, notamment en affichant, lorsqu'ils le pouvaient, des attributs vestimentaires et des accessoires les ancrant dans la modernité et une attitude contredisant les théories de l'époque qui les présentaient comme étant sur le point de disparaître car assimilés par les Pākehā (Stewart et Gow 2006 : 19). En outre, les Māori intégrèrent rapidement des photographies au cœur de rituels traditionnels, notamment, comme mentionné, des cérémonies funéraires. Ils passèrent commande auprès de photographes pākehā pour obtenir des portraits destinés à devenir des « living memories of the dead » (Seran 2015 : 440-441, voir Binney 1992 : 244). Certains Māori se firent aussi photographier affublés de vêtements et de bijoux pākehā pour montrer leur prestige et ainsi augmenter leur *mana* (voir McCarty 2007 : 28). Dans la première moitié du XX^{e} siècle, les Māori commencèrent eux-mêmes à pratiquer la photographie : Mane-Wheoki (2014 : 1) cite Ramai Te Miha comme la première photographe māori connue dans les années 1930 (Mane-Wheoki 2014 : 1). De nombreux artistes māori

contemporain(e)s s'illustrent dans ce domaine, dont Natalie Robertson. Cette dernière explique s'être appropriée cette technique d'origine coloniale pour notamment suivre et documenter des mouvements activistes, ses œuvres ayant elles-mêmes un « accent activiste » même si ce dernier peut apparaître de manière subtile (entretien du 4 novembre 2013).

Tracey Tawhiao s'est, elle aussi, emparée d'un medium initialement colonial, les journaux papiers, dont elle subvertit les messages qu'elle considère comme souvent défavorables aux Māori pour transmettre une vision qu'elle estime plus juste (voir son portrait). Cette artiste a débuté sa carrière en lui insufflant une dimension résolument politique : j'ai mentionné dans son portrait qu'elle avait organisé en 1998 une exposition en territoire Tūhoe afin d'évoquer les problématiques liées à la confiscation des terres par le gouvernement.

La dénonciation de la perte des terres est un thème abordé par plusieurs artistes rencontrées qui montrent par le biais de leur art qu'elles soutiennent les mouvements exigeant réparation pour ce qu'elles considèrent être des infractions au Traité de Waitangi. Elles ne s'insurgent pas seulement face à des événements datant de la période coloniale : certaines réagissent à des faits récents en s'exprimant de manière plus ou moins explicite. Par exemple, *Kaitiakitanga : ki runga ki raro* de Tanya Ruka (Figure 106) est basée sur la marche de protestation d'avril 2012 qui portait le slogan « Aotearoa is Not For Sale ». Celle-ci avait pour but de montrer le désaccord d'une partie de la population, māori et pākehā, face à la politique menée par le gouvernement néo-zélandais de privatisation, de vente de territoires à des puissances étrangères et d'extension des forages pétroliers menaçant l'environnement. Même s'il ne s'agissait pas d'un combat exclusivement māori, ces derniers étaient particulièrement impliqués et la marche (*hīkoi*) fut menée par des *kaumātua* (aînés) et des *mokopuna* (petits-enfants) māori ainsi que par les chefs des *iwi* traversées par la manifestation[37]. L'œuvre de Tanya Ruka n'est pas un simple enregistrement vidéo de cette marche : l'artiste a prodigué un traitement esthétique à la bande vidéo (voir chapitre 4) et, pour prendre conscience du sujet traité, il faut être attentif aux images kaléidoscopiques et lire l'explication accompagnant l'œuvre. Cette vidéo est datée de 2012, l'année où a eu lieu la marche. Tanya Ruka n'est pas la seule à réaliser des œuvres sur des sujets d'actualité : Tracey Tawhiao exprime son point de vue sur des événements commentés dans les journaux en modifiant les messages de ces derniers et Charlotte Graham crée parfois des œuvres en réaction à des événements contemporains. Elle utilise pour cela une

[37] Voir Price, *Green Left Weekly*, 21/04/2012, ainsi que le site internet « tangatawhenua.com māori news & indigenous views » : http://news.tangatawhenua.com/2012/03/aotearoa-is-not-for-sale-hikoi-2012/ (visité le 25/05/2017).

iconographie particulière puisqu'elle représente des oiseaux qui parlent et délivrent un message :

> I generally paint native birds, they may usually have, they look human in some way […] as they may speak. They usually speak, so I use the birds as a vehicle to be able to say things, they often may speak about things that are happening at the moment or polemic issues. It's a way to speak about what's important for me and what I think it's happening at the moment and want to speak out for. […] They use to say different things depending on the time, free Tame and Rangi[38]. The paintings in the past have been about the foreshore and seabed, also about Maori sites, Maori representations […] It's never my intention to look at political work things, look into things politically, it's just that when something comes on TV, in our media or someone I know gets convicted or something makes me upset because the government has done something, I respond. (Entretien avec Charlotte Graham le 4 juillet 2013)

« The foreshore and seabed » mentionnés par Charlotte Graham fait référence à une controverse qui a opposé de nombreux Māori et le gouvernement pākehā ainsi qu'une partie de l'opinion publique néo-zélandaise au sujet des droits coutumiers relatifs à l'estran et aux fonds marins. Elle a débuté en 2003 avec une requête déposée par les tribus de la confédération Te Tauihu o Nga Waka de l'Île du Sud auprès de la Court of Appeal. Cette requête visait à obtenir auprès de la Māori Land Court que les terres situées au-dessous de la laisse de haute mer du détroit de Marlborough soient déclarées terres coutumières. Des débats houleux s'ensuivirent, notamment attisés par le parti d'opposition de l'époque, le National Party, qui laissait entendre que les droits coutumiers pourraient être convertis en titres de propriété et ainsi engendrer une restriction de l'accès aux plages. La loi passée en 2004, le « Foreshore and Seabed Act 2004 », accorda à l'État la propriété de l'estran et des fonds marins qui n'appartenaient pas déjà à des intérêts privés, mais rendait toujours possibles d'éventuelles revendications d'un droit coutumier pour se livrer à certaines activités. Une forte mobilisation māori eut lieu à son encontre. Une marche de protestation fut organisée en avril-mai 2004 et on assista la même année à la naissance d'un parti politique māori, le Māori Party[39]. Charlotte Graham organisa une exposition intitulée « Trouble in Paradise » à l'Oedipus Rex Gallery d'Auckland en mai

[38] Charlotte Graham fait référence à Tame Wairere Iti et Te Rangikaiwhiria Kemara qui faisaient partie des Tūhoe de Ruatoki arrêtés durant les « terror raids » de 2007 car ils étaient soupçonnés de contrevenir aux « Arms Act 1983 » contrôlant la possession d'armes à feu et au « Terrorism Suppression Act 2002 », une loi adoptée après les attaques du 11 septembre 2011 aux États-Unis et dont l'utilisation dans le contexte de l'arrestation des Tūhoe a été vivement critiquée par de nombreux Māori (Kennan 2008, Mutu 2011). Iti et Kemara ont été condamnés à deux ans de prison pour détention illégale et utilisation d'armes à feu.

[39] Sur ce sujet, voir notamment Gagné (2008 : 102-113) ; Gagné (2013 : 4-8) ; Hickford [2006] (2015). Le Foreshore and Seabed Act 2004 fut finalement abrogé en 2011 et remplacé par le Marine and Coastal Area (Takutai Moana) Act qui laissait aux Māori la possibilité de réclamer des titres coutumiers sur les lieux où ils peuvent justifier d'une activité et d'une occupation continue depuis 1840 (date de la signature du Traité de Waitangi).

2004, en réaction à la proposition de loi controversée. Dans un texte descriptif fourni par l'artiste, il est indiqué que les œuvres contenaient des extraits des articles figurant dans le Traité de Waitangi ainsi que plusieurs éléments symboliques :

> I have incorporated motifs such as New Zealand's indigenous birds as they are messengers and guardians. Roots symbolize the foundations of the treaty. Repeated rock carving images of man assert the nature of Maori customary title to the foreshore and seabed. *Kowhaiwhai* patterns reference tenacity and strength, *tukutuku* patterns reference knowledge and maggots reference re-form.



Figure 153 : *Ko Te Tuarua*. Charlotte Graham, 2004

Par cette exposition, l'artiste manifestait son point de vue sur une polémique de l'époque en défendant l'opinion des Māori défavorables à la législation soutenue par le gouvernement néo-zélandais. Pour ce faire, elle présentait les prétentions du gouvernement à l'égard des plages et des fonds marins comme des violations du Traité de Waitangi, celui-ci étant le « New Zealand's founding document which was established to provide political relationships that would enable good governance ». Charlotte Graham insistait aussi sur le statut de peuple autochtone des Māori porteur d'une cosmologie singulière reflétée par les différents éléments symboliques qu'elle avait introduits.

Comme elle, d'autres artistes rencontrées font directement référence au Traité de Waitangi dans leurs réalisations en exposant leurs visions singulières de la signification de ce document. La plupart du temps, à l'instar de Charlotte Graham, elles considèrent que le Traité est un texte d'une importance primordiale où sont énoncés les principes sur lesquels doivent être fondées les relations entre Māori et Pākehā. C'est par exemple l'un des aspects qui ressort de l'œuvre *Te Pou Tuatahi* (Figure 154) réalisée par Sofia Minson et l'artiste néo-zélandais d'origine cambodgienne Samapeap Tarr. Ce tableau a été créé dans le cadre du projet « Canvassing the

Treaty » où six artistes, trois māori et trois non māori, ont suivi une formation sur le Traité de Waitangi et ont ensuite produit des œuvres sur ce thème[40].



Figure 154 : *Te Pou Tuatahi*. Sofia Minson et Samapeap Tarr, 2009

Dans *Te Pou Tuatahi* on peut voir au centre, en bleu, la représentation d'une figure sculptée (*pou*, poteau sculpté) qui renvoie à la *waka* de l'ancêtre Ngāti Porou de Sofia Minson et qui a également un autre sens : elle fait référence au Traité de Waitangi lui-même qui est ici comparé à une *waka*. Sur le site internet de l'artiste on peut lire à ce sujet :

> Sofia found the link between the idea of *waka* and Te Tiriti o Waitangi very interesting. Te Tiriti is effectively the first legal immigration document, which affirms the position of various *iwi* as absolute sovereign states, and welcomes the crown to become its own *iwi* and to govern its own people migrating to Aotearoa. In essence it is a *'tauranga waka*' or a landing place, a vessel to pull people in. This land and this world is meant to be shared and therefore the *pou* in Te Pou Tuatahi is a *waka* of inclusiveness, not exclusiveness. (Sofia Minson New Zealand Artwork[41])

Te Pou Tuatahi reflète la manière dont l'artiste perçoit le Traité : un document servant de fondement à une nation biculturelle par lequel les arrivants européens s'engageaient à devenir une tribu comme les autres et non un peuple cherchant à dominer les *iwi* māori déjà établies. Ce modèle d'intégration est très différent de la politique coloniale qui a été menée par les Pākehā et on peut donc voir dans cette œuvre une critique sous-jacente de la colonisation.

---

[40] Voir la page consacrée à ce projet et à l'œuvre qui en résulté sur le site internet de Sofia Minson « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/canvassing-the-treaty (visité le 28 septembre 2016).

[41] Voir note n° 40, chapitre 5.

L'interprétation du Traité de Waitangi proposée par Sofia Minson reprend certains points couramment énoncés par les Māori et les chercheurs spécialistes du Traité : à l'origine, les Māori ne pensaient pas céder leur souveraineté et le Traité était censé permettre à la Couronne d'appliquer la loi britannique envers ses propres sujets car des Māori, mais aussi des commerçants et des missionnaires pākehā, s'étaient plaints de l'attitude de certains sujets britanniques (voir Orange 2006 [1989] : 10, 2011 [1987] : 21-22).

À mon avis, Minson et Tarr suggèrent que les Māori doivent être traités en égaux, sans subir la domination des Pākehā. D'ailleurs, le modèle d'inclusion dont parle Minson dans sa présentation de l'œuvre est vu comme à même de réconcilier les deux systèmes et d'aboutir à un vrai biculturalisme. De plus, le Traité de Waitangi est ici représenté sous la forme d'un élément sculpté rappelant à la fois une pirogue, comme mentionné dans la citation, mais aussi un poteau sculpté (*pou)*. Or, les *pou* pouvaient être érigés pour indiquer les emplacements des frontières tribales ou les lieux où s'exerçait une *rāhui* (interdiction d'accéder à un emplacement particulier et/ou de prélever ses ressources). Outre le fait de permettre la régénération des ressources, imposer une *rāhui* permettait d'affirmer la souveraineté du groupe contrôlant l'accès au territoire concerné (voir Kawharu 2000 : 363 ; Royal 2007 : 4). Le *pou* de *Te Pou Tuatahi* prend la forme d'un *manaia*. Cces derniers sont des gardiens associés à un élément particulier : l'air, la terre ou l'eau (Zaitz 2009 : 158). En le représentant de la sorte, l'artiste[42] rattache le Traité de Waitangi à un élément culturel māori important visant, entre autres, à protéger le territoire et ses ressources et à permettre la reconnaissance des *iwi* qui y sont implantées. L'idée qui semble sous-tendre l'œuvre est donc que les Pākehā doivent s'adapter au système de savoirs autochtones.

Les différentes manières dont les artistes considèrent le Traité de Waitangi et son impact actuel sur les Māori étaient le thème central de l'exposition « Waitangi Wahine » organisée dans le cadre de la commémoration du 175e anniversaire de la signature du Traité de Waitangi. Cette exposition, que j'ai déjà mentionnée dans le portrait consacré à Tracey Tawhiao, a eu lieu en mai 2015 à Upper Hutt, dans la région de Wellington et elle réunissait les travaux de cinq femmes artistes māori (Andrea Eve Hopkins, Linda Munn, Robyn Kahukiwa, Suzanne Tamaki et Tracey Tawhiao) dans le but d'engager une réflexion sur la signification du Traité et sur ses implications pour la société néo-zélandaise contemporaine[43]. C'est pour cette exposition que

[42] C'est Sofia Minson qui est à l'origine de la représentation du *pou* sculpté, Samapeap Tarr en ayant réalisé l'arrière-plan.
[43] Voir le site internet « Pacific.Scoop » géré par l'Auckland University of Technology's Pacific Media Centre : http://pacific.scoop.co.nz/2015/04/waitangi-wahine/ (visité le 28 septembre 2016).

Tracey Tawhiao avait réalisé *Treaty Wrangle* (voir portrait de l'artiste). J'ai eu l'occasion de m'entretenir, via Skype, avec une autre des participantes : Andrea Eve Hopkins. Notre conversation a eu lieu en mai 2013, deux ans avant qu'elle participe à « Waitangi Wahine ». Andrea Eve Hopkins est une artiste peintre connue pour ses paysages teintés de surréalisme. Elle m'a dit ne pas faire souvent d'œuvres à visée politique mais certains de ses tableaux ont néanmoins une telle connotation, notamment ceux dans lesquels on peut voir des représentations des différents drapeaux néo-zélandais, dont les drapeaux māori.

La Nouvelle-Zélande possède en effet plusieurs drapeaux associés à différents groupes et divers moments de son histoire. Le drapeau officiel actuel a été adopté en 1902 et son statut a été confirmé en 2016 par référendum (voir plus loin)[44]. Ce n'est pas le seul drapeau officiel que la Nouvelle-Zélande ait connu ; il en existe d'autres et parmi eux, des drapeaux māori, à l'instar du « United Tribes flag » dont le modèle avait été choisi en 1834 par les chefs māori de la Confédération des Tribus Unies (voir chapitre 1)[45]. Ils voyaient ce drapeau comme le symbole de l'indépendance de la Nouvelle-Zélande et donc de la reconnaissance de leur *mana* (Ministry for Culture and Heritage 2016). Ce drapeau est resté important dans le nord de la Nouvelle-Zélande, mais il a été officiellement remplacé lors de la signature du Traité de Waitangi par l'Union Jack, puis par le drapeau actuel. D'autres drapeaux māori ont également existé en parallèle, notamment le « Tino Rangatiratanga », considéré comme le symbole de l'indépendance māori. Son design a été créé en 1989, année au cours de laquelle le gouvernement avait décidé d'allouer une forte somme d'argent pour la préparation des célébrations du 150e anniversaire du Traité de Waitangi l'année suivante. Te Kotahitanga, une coalition d'organisations māori prônant l'indépendance, était décidée à interpeller l'opinion publique de manière « créative » sur le sujet des violations du Traité. Un groupe basé dans le nord, Te Kawariki, proposa d'organiser un concours de création d'un drapeau national māori qui devait être prêt en 1990. Aucune des propositions n'ayant été retenue, un collectif de femmes artistes māori fut mis à contribution et trois d'entre elles, Linda Munn, Jan Dobson et Hiraina Marsden, créèrent le modèle qui fut sélectionné. Ce drapeau est composé des couleurs

[44] Ce drapeau est dérivé du « Blue Ensign », le pavillon de l'une des escadres de la Royal Navy. L'Union Jack, le drapeau du Royaume-Uni, y figure en haut à gauche et, à droite, quatre étoiles rouges à cinq branches délimitées par un liseré blanc se déploient sur un fond bleu. Elles sont issues des cinq étoiles composant la constellation de la Croix du Sud. Ces divers symboles mettent en évidence les liens qu'entretient la Nouvelle-Zélande avec le Royaume-Uni et son appartenance à l'hémisphère sud (Ministry for Culture and Heritage 2016a : 3).

[45] Le modèle de drapeau choisi par les chefs māori parmi trois dessins réalisés par le missionnaire Henry Williams était celui déjà utilisé par la Church Missionary Society. Sur un fond blanc, on peut voir la Croix de Saint Georges au centre et une croix plus petite dans le coin supérieur gauche où se trouvent également quatre étoiles blanches, à huit ou six branches selon les versions (Pollock 2016 ; Ministry for Culture and Heritage 2016a : 2).

blanche, noire et rouge, les couleurs traditionnellement associées aux créations esthétiques māori. Il comporte également un motif de *koru* et a été utilisé depuis comme un symbole de résistance ; il est devenu en 2009 le « National Māori flag » (Pollock 2012 ; Ministry for Culture and Heritage 2017). En novembre-décembre 2015 et mars 2016, deux référendums sur le changement du drapeau officiel furent lancés à l'initiative du Premier Ministre John Key, affilié au National Party. Le premier avait pour objectif de choisir un remplaçant au drapeau officiel et le deuxième de confirmer ce remplacement. Ces référendums avaient été promis par le Premier Ministre si le parti était réélu pour un troisième mandat dans le cadre de la course menant aux élections générales de 2014 alors que des discussions avaient lieu depuis longtemps en Nouvelle-Zélande pour savoir si le drapeau devait être changé. Cinq propositions de drapeau furent finalement soumises aux citoyens lors du premier référendum, dont une arborant un *koru.* Celui qui obtint la faveur des votants affichait une « silver fern », une plante qui appartient à l'espèce des fougères arborescentes et qui est notamment l'emblème de l'équipe de rugby nationale, les All Blacks. Outre la fougère qui apparaissait sur trois des cinq propositions, la Croix du Sud était toujours présente sur deux d'entre elles, alors que l'Union Jack n'apparaissait sur aucune[46]. Lors du deuxième référendum, la majorité des votants, soit 56,73 %, se prononça en faveur du maintien du drapeau actuel. Si certains Māori souhaitaient un changement puisqu'ils considéraient le drapeau actuel comme un symbole de la colonisation britannique, de nombreux autres étaient en faveur de son maintien[47]. Diverses raisons furent énoncées pour expliquer l'attachement de ces Māori à ce drapeau : il s'agissait de celui sous lequel ont combattu les engagés dans les Māori Battalions lors des deux guerres mondiales[48] ; il symbolisait le pacte conclu avec la Couronne britannique et il était considéré comme un *taonga*[49] ainsi qu'un symbole historique[50]. En outre, de nombreux Māori qui rejetaient les politiques du Premier Ministre jugées souvent discriminatoires ne voulaient pas soutenir son

[46] Voir Ministry for Culture and Heritage 2016a : 8.
[47] Voir Carrington et Peters (2016) ; Hill (2016).
[48] Voir Harawira, *E-Tangata*, 19/03/2016 ainsi que la vidéo d'un témoignage d'un vétéran sur la chaîne Youtube « Te Karere TVNZ » publiée le 29 janvier 2014 : https://www.youtube.com/watch?v=cUcVCV1Nipk (vue le 8 mars 2017).
[49] Sur le site « Māori Law Review », on peut lire dans un article de Unruh (2016) consacré au deuxième référendum et à son résultat que durant le processus de sélection des drapeaux puis du deuxième référendum : « Māori claims were made to the Waitangi Tribunal that replacing the flag would be a breach of the Treaty of Waitangi. The claimants argued that changing the flag would challenge their *mana* and *tino rangatiratanga* arguing that the flag is a *taonga* of theirs protected by Article 2 of the Treaty ». http://maorilawreview.co.nz/2016/04/second-referendum-on-the-new-zealand-flag-result-and-maori-voter-turnout/ (visité le 20 août 2017).
[50] Voir Jackman, *Stuff*, 26/08/2015.

initiative[51]. S'intéresser au résultat de ce référendum et aux explications présentées permet de souligner la diversité des attitudes et des conceptions des Māori par rapport à cet élément investi de nombreuses significations parfois conflictuelles qu'est le drapeau national. Il n'est donc pas étonnant que les drapeaux soient présents dans certaines œuvres contemporaines autochtones[52]. Andrea Eve Hopkins a représenté les divers drapeaux néo-zélandais dans plusieurs de ses œuvres pour, entre autres, montrer sa sympathie envers le mouvement en faveur de l'auto-détermination māori.



Figure 155 : *Fly a Flag 2010-2015*. Andrea Hopkins, 2015

Sur ce tableau présenté à l'occasion de l'exposition « Waitangi Wahine », quatre femmes agitent des drapeaux : celles sur les côtés extérieurs tiennent le drapeau national māori, et les deux autres brandissent le drapeau des Tribus Unies et le drapeau officiel, ce dernier étant représenté à l'envers. Ce point a suscité une petite controverse : dans la rubrique « Opinion » de l'édition électronique du *Gisborne Herald* datée du 28 juin 2016, on pouvait lire en titre : « Flag painting seen as racist and an insult ». Un lecteur faisait en effet part de son indignation face à cette représentation du drapeau à l'envers, qui plus est entouré des drapeaux māori, et il indiquait qu'il avait porté l'affaire devant la Commission des Droits de l'Homme. La directrice du Tairawhiti Museum de Gisborne où l'exposition a été présentée du 15 avril au 26 juin 2016 lui a répondu en expliquant le contexte de l'exposition et la signification de l'œuvre qui rend hommage aux créatrices du drapeau Tino Rangatiratanga (trois des femmes représentées sont en effet Linda Munn, Jan Dobson et Hiraina Marsden) tout en défendant aussi bien la liberté d'expression de l'artiste que le droit à l'interprétation du spectateur[53]. Dans une courte vidéo

[51] Voir Trinder, *Mana News* 2016.
[52] Pour une analyse de la présence des drapeaux dans l'art amérindien, voir Kalbfleish (2009 : 338-346).
[53] Voir la lettre du lecteur et les réponses sur le site internet du journal : http://gisborneherald.co.nz/opinion/2362873-135/flag-painting-seen-as-racist-and (visité le 28 septembre 2016).

publiée sur sa page Facebook, Andrea Eve Hopkins parle de ses œuvres exposées à l'occasion de « Waitangi Wahine », dont *Fly a Flag 2010-2015*, mais n'évoque pas les raisons qui l'ont poussée à représenter le drapeau officiel à l'envers. On peut cependant supposer qu'il est pour elle le symbole de l'État colonial et qu'elle considère les drapeaux māori plus légitimes. Ces derniers, ainsi que le drapeau officiel, mais cette fois représenté à l'endroit, apparaissent également dans son œuvre *Free the Radicals* (Figure 156).



Figure 156 : *Free the Radicals*. Andrea Hopkins, 2016

Dans sa vidéo explicative, l'artiste dit qu'elle a voulu souligner le fait que les femmes māori initient souvent les mouvements de protestation ou occupent une place importante en leur sein, d'où la présence au premier plan d'une femme qui semble haranguer la foule en tenant le drapeau national māori. Ce dernier est représenté en plusieurs exemplaires, tout comme celui des Tribus Unies et ces drapeaux māori flottent devant L'Union Jack et le drapeau néo-zélandais officiel, qui sont relégués au fond. Les drapeaux permettent encore une fois ici de souligner l'adhésion de l'artiste à la lutte māori pour l'autodétermination.

Dans « Waitangi Wahine », Andrea Hopkins a présenté un autre tableau intitulé *Jumping in the Deep End* (Figure 157) qui témoigne du point de vue critique de son auteure au sujet de certaines conséquences de la colonisation. Sur le panneau explicatif qui accompagne l'œuvre, on peut lire la description suivante : « *Jumping in the Deep End* highlights the issue of why some tend to benefit greatly from the Treaty settlements, while other wait for the scraps outside of these negotiations ». L'artiste fait référence aux contreparties financières accordées par l'État en compensation pour les violations du Traité de Waitangi et à la suite de plaintes déposées en ce sens au Tribunal de Waitangi, une compensation dont la répartition a parfois été jugée inégale (voir chapitre 1).

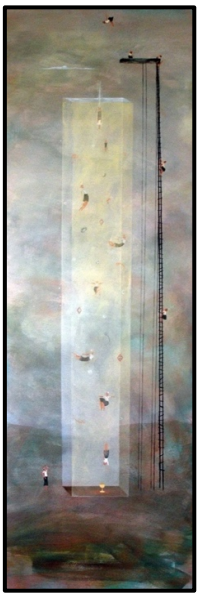


Figure 157 : *Jumping in the Deep End*. Andrea Hopkins, 2011

Comme le Traité de Waitangi conditionne les dédommagements que peuvent percevoir les Māori et que la politique du biculturalisme prônée par nombre d'entre eux est fondée sur la nécessité de faire respecter les engagements consignés dans le Traité, il leur est difficile de le critiquer sans fragiliser leurs revendications. Gagné (2016 : 52-53) mentionne quelques rares exemples de Māori ayant remis en cause la primauté donnée au Traité dans le processus de décolonisation ainsi que l'idée que la conscience politique contemporaine doive être fondée sur ce document ancien rédigé qui plus est par des représentants de la Couronne britannique, à la manière britannique et sans avoir consulté les Māori. Même si, la plupart du temps, elles le considèrent comme un document de référence, certaines artistes portent elles aussi un regard critique sur le Traité. Un tel point de vue est perceptible de manière subtile dans l'œuvre *Moka's Utu* de Penny Howard (Figure 130). Durant notre entretien, cette artiste m'a dit avoir voulu faire allusion à Moka Te Kainga-mataa, l'un de ses ancêtres s'étant illustré durant les « Musket Wars » ayant opposé certaines *iwi* au début du XIX^{e} siècle (voir chapitre 1), d'où la présence de mousquets dans cette œuvre. Moka est l'un des chefs Ngāpuhi à avoir signé la Déclaration d'Indépendance en 1835, mais il refusa de signer le Traité de Waitangi, car il craignait que le phénomène de transactions illégales autour de l'acquisition de terres qu'il avait pu observer ne s'aggrave (Ministry for Culture and Heritage 2016b ; le fait fut aussi évoqué par l'artiste lors de notre entretien du 8 novembre 2013). Penny Howard n'a pas représenté le Traité de Waitangi, mais elle a souhaité rendre hommage à un homme qui avait entrevu que le Traité ne serait pas équitable.

D'autres artistes évoquent aussi la signature du Traité et les modalités employés par les Pākehā pour inciter les Māori à signer ce document ayant officialisé la colonisation et marqué l'accélération du processus de perte des terres, entre autres conséquences fâcheuses. Ainsi, en réutilisant des couvertures en laine qu'elle transforme en robes ou en manteaux, Jeanine Clarkin fait référence aux négociations ayant entouré la signature du Traité de Waitangi puisqu'en échange de sa signature, chaque chef s'était vu remettre deux couvertures et du tabac (Orange 2011 [1987] : 60). Les termes du Traité n'ayant pas été respectés par la suite, elle veut rappeler que les Māori ont perdu leurs terres en échange de quelques couvertures : « In the last ten years, I've used blankets cause I like the way the blanket represents the colonisation of our people, as lands for blankets » (Entretien avec Jeanine Clarkin, le 18 septembre 2013).



Figure 158 : *Robe fabriquée à partir d'une couverture en laine*. Jeanine Clarkin

Alexis Neal a adopté un point de vue similaire avec son œuvre « Treaty » dont elle m'a parlée durant notre entretien :

> There is a silent political voice within the work and I say silent because the work is very much talking about New Zealand history and it's talking about the relationship between Maori and Pākehā. I have made works that have slightly talked about the Treaty and one of my works, a work called *Treaty*, was a very long mezzotint print of my father's musket, but on the end of the musket I had totally adorned it with *whakairo*, carving, and it was called *Treaty* because the Treaty was very much about the exchange of land, muskets, blankets, you know, this sort of material culture or necessities of living at that particular time. (Entretien avec Alexis Neal, le 20 juin 2013)



Figure 159 : *Treaty*. Alexis Neal

Les mousquets reviennent souvent dans les œuvres des artistes lorsqu'elles veulent traiter de l'époque de la colonisation, car ils sont emblématiques des échanges entre Māori et Pākehā et des guerres intertribales intenses entre Māori du début du XIX^{e} siècle (voir chapitre 1). Il s'agit d'un objet qui rappelle une époque particulière mais aussi l'existence de transactions commerciales entre Māori et Pākehā dès les débuts de la colonisation et la contribution de nombreux Māori à l'exploitation des ressources naturelles d'Aotearoa en échange de biens tels que des armes, du tabac ou des couvertures (Belich 2001 [1996] : 213-217). Dans l'une de ses installations où elle présentait des cartes de poker, Jeanine Clarkin évoquait en outre le fait que certains Māori avaient perdu leurs terres en jouant à des jeux de hasard (entretien du 18 septembre 2013). De telles activités ont été introduites par les Pākehā qui ont tiré avantage de la situation, mais certains Māori ont aussi participé de manière active au processus de perte des terres, notamment en vendant des terrains sans avoir nécessairement obtenu l'accord de leur groupe grâce au Native Land Act de 1872 qui permit l'individualisation des titres territoriaux (Webster 1998 : 35 ; Gagné 2013 : 34).

Quelques autres artistes font également allusion, de manière parfois très implicite, à la diversité des attitudes des Māori durant la colonisation. Avec *There is a Dog Barking in the Valley* (Figure 160), Penny Howard critique le Tohunga Suppression Act (entretien du 8 novembre 2013).



Figure 160 : *There is a Dog Barking in the Valley*. Penny Howard, 2013

Il s'agit d'une loi de 1907 proposée par James Carroll, un homme politique māori qui était alors ministre des Affaires Indigènes. Il souhaitait confier les affaires relatives à la santé à la médecine occidentale et non aux *tohunga* (experts māori) qui avaient recours à la médecine

traditionnelle impliquant des modes spirituels de guérison. À cette époque, d'autres personnalités politiques māori comme Maui Pomare et Sir Peter Henry Buck[54] qui travaillaient dans le milieu médical prônaient la nécessité d'améliorer les conditions de santé des Māori et critiquaient l'émergence d'un nouveau type de *tohunga* qu'ils considéraient comme des charlatans. Ils estimaient que, pour assurer leur survie, les Māori devaient adopter un mode de vie proche de celui des Pākehā, et, entre autres, leurs pratiques médicales. Le Tohunga Suppression Act allait dans ce sens en interdisant d'exercer en tant que *tohunga* (Voyce 1989 ; Walker 1990 : 180-181 ; King 2003 : 331). Penny Howard critique cette loi – soutenue par des Māori tels que Buck et Pomare dans une volonté de modernisation et d'amélioration du mode de vie māori dans un contexte où certains envisageaient qu'intégrer les instances gouvernementales pākehā étaient la meilleure façon de faire reconnaître les droits des māori (voir note n°54, chapitre 5) – qui a conduit à des arrestations de *tohunga* et au déclin de la médecine traditionnelle māori. C'est un thème qui la touche particulièrement car son aïeule Te Kuri o Te Wao, était une *tohunga*. Dans *There is a Dog Barking in the Valley*, Te Kuri est d'ailleurs présente : elle est symbolisée par un chien.

Cette œuvre et l'installation de Jeanine Clarkin peuvent donc être analysées comme faisant subtilement référence à une certaine participation des Māori au processus de colonisation mais cette perspective n'est pas explicitement affichée ; elle n'émerge que lorsqu'on « décrypte » les sujets traités.

Les artistes que j'ai rencontrées ayant aussi des origines européennes, certaines d'entre elles s'intéressent à ce qui s'est passé du côté des Pākehā à l'époque coloniale. Ainsi, Alexis Neal m'a dit que sa double ancestralité lui permettait de ne pas être seulement dans une perspective de dénonciation, mais de considérer les deux côtés (māori et pākehā) et de s'interroger plutôt sur l'impact que l'histoire coloniale a eu sur la constitution de la société néo-zélandaise actuelle (entretien du 20 juin 2013). Comme elle, Jeanine Clarkin explique le fait qu'elle ne se cantonne pas à la dénonciation des exactions commises par les Pākehā et qu'elle

[54] Diplômé de médecine en 1899, Māui Pomare fut nommé l'année suivante agent de santé māori (Māori Health Officer). Walker (1990 : 175) évoque son investissement dans l'amélioration des conditions de vie des Māori dans les domaines de la santé et des règles d'hygiène. Il écrit « He spent his time visiting *marae*, investigating Māori health, examining water supplies and giving talks on sanitation hygiene and health ». En 1902, il proposa la construction d'un hôpital à destination des Māori dont le personnel serait Māori. Pomare voulait combiner la médecine pākehā et le savoir māori sur les maladies (Walker 1990 : 175). En ce qui concerne Peter Buck, il fut diplômé de médecine en 1905 puis nommé médecin conseil (« medical officer ») au ministère de la Santé (Walker 1990 : 179). Il était donc engagé politiquement, tout comme Pomare qui intégra le Parlement en 1911. Comme Apirana Ngata, ces hommes défendaient les droits des Māori en intégrant le système pākehā. Ils rejetaient certaines pratiques traditionnelles māori comme la médecine spirituelle des *tohunga* et se prononçaient en faveur de l'adoption de la modernité occidentale qu'ils pensaient bénéfique pour les Māori (Walker 1990 : 180-181).

s'intéresse également à la manière dont ils ont vécu la colonisation par sa double ancestralité. L'une de ses installations évoque par exemple le voyage périlleux entrepris par les Anglais pour arriver en Nouvelle-Zélande au XIX^{e} siècle (entretien du 18 septembre 2013). Toutefois, même si certaines artistes apportent un regard nuancé sur la responsabilité des uns et des autres dans le processus de colonisation, la plupart des œuvres comportant un aspect politique ont plutôt tendance à dénoncer les bénéfices qu'ont tirés les Pākehā de la colonisation au détriment de la majorité des Māori. Outre les œuvres portant notamment sur les violations du Traité que j'ai déjà évoquées, on peut citer l'exemple de Nova Paul qui s'est elle aussi penchée sur l'impact de la colonisation pour les Britanniques en se plaçant dans une optique de dénonciation de l'enrichissement réalisé à l'encontre des Māori. Durant notre entretien, elle m'a parlé de son intérêt pour la manière dont différents espaces sont construits ainsi que pour ce qu'ils reflètent de la société qui les occupe et elle m'a fait part d'un projet ayant trait à la colonisation. Suite à un séjour à Londres en 2013, elle a mené une réflexion sur l'espace urbain, sur les édifices créés à l'aide des richesses issues de la colonisation. Elle souhaitait réaliser une œuvre où elle ferait le parallèle avec ce qui se passait à la même époque avec les Māori en Nouvelle-Zélande, notamment les guerres pour les terres, en soulignant le contraste existant entre les pertes de terres subies par les Māori et la construction simultanée d'un espace urbain riche à Londres grâce aux revenus générés par la colonisation (entretien du 24 octobre 2013).

Les artistes qui adoptent une telle perspective de dénonciation ne souhaitent pas pour autant produire des œuvres en mobilisant un style visuel qui confronterait violemment les spectateurs, comme cela pouvait être le cas avec une artiste telle qu'Emily Karaka dans les années 1980 (voir Kirker 1993 [1986] : 126). Cette caractéristique est bien illustrée avec *Tear of Remembrance #1 – Parihaka* de Bronwyn Waipuka-Callander (Figure 161). Il s'agit d'une réalisation numérique qui fait référence à l'invasion de Parihaka par les forces coloniales. La date du 5 novembre 1881, jour de la prise de Parihaka par les Pākehā, est visible sur l'œuvre de Bronwyn Waipuka-Callander. La représentation d'une femme qui tient un bébé dans ses bras peut être perçue comme l'évocation de la nature pacifique de la communauté de Parihaka. Le fait qu'ils se trouvent dans une larme faisant écho au titre symbolise la tristesse ressentie par l'artiste, et plus largement par la communauté māori, face à ces événements. La phrase inscrite en bas de l'œuvre « E kore ngaa iwi nei e wareware » signifie « le peuple n'oubliera jamais ». Elle est extraite d'une chanson attribuée à Te Whiti o Rongomai reproduite dans le livre *Parihaka: The Art of Passive Resistance* (Hohaia, O'Brien et Strongman 2005 [2001] : 47). Cette création numérique rappelle donc un événement lié à la colonisation et douloureux pour les Māori, mais elle le fait sans employer une imagerie violente, ce qui répond à la fois à la

volonté de l'artiste de ne pas confronter trop agressivement son public pākehā tout en correspondant bien au thème traité : la résistance passive, non violente.



Figure 161 : *Tear of Remembrance #1 – Parihaka*. Bronwyn Waipuka-Callander, 2015

Cette œuvre témoigne en outre de la volonté de l'artiste d'œuvrer à ce que cet événement ne soit pas oublié en soutenant l'initiative visant à ce que le 5 novembre devienne un jour férié (B. Waipuka-Māori Art[55]). Cette dernière était déjà évoquée au début des années 2000 par Paul Morris dans le livre sur Parihaka que je viens de mentionner : il arguait de la nécessité d'instaurer une journée nationale pour se remémorer le « pouvoir de la résistance spirituelle contre la tyrannie » (Morris 2005 [2001] : 116). En 2011, 130 ans après les événements de Parihaka, une pétition soutenue par Tariana Turia, la co-dirigeante du Parti Māori de l'époque fut présentée au Parlement demandant à ce que le 5 novembre devienne « Parihaka Day », un jour qui, sans être férié, serait consacré à la commémoration de cet épisode tragique. Jusqu'alors, et c'est encore le cas aujourd'hui, le 5 novembre est en Nouvelle-Zélande comme dans d'autres pays anglo-saxons le « Guy Fawkes Day », du nom d'un catholique anglais qui avait planifié l'assassinat du roi Jacques 1er et fut arrêté le 5 novembre 1605 avant d'être exécuté. Selon Turia, on pouvait douter de la pertinence de cette célébration pour les Néo-Zélandais alors qu'il n'existait pas de journées spécialement dédiées aux Māori puisque le « Waitangi Day » qui célèbre la signature du Traité de Waitangi ne concerne pas exclusivement

[55] Voir le site internet de l'artiste « B.Waipuka-Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/buyprint47.html (visité le 28 septembre 2016).

les Māori ; il rappelle l'accord passé entre ces derniers et les Pākehā (Moir 2011). La pétition de Turia n'aboutit pas et, en 2015, l'année de la création de l'œuvre de Bronwyn Waipuka-Callander, une nouvelle pétition fut lancée par Marama Fox, le co-dirigeant du Māori Party. Il mettait l'accent sur l'importance de cet événement qui aurait inspiré les démarches de résistance passive du Mahatma Gandhi et de Martin Luther King et qui aurait beaucoup plus de sens pour les Néo-Zélandais que l'arrestation d'un complotiste du début du XVII^{e} siècle. Il y voyait aussi une manière d'instaurer une journée consacrée au rappel des actes commis durant les « Māori land wars » (Martin, *RNZ*, 5/11/2015, voir aussi Frost, *RNZ*, 6/11/2015). Le « Parihaka Day » n'a pas encore été instauré, mais, en juin 2017, le gouvernement a présenté des excuses officielles à la communauté de Parihaka. Une cérémonie de réconciliation a été organisée au cours de laquelle le Procureur général Chris Finlayson, membre du National Party, parti à la tête du gouvernement, s'est excusé du comportement de la Couronne à Parihaka au XIX^{e} siècle (notamment pour l'invasion du village et l'emprisonnement de membres de la communauté). Neuf millions de dollars néo-zélandais ont été alloués à la communauté pour l'aider à acheter des terres, mener des travaux archéologiques et construire un centre communautaire (Trevett 2017). Dans son discours, Finlayson a fait part d'un changement d'optique : dans le passé, la Couronne s'est sentie menacée par la vision d'« auto-détermination, de coopération et de paix » promue par Te Whiti o Rongomai et Tohu Kākahi, alors que désormais le gouvernement veut aider à ce qu'elle s'accomplisse. Il souhaite reconnaître et réparer les injustices qu'a connues la région de Taranaki pour que Māori et Pākehā puissent œuvrer ensemble au futur du pays (Finlayson 2017).

L'œuvre de Bronwyn Waipuka-Callander s'inscrit donc dans le courant prônant de tels processus de reconnaissance des injustices et de commémorations des événements ayant jalonné l'histoire coloniale. Diverses initiatives du même ordre ont été entreprises. Pour n'en citer qu'une autre, des étudiants du Otorohanga College ont lancé une pétition en 2015 pour attirer l'attention sur l'épisode historique des « Land Wars » qu'ils souhaitaient voir figurer au programme scolaire national. Leur pétition a reçu le soutien de Nanaia Mahuta, députée du Parti Travailliste, et de Te Ururoa Flavell, co-dirigeant du Parti māori. Ils ont obtenu un résultat : un jour de commémoration pour les Guerres néo-zélandaises du XIX^{e} siècle a été instauré en 2016 avec prise d'effet en 2017. La date choisie est le 28 octobre : elle correspond à celle de la signature de la Déclaration d'Indépendance de 1835 (Smallman 2016).

Les exemples évoqués ici montrent que la dimension politique est toujours présente dans les œuvres de nombreuses artistes māori contemporaines. Si certaines ont dit plus ouvertement que d'autres avoir tendance à traiter de sujets politiques, un peu plus des trois quarts des artistes

rencontrées ont au moins créé une ou plusieurs œuvres à forte dimension politique. Je n'ai pas mené d'enquêtes auprès d'artistes masculins et il m'est donc difficile d'établir une comparaison éclairée, mais les œuvres réalisées par des hommes que j'ai vues sur le terrain m'ont semblé moins ouvertement politiques que nombre de celles présentées dans ce chapitre.

En ce qui concerne les femmes ayant participé à ma recherche, le Traité de Waitangi et le thème de la perte des terres sont encore au cœur de nombreuses productions. Mais de nouveaux thèmes émergent également par rapport aux décennies précédentes puisque les artistes réagissent aussi à ce qui est considéré comme de nouvelles infractions au Traité. Le plus souvent, ce dernier est montré comme un élément de référence sur lequel repose la fondation d'une nation biculturelle. Toutefois, j'ai montré que certaines artistes posent sur lui un regard plus critique et que certaines évoquent parfois, mais toujours de manière très implicite, la responsabilité de certains Māori durant le processus de colonisation. Il me semble que cette attitude est permise par le contexte politique actuel : les Māori ayant obtenu satisfaction sur de nombreux points, des réflexions moins polarisées peuvent émerger. On rejoint ici ce qui est observable dans le champ de la recherche : des chercheurs māori évoquent sans doute plus qu'auparavant la complexité de l'histoire parsemée de moments de collaboration entre certains groupes māori et les Pākehā et réfutent la logique binaire voulant opposer les « gentils » colonisés aux mauvais Pākehā (voir par exemple Hoskins 2012). Comme je l'ai indiqué, la double origine des artistes et leur participation aux mondes māori et non māori peut aussi jouer dans leur prise en considération de l'attitude des Pākehā. Toutefois, il reste encore de nombreuses causes māori à défendre, et, de manière générale, les femmes que j'ai rencontrées ne souhaitent pas confronter brutalement le public pākehā et non māori plus généralement, comme ce pouvait être le cas de certain(e)s de leurs prédécesseur(e)s, mais plutôt l'amener à réfléchir à l'histoire du pays pour faire entendre la légitimité des revendications māori actuelles.

Il me semble intéressant de relever le fait que l'une des artistes qui m'a accordé un entretien, Lisa Reihana, m'a dit se sentir maintenant prête à évoquer un contexte plus large que celui de la seule colonisation néo-zélandaise, cette dernière ayant déjà fait l'objet de beaucoup de travaux (entretien du 8 juillet 2013). C'est ce qu'elle a fait avec son œuvre vidéo *In pursuit of Venus* (Figure 1) que j'ai évoquée en introduction. Cependant, le décentrement vers le contexte plus étendu du Pacifique dont témoigne cette œuvre n'est pas encore la norme parmi les artistes que j'ai rencontrées. Nombre d'entre elles m'ont dit s'intéresser aux autres cultures du Pacifique ; certaines ont voyagé dans diverses îles, parfois dans le cadre de résidences d'artistes (voir, par exemple, le portrait de Natasha Keating), et il leur arrive d'évoquer dans leurs productions des thèmes liés à d'autres peuples du Pacifique, et ce d'autant plus facilement

lorsqu'elles ont aussi des origines polynésiennes, comme c'est le cas de Lonnie Hutchinson. Néanmoins, la majorité de leurs créations font référence à des sujets qui touchent en priorité les Māori et elles insistent souvent sur des éléments culturels spécifiques témoignant du statut particulier de ceux-ci en Aotearoa en tant que peuple autochtone, *tangata whenua*. Ce n'est pas surprenant, dans la mesure où il s'agit d'artistes qui privilégient leur identité māori puisqu'elles vivent en Nouvelle-Zélande (voir chapitre 6) et qui s'inscrivent dans des processus de revendications politiques souvent basés sur ce statut particulier des Māori. Leur investissement dans ce domaine va au-delà de la création artistique : j'ai présenté plusieurs exemples d'actions entreprises par les artistes, notamment en faveur de l'environnement et de la reconnaissance de la relation spéciale qui unit les Māori à la terre. Dans les portraits de Tracey Tawhiao et de Natasha Keating, le fait que la première ait réalisé une œuvre utilisée pour la campagne de l'activiste et politicien māori Hone Harawira et que la seconde ait travaillé pour lui a également été mentionné. En outre, ces derniers temps, Tracey Tawhiao multiplie les expositions et les événements artistiques avec l'activiste Tuhoe Tame Iti. Enfin, la plupart des participantes à ma recherche sont aussi actives sur les réseaux sociaux : elles dénoncent les lois et les déclarations gouvernementales qu'elles trouvent injustes envers les Māori et soutiennent diverses personnalités politiques māori.

Conclusion

L'évocation de l'art traditionnel permet souvent aux artistes d'ancrer leurs œuvres dans un contexte māori et d'appuyer certaines revendications et/ou souligner les spécificités culturelles qui seraient propres aux Māori. En effet, pour ne citer que quelques exemples, les *koru* visibles dans les productions sur papier journal de Tracey Tawhiao, les *manaia* présents dans la création numérique de Bronwyn Waipuka-Callander qui évoque la prise de Parihaka ou encore les motifs inspirés des compositions *kowhaiwhai* et des panneaux *tukutuku* que Charlotte Graham a inséré dans ses œuvres présentant son opinion sur la « foreshore and seabed controversy » soulignent que ces artistes expriment un point de vue māori et qu'elles soutiennent donc les revendications māori. De plus, la représentation d'artefacts ou de motifs ayant un symbolisme particulier permet de promouvoir une certaine façon māori de concevoir le monde qui doit être respectée, ce qui passe pour la plupart des artistes par le respect des engagements formulés dans le Traité de Waitangi. La spécificité de cette « manière māori » d'appréhender le monde est particulièrement évidente dans les œuvres ayant trait à des notions liées à la spiritualité. Ces créations, tout comme celles portant sur les mythes, comprennent souvent des éléments

iconographiques issus du répertoire du tissage et de la sculpture ou des représentations d'éléments emblématiques de la culture matérielle māori qui ont pour but, une fois encore, d'insister sur la nature māori du message transmis.

En mettant l'accent sur les liens avec les traditions artistiques, l'intérêt pour la spiritualité et la particularité des relations que les Māori entretiennent avec leur territoire, les artistes contemporaines continuent à véhiculer une image de la culture māori en tant que « whole way of life » (Webster 1993, 1998) qui se caractériserait par des éléments « typiques ». Outre ceux présentés dans ce chapitre, on peut aussi citer la langue māori pour laquelle de nombreuses artistes manifestent un grand intérêt, même si très peu d'entre elles la parlent couramment. Certaines, à l'instar de Mere Clifford et Jane Johnson Matua (voir leurs portraits chapitre 3) introduisent pourtant des mots māori dans leurs œuvres et traitent de sujets faisant référence à l'importance de la *reo* māori. En insistant sur ces points « typiques » et en dotant leurs réalisation d'accents contestataires, même subtils, les artistes rencontrées se situent également dans le mouvement de compétition symbolique décrit par Schwimmer (1972) et observé par Gagné (2009) dans le contexte māori des années 2000. Plus récemment, cette dernière a noté un affaiblissement de cette compétition symbolique au profit du développement d'espaces où peut s'exprimer la multiplicité des manières d'être māori (Gagné 2016 : 66). D'après mes observations, il semblerait que dans le domaine de l'art, la compétition symbolique soit toujours importante, mais elle n'enferme pas les artistes dans un seul type d'expression. Certes, des éléments typiques de la réification de la culture māori sont visibles dans de nombreuses œuvres, mais ils sont associés à un langage iconographique et stylistique propre à chaque artiste et ils cohabitent avec des éléments issus de la culture pākehā au sein d'œuvres qui laissent une place à l'évocation des autres racines, influences et centres d'intérêt des artistes[56]. Les femmes rencontrées s'approprient un vocabulaire culturel et traditionnel pour exprimer leurs visions personnelles de ce qu'est être une femme māori dans la société néo-zélandaise contemporaine et donner plus de poids à leurs revendications politiques. Elles s'inscrivent ainsi dans les mouvements d'affirmation et de contestations māori contemporains. Comme dans les décennies précédentes, le Traité de Waitangi et la question des terres sont toujours au cœur de diverses œuvres mais les artistes réagissent aussi à des actualités plus récentes. Mon analyse rejoint donc celle d'un anthropologue comme Thomas (1995, 1999) qui soulignait déjà la dimension politique de l'art contemporain māori dans les années 1990, mais elle apporte aussi des éléments nouveaux. J'ai notamment relevé un point que je n'ai fait qu'effleurer dans ce chapitre en citant

[56] Ces caractéristiques seront examinées au chapitre 7.

l'installation *I Like your Form* de Lonnie Hutchinson et que j'examinerai au chapitre 6 : l'enjeu que revêt pour certaines artistes le fait de réaliser des œuvres qui se déploient dans l'espace urbain et d'ainsi contribuer à rendre visible la présence des Māori dans les lieux où elles vivent ou auxquels elles sont liées de par leurs *iwi*. Ce point peut rejoindre les observations de Gagné (2016) qui a remarqué un « glissement » des revendications politiques māori à l'échelle locale (elle étudie le cas du conseil municipal d'Auckland) alors qu'elles s'exprimaient auparavant plutôt au niveau national. Il s'agit également d'une question qui rejoint le sujet de l'accès aux espaces d'exposition pākehā et la thématique de la compétition réelle (voir Schwimmer 1972) dans laquelle s'inscrivent aussi les artistes, thématique que je vais explorer dans le chapitre suivant.

Mon analyse a fait émerger un autre constat qui n'a, à ma connaissance, pas encore fait l'objet d'études approfondies. Outre l'inscription dans un mouvement d'affirmation culturel, identitaire et politique māori « général », introduire des motifs culturels typiques dans leurs œuvres ou traiter de sujets tels que ceux présentés dans ce chapitre permet aux artistes, dans une sorte de mouvement inverse, de montrer qu'elles sont légitimes à s'auto-identifier comme Māori en affichant leur bagage culturel, leur héritage identitaire et leur adhésion aux revendications politiques māori. Je vais développer ce sujet dans le prochain chapitre. Je m'intéresserai aussi à la manière dont les œuvres reflètent les conceptions des artistes à propos de l'identité féminine māori. En effet, une dimension genrée s'ajoute aux contestations et aux revendications que j'ai évoquées jusqu'à présent.

Chapitre 6 : Identité, *mana wahine* et « compétition réelle »

Après avoir examiné dans le chapitre précédent la manière dont les artistes s'inscrivent dans le mouvement général d'affirmation politique et culturelle māori, je souhaite désormais m'attarder sur la façon dont les artistes utilisent leur pratique artistique à des fins de construction identitaire, d'autonomisation et d'émancipation. Je vais m'intéresser aux spécificités des œuvres, des pratiques, des discours et des parcours des artistes en adoptant une grille de lecture centrée dans un premier temps sur le genre. Une attention particulière sera portée sur les représentations propres aux femmes, les artistes traitant de sujets spécifiques renvoyant aux thèmes centraux de l'approche *mana wahine*. Nous verrons que, même si elles ne le disent la plupart du temps pas ouvertement, les participantes à ma recherche s'inscrivent dans cette approche, que ce soit grâce aux thèmes qu'elles abordent dans leurs œuvres ou parce qu'elles suivent certains préceptes qui orientent leurs parcours de vie. Elles œuvrent notamment à la reconnaissance du *mana wahine* en s'affirmant dans le milieu artistique ainsi que, pour nombre d'entre elles, dans celui de l'enseignement. Toutefois, si elles agissent de manière à ouvrir la voie à de possibles améliorations en ce qui concerne la perception du statut et des rôles des femmes māori, le combat principal reste à leurs yeux la décolonisation de la société néo-zélandaise et des esprits qui doit bénéficier à tous les Māori. Ce chapitre ne sera donc pas exclusivement centré sur l'affirmation du *mana wahine* et sur l'image de l'identité féminine qui ressort des productions artistiques, des discours et des parcours. Identité féminine et identité māori sont bien souvent intimement liées. Si je reviendrai brièvement sur les principaux aspects de cette dernière visibles dans les œuvres, je tâcherai surtout de montrer les liens existant entre la pratique artistique et l'affirmation ainsi que la consolidation de ce que les artistes considèrent être leur identité māori. Les travaux de chercheurs en sciences sociales s'étant penchés sur des thématiques similaires dans d'autres contextes autochtones seront utiles pour appuyer mon propos qui portera, entre autres, sur l'importance toujours actuelle des relations entre les artistes et leurs communautés tribales ainsi que sur la manière dont la pratique artistique permet aux femmes rencontrées de montrer qu'elles détiennent des connaissances au sujet de la culture et de l'histoire māori et qu'elles font partie de cette société. Elles prouvent ainsi leur légitimité à se revendiquer Māori et donc à œuvrer à faire entendre les voix des Māori. Pour ce faire, elles font en sorte d'accéder à un niveau de « compétition réelle » (Schwimmer 1972), un concept

discuté au chapitre 2, sur la scène artistique nationale et parfois même mondiale ainsi qu'au sein d'établissements scolaires et d'études supérieures. Elles entrent ainsi en « compétition » avec les Pākehā, mais aussi avec les hommes māori.

6.1. Identité de genre et *mana wahine*

6.1.1. Des thèmes privilégiés par les femmes

Divers travaux ont montré que le genre influe sur le choix et la mise en œuvre des pratiques culturelles, bien que des transgressions soient toujours possibles, c'est-à-dire que des femmes adoptent des pratiques considérées comme masculines et vice versa (voir Buscatto 2014 ; Buscatto et Monjaret 2016). Comme je l'ai évoqué au chapitre 2, les travaux actuels sur l'art féminin ne cherchent plus à démontrer l'existence d'une esthétique ou d'un « langage visuel » qui serait propre aux femmes comme ont pu le faire dans les décennies précédentes Judy Chicago, Miriam Schapiro ou Lucy Lippard (voir Gerrish Nunn 2007). Cette idée a été réfutée dès la fin des années 1980 par de nombreuses féministes qui ont critiqué l'essentialisme qui la sous-tendait (voir Brand et Devereaux 2003 : IX ; Gerrish Nunn 2007 ; Meagher 2011308-309). Les observations réalisées durant mon enquête de terrain vont dans le sens de la non-existence d'une esthétique qui serait propre aux femmes māori : leurs pratiques et leurs styles sont très divers. Des artistes comme Jane Johnson Matua et Sofia Minson ont elles-mêmes souligné au cours de nos entretiens qu'il est problématique de qualifier les œuvres de « féminines » ou de « masculines » : certaines de leurs créations présentent un caractère anguleux associé plus volontiers à une esthétique masculine et elles connaissent des hommes qui créent des œuvres comportant des courbes et des volutes, ce qui est souvent considéré comme une caractéristique féminine. Je ne m'aventurerai donc pas sur le terrain glissant qui consiste à chercher à mettre en évidence la supposée « nature féminine » des œuvres. Néanmoins, j'ai pu constater la récurrence de thèmes dans les productions des femmes qui sont moins fréquemment traités par les hommes. Ils recoupent certains de ceux qualifiés par Juliet Batten dans les années 1980 comme étant les thèmes de prédilection des artistes féministes néo-zélandaises de l'époque (voir chapitre 1), parmi lesquels, la vie familiale, la féminité, la sexualité, la redéfinition de soi, l'héritage féminin et l'art politique (Batten 1982 [1981] : 69, citée dans Gerrish Nunn 2007). Selon Mills (2010), ces sujets étaient aussi présents dans une exposition collective de femmes néo-zélandaises intitulée « Source : « A Contemporary Feminine Aesthetic » » et ayant eu lieu en 2010 à Hastings, sur la Côte Est de l'Île du Nord. Les points communs des sujets traités

s'expliquent car certaines expériences sont partagées du fait d'être femme : ils ne sont donc pas seulement l'apanage des femmes māori et, plus largement, néo-zélandaises. On les retrouve également dans les productions de femmes issues de cultures différentes. Toutefois, pour éviter tout essentialisme, il est nécessaire de ne pas sous-évaluer l'influence des autres déterminants sociaux sur le choix des pratiques et des thèmes abordés, par exemple l'âge, la classe sociale, l'origine ethnique et la culture, lesquels peuvent s'interinfluencer comme le soulignent les travaux adoptant une approche intersectionnelle (voir chapitre 2).

6.1.2. La famille et la maternité

Parmi les thèmes récurrents dans les œuvres des femmes māori figurent ceux de la famille et de la maternité. Comme c'est le cas dans de nombreuses autres sociétés autochtones[1], la maternité était traditionnellement valorisée dans la société māori (voir chapitre 1). Les femmes étaient vues comme des *whare tangata* (maisons de l'humanité[2]), les « architectes des générations futures » (Smith 2015 : iii), et elles étaient respectées et protégées pour cela (voir Pere 1982 : 26 ; Awatere 1995 : 36 ; Ruwhiu 2009 : 21). La maternité est toujours considérée comme une valeur importante dans la société māori contemporaine. La chercheuse māori Kathie Irwin écrivait ainsi en 1992 que lorsqu'elle a eu son premier enfant, les regards portés sur elle dans la communauté māori ont changé ; elle a été considérée comme une « vraie femme » alors que « women without children by choice are a breed apart from 'real women'. Māori women who make a conscious choice not to have children are a cultural enigma » (Irwin 1992b : 64). Certaines des œuvres des femmes que j'ai rencontrées avaient pour sujet l'amour maternel et les liens existant entre une mère et ses enfants. C'était particulièrement le cas de diverses productions de Natasha Keating et de Bronwyn Waipuka-Callander. Dans l'une de ses œuvres, cette dernière fait le parallèle entre le personnage de mère tenant un bébé qu'elle a représenté et Papatūānuku, la Terre Mère, figure maternelle par excellence qui nourrit et veille au bien-être de ses enfants[3].

L'importance accordée au rôle de mère est aussi ressortie dans nos échanges ainsi que durant mes séances d'observation participante. Comme indiqué au début du chapitre 3, la grande majorité des artistes rencontrées étaient mères. Des enfants, adolescents et/ou des bébés

[1] Voir par exemple Goyon (2004 : 16) pour les Premières Nations des Plaines d'Amérique du Nord.
[2] Voir Royal 2007 : 3.
[3] Voir le site internet de l'artiste « B. Waipuka – Māori Art » : http://www.bwaipuka.co.nz/buyprint33.html (visité le 4 octobre 2016).

étaient présents lors de mes rencontres avec Bronwyn Waipuka-Callander, Natasha Keating, Charlotte Graham, Penny Howard, Peata Larkin, Hera Johns, Tanya Ruka et lors de divers vernissages. Plusieurs artistes ont évoqué leur rôle de mère durant les entretiens et son influence sur leur pratique artistique. Cette influence est non seulement visible au niveau des sujets abordés mais, plus largement, être mère a eu un fort impact sur le parcours de vie des artistes car c'est souvent à la naissance de leur premier enfant qu'elles ont entrepris des recherches sur leur héritage māori. Elles ont souhaité que leurs enfants n'aient pas les mêmes lacunes que celles qu'elles ont tenté de combler en ce qui concerne leur histoire familiale et la culture māori. Elles voulaient qu'ils sachent d'où ils viennent et se sentent à l'aise avec leur identité māori en maîtrisant des éléments jugés importants comme la langue. Ainsi, plusieurs d'entre elles ont tenu à ce que leurs enfants fréquentent des écoles d'immersion en langue māori : c'est notamment le cas de Natalie Couch, Natasha Keating et Deborah Duncan.

Le fait d'avoir des enfants a aussi eu un impact plus spécifique sur les modalités de leur pratique artistique. Certaines artistes ont cherché à adopter des techniques ne pouvant pas nuire à leur bébé. Rona Ngahuia Osborne, qui réalisait des œuvres peintes avant de se lancer dans la création textile, s'est exprimée sur ce sujet :

> I think I first started working with that when I was pregnant with my first child and I have been working with paints but when she was born I wanted to create things for her that were about her identity. But they were also not as toxic because I was working at home. I think I made one painting exhibition in the lounge when she was tiny and that was just too hard to kind of, yeah, to work with. So the fabric, I think I just started making stuff for her and it grew out a bit. (Entretien avec Rona Ngahuia Osborne, le 9 juillet 2013)

Pour Rona, il était impératif d'utiliser des matériaux non toxiques pour pouvoir créer sans danger aux côtés de son enfant. De même, Hera Johns m'a fait part d'une remarque similaire en m'expliquant que l'argile offrait l'avantage de ne pas représenter de danger pour les enfants en bas âge qui mettent à la bouche tout ce qui est à leur portée (entretien du 3 septembre 2013). Comme Rona Ngahuia Osborne, Bronwyn Waipuka-Callander a décidé de ne plus utiliser de peinture à l'huile lorsqu'elle était enceinte et s'est tournée vers la création numérique. Il s'agit là d'une technique qu'elle arrive mieux à concilier avec sa vie de famille car elle juge que la création numérique est une pratique moins exigeante que la peinture à l'huile : elle peut sauvegarder diverses étapes de son travail et ainsi retourner à une étape antérieure, et elle n'a pas besoin d'attendre que son œuvre sèche pour pouvoir la poursuivre. Elle peut donc s'interrompre quand elle le désire pour s'occuper de son fils et de diverses tâches ménagères puis reprendre lorsqu'elle est disponible (entretien du 9 novembre 2013). Durant une visite chez

Natasha Keating le 18 novembre 2013, j'ai pu voir en pratique une façon de faire assez semblable. Comme mentionné dans son portrait, elle travaille chez elle, dans sa cuisine. L'un de ses fils était présent ce jour-là, car il était malade et n'avait pas pu aller à l'école. Étant mère célibataire ayant la charge de ses enfants, elle devait concilier son activité d'artiste et son rôle de mère. Sa séance de création a été interrompue plusieurs fois pour répondre aux sollicitations de son enfant. Les femmes artistes doivent donc jongler entre plusieurs positions sociales, la vie de famille étant, selon Hera Johns, une contrainte supplémentaire pesant moins sur les hommes parce que moins impliqués sur ce plan que les femmes. De ce fait, celles-ci ont moins de temps pour préparer des expositions et elles obtiennent par conséquent moins de reconnaissance (entretien du 3 septembre 2013). Les artistes réagissent de différentes manières à cette situation. Alexis Neal m'a dit qu'elle n'avait qu'une fille et qu'elle n'avait pas souhaité avoir plus d'enfants car elle ne veut pas sacrifier sa carrière d'artiste (entretien du 20 juin 2013) et Lisa Reihana soulignait que le fait qu'elle n'ait pas eu d'enfants lui a permis de se consacrer pleinement à sa carrière (entretien du 8 juillet 2013). Bronwyn Waipuka-Callander, pour sa part, affirmait que sa famille passait avant tout (entretien du 9 novembre 2013) et Rona Ngahuia Osborne m'a expliqué que le plus important pour elle était d'être un « role model » pour ses enfants (entretien du 9 juillet 2013). Durant le festival Atamira Māori in the City 2013, j'ai également rencontré une artiste qui avait été chargée d'inviter les différents participants à l'exposition et d'organiser la venue des œuvres. Elle m'a confié que lorsqu'elle s'adresse à des femmes, la tâche est beaucoup plus compliquée : les femmes sont débordées et peinent à trouver du temps libre pour pouvoir terminer et acheminer leurs œuvres alors que les hommes sont toujours prêts à temps.

Ces différents discours tendent à montrer qu'en milieu māori aujourd'hui, du moins dans les milieux des artistes rencontrées, s'occuper des enfants revient surtout aux femmes qui doivent déployer davantage d'efforts pour mener de front leur carrière artistique sans sacrifier leur rôle de mère. En 2009, Mithlo, évoquant le « kitchen art » des femmes dans la société navajo, rapportait le témoignage d'une artiste qui considérait que l'occidentalisation avait engendré un changement au niveau des rôles genrés : alors que dans le passé la société navajo était, selon elle, « matriarcale », les femmes doivent aujourd'hui travailler et s'occuper des tâches ménagères et ne trouvent le temps et l'espace de créer que dans leur cuisine, lorsque tout le monde est endormi (Mithlo 2009 : 21-22). Ces propos font écho à ce que j'ai observé chez Natasha Keating qui travaille sur la table de sa cuisine ainsi qu'à l'habitude de Mere Clifford de se lever tous les matins à 4h00 pour peindre avant d'aller au travail. Ce type de situation n'est pas propre aux femmes autochtones, mais les artistes que j'ai rencontrées ont le sentiment

que la colonisation a engendré une dévaluation du statut des femmes qui pèse sur l'organisation de leur vie quotidienne. Elles ont tendance à partager l'idée des chercheuses māori présentée au chapitre 1 : avant la colonisation, les femmes vivaient entourées de leur *whānau* et pouvaient compter sur le soutien de leur famille étendue pour élever et s'occuper des enfants. Il ne s'agissait pas d'une tâche spécifiquement dévolue aux mères. Avec le processus d'urbanisation, on a assisté à un éloignement des membres des *whānau* et à l'émergence de familles nucléaires selon le modèle pākehā, ce qui a entrainé un alourdissement du travail des femmes (voir chapitre 1). Ce fait est néanmoins à nuancer : il existe toujours des solidarités familiales et les Māori urbains éloignés de leur *whānau* peuvent s'inscrire au sein de groupes fonctionnant comme des familles sans que leurs membres ne soient forcément liés par des relations de parenté (voir notamment Metge 1995 ; Gagné 2013). La question des classes sociales joue aussi sur le modèle familial adopté. Les artistes que j'ai rencontrées font partie d'une frange particulière de la société māori : elles ont pour la plupart grandi en ville, ont souvent été éduquées – au moins en partie – à la « manière pākehā », elles ont pour la grande majorité mené à bien des études supérieures, elles sont parfois elles-mêmes enseignantes, et nombre d'entre elles ont un conjoint pākehā. Leur socialisation et leur mode de vie sont donc comparables sur bien des aspects à celui des classes moyennes occidentales et leur situation ne peut donc pas être généralisée à celle de toutes les femmes māori. En outre, les artistes m'ont fait part d'expériences diverses : par exemple, la famille māori de Jeanine Clarkin s'occupe souvent de son fils, tout particulièrement lorsqu'elle est amenée à voyager dans le cadre de sa carrière de créatrice. Dans l'ensemble, cependant, les participantes à ma recherche ont le sentiment que le mode de vie à l'occidentale rend difficile l'équilibre entre vie familiale et activité artistique et estiment que la maternité est dévaluée par rapport à l'importance qu'elle revêt traditionnellement dans la société māori. Néanmoins, malgré les difficultés qu'elle peut engendrer, la maternité est aussi à l'origine de l'un des aspects originaux de l'art des femmes māori et sans doute plus généralement de celui de nombreuses artistes de diverses origines : leur rôle de mère nourrit aussi leur art, ce qui constitue une différence majeure par rapport aux artistes masculins puisqu'il incite les femmes à traiter de sujets particuliers et à développer des solutions innovantes dans leur pratique artistique pour ne pas léser leurs enfants.

Les artistes manifestent également un intérêt particulier pour les liens familiaux élargis. Dans son exposition « Te Kuri O Te Wao - You leave footprints in the soft earth of my heart », Penny Howard a représenté son aïeule Te Kuri, sa grand-mère pākehā (anglaise, écossaise et irlandaise), sa grand-mère paternelle māori et Mere, la fille de Te Kuri. Cette artiste a de surcroît voulu réaliser des œuvres qui soient accessibles aux membres de sa famille. Elle a par

conséquent adopté un mode d'expression figuratif et réaliste afin que ces derniers puissent comprendre les sujets qu'elle traite (entretien du 8 novembre 2013). Penny Howard n'est pas la seule artiste à représenter les membres de sa famille : pour ne citer que quelques exemples, Sofia Minson a procédé de la sorte à diverses reprises, Lisa Reihana a photographié ses nièces dans le rôle des déesses māori du vent et Nova Paul a filmé les membres de sa famille durant leurs activités sur le *marae* familial. Mais, au-delà des œuvres, l'importance que revêt la famille pour les artistes a surtout été évoquée durant nos entretiens. Nous avons vu au chapitre 3 que, si Hera Johns, Natasha Keating et Charlotte Graham ont grandi en maintenant des liens étroits avec leur famille étendue, nombre des femmes rencontrées n'ont eu que peu d'interactions avec leur famille māori dans leur enfance. Ce fut le cas soit parce que leurs grands-parents et parents ont considéré qu'il valait mieux pour elles être éduquées selon des normes pākehā, soit à cause d'un éloignement géographique avec leur *whānau*, *hapū* et *iwi* survenu parfois une ou deux générations avant leur naissance. Mais, à l'âge adulte, elles ont tenté de renouer avec ces groupes et affichent désormais ces liens de diverses manières : en citant les noms de leurs tribus quand elles se présentent, en soumettant leurs idées de créations à leurs familles et *iwi* et en en discutant avec leurs membres, en accordant une grande importance à la manière dont leur *whānau* considère leurs réalisations, en se rendant fréquemment sur le *marae* ancestral et en visitant leurs parents en milieu rural, ou encore en puisant leur inspiration dans les histoires des femmes de leurs familles, comme le font par exemple Rona Ngahuia Osborne, Sofia Minson et Jane Johnson Matua.

6.1.3. Des points communs avec l'approche *mana wahine*

Un accent semblable mis sur les liens familiaux est perceptible chez les universitaires et/ou féministes māori qui œuvrent pour la reconnaissance du *mana wahine*, cette notion difficilement traduisible qui renvoie au prestige, à l'autorité des femmes māori découlant de leur puissance spirituelle. Selon Linda Tuhiwai Smith (1997 [1992]), l'un des « projets » que doivent accomplir les chercheuses qui s'inscrivent dans cette perspective est le « *whānau* project » (voir chapitre 2). Il s'agit de faire reconnaître la place centrale que doivent occuper les *whānau*, *hapū* et *iwi* dans la définition des identités māori ainsi que l'importance des relations de *whanaungatanga* (liens familiaux, sentiment de connexion familiale) et de *whakapapa*. En manifestant l'intérêt et l'attachement qu'elles accordent à la famille et aux liens familiaux, les artistes māori s'inscrivent dans ce « *whānau* project ». Mais elles ne sont pas les seules à mettre l'accent sur ce type de relations : d'autres artistes autochtones soulignent la

puissance des liens qui les unissent à leur famille et plus largement à leur communauté et à leur territoire ancestral (voir, par exemple, les artistes amérindiennes des Etats-Unis et du Canada dont parlent Nagam 2008, Kalbfleish 2009 et Mithlo 2009). Insister sur l'importance des *whānau*, *hapū* et *iwi* permet aussi de s'inscrire dans le mouvement plus général d'affirmation culturelle māori. En effet, la notion de *whanaungatanga* figure parmi les valeurs présentées durant les dernières décennies comme typiques de l'identité et de la culture māori (Sissons 1993 : 111 ; Rata 2003 ; Gagné 2005 : 65 ; Gagné 2013 : 155 ; Houkamau et Sibley 2014 : 280-281). Ce terme renvoie à l'idée de famille au sens large du terme ainsi qu'à celle du renforcement des liens familiaux. Il s'agit d'un principe qui implique une forme de responsabilité et de réciprocité des membres du groupe entre eux : ils doivent se soutenir et s'encourager et assumer des responsabilités spécifiques en tant qu'individus affiliés à la *whānau* sous peine de s'en voir exclure (Gagné 2013 : 150-151). Les *whānau* évoquées dans ce cadre sont aussi bien celles désignant des familles « réelles » que des groupes dont les membres n'entretiennent pas de liens de parenté (voir aussi Houkamau 2011 : 304 ; Gagné 2013 : 200). En mettant l'emphase sur ce type de relations, les Māori prennent part au processus de compétition symbolique déjà évoqué : ils montrent leur fidélité à des valeurs māori différentes de celles prônées dans la société pākehā individualiste.

Ce mouvement d'affirmation māori et l'approche *mana wahine* sont intimement liés puisque cette dernière prône la décolonisation de la société néo-zélandaise et l'affirmation de la spécificité culturelle et identitaire des Māori nécessaires à la restauration du *mana wahine*. Divers éléments sont alors mis en avant dans la perspective *mana wahine* que l'on retrouve également dans le mouvement plus large d'affirmation māori : outre l'attention portée sur les relations de *whanaungatanga* que je viens de mentionner, on peut relever la revitalisation de la langue māori (Irwin 1993 ; Connor 2006 : 45), le maintien des *tikanga* (valeurs et pratiques traditionnelles, coutumes) et la reconnaissance de la dimension spirituelle (voir Irwin 1993 ; Pihama 2001 : 262-263 ; Connor 2007 : 68-69). Ces points revêtent de l'importance pour les artistes. En ce qui concerne la langue, plusieurs ont pris des cours de *reo* māori et s'y intéressent (voir chapitre 3). Comme déjà indiqué, certaines introduisent des mots māori dans leurs œuvres et Mere Clifford a même fait de la revitalisation de la langue māori le sujet de son tableau « Ha/Breath » (Figure 52). C'est aussi le cas, mais de manière plus ténue, de certaines œuvres de Jane Johnson Matua, et en particulier de la tablette en argile qui a été choisie comme couverture du dictionnaire unilingue māori *He Pātaka Kupu : Te Kai a te Rangatira* (2008) (Figure 81). L'artiste n'y a pas inclus de mots māori mais elle fait le lien entre sa pratique artistique et la préservation de la culture māori dont la langue est une composante essentielle

(voir le portrait de l'artiste). Pour ce qui est des *tikanga*, on a vu que plusieurs d'entre elles sollicitent les services d'un *kaumātua* (aîné) pour prodiguer une « bénédiction » lors des vernissages et que certaines suivent un protocole avant de s'atteler au processus de création (réciter une prière ou retirer la nourriture sur la table polyvalente). Elles montrent ainsi l'importance qu'elles accordent à la dimension spirituelle de leurs œuvres et du processus de leur création (voir chapitre 5).

L'approche *mana wahine* incite également à rétablir l'équilibre entre le *mana wahine* et le *mana tane* (Reilly 2011 : 349). Cette notion d'équilibre est importante pour les artistes, notamment lorsqu'il s'agit des relations hommes/femmes (voir le portrait de Natasha Keating par exemple). Une fois de plus, on peut relever des similitudes avec des concepts centraux pour d'autres sociétés autochtones (Nnaemeka 2003 : 79-80 citée dans Mithlo 2009 : 11 ; Nagam 2009 ; Rousseau 2011 : 10). Dans le contexte māori, des chercheuses estiment que l'équilibre des relations rompu par la colonisation doit être rétabli, notamment en revalorisant les personnages féminins mythiques et historiques, en les érigeant au statut de modèles du passé servant de référence pour le futur. Il s'agit d'une perspective dans laquelle se sont inscrites Rangimarie Rose Pere (1982) et Ngahuia Te Awekotuku (1991) dans les années 1980 et 1990. Elles ont œuvré pour la reconnaissance du *mana wahine* en replaçant au premier plan les divinités et les figures ancestrales féminines māori, des *atua* dont le rôle avait été grandement minimisé dans les récits recueillis auprès d'hommes māori par des missionnaires et des anthropologues non māori. Les chercheuses qui adoptent une perspective *mana wahine* insistent également sur l'importance et le respect accordés aux femmes māori dans la société précoloniale (Ralston 1993 : 37 ; Mikaere 1999 : 3-4 ; Pihama 2001 : 266 ; Mills 2009 : 244 ; Simmonds 2009 ; Murphy 2011). Comme nous en avons eu un aperçu dans le chapitre 5, plusieurs de mes interlocutrices sont à l'origine d'œuvres représentant des personnages féminins mythiques. L'une des précurseures de ce type de représentation dans le champ artistique est Robyn Kahukiwa, notamment avec sa série « Wahine Toa » où elle a mis au premier plan Hine-nui-te-pō, Hine-tītama, Taranga (la mère de Māui), Muriranga-whenua (une aïeule de Māui dont il obtint la mâchoire enchantée qui lui permit de pêcher ce qui devint l'Île du Nord de la Nouvelle-Zélande (Walker 1990 : 17), Mahuika et d'autres personnages féminins mythiques. Dans l'exposition de 1983 intitulée « Wahine toa (Women of prestige) », les œuvres de Robyn Kahukiwa étaient accompagnées de textes explicatifs rédigés par Patricia Grace, une

écrivaine māori (Mane-Wheoki 2011[4]). Bien que Māui et d'autres personnages masculins comme Tāne apparaissent sur certaines œuvres, Robyn Kahukiwa n'en fait pas les héros de ses créations ; ce sont vraiment les personnages féminins qui sont mis en valeur. L'artiste livre les portraits de femmes apparaissant dans les récits traditionnels et sans lesquelles les héros masculins ne disposeraient pas des connaissances et des capacités nécessaires pour accomplir leurs tâches. Elle met donc en avant la complémentarité des rôles des hommes et des femmes tout en en offrant plus de visibilité aux personnages féminins. Lisa Reihana et son « Digital Marae »[5] comportant plusieurs créations photographiques de déesses et autres figures féminines mythiques et Bronwyn Waipuka-Callander qui aime elle aussi représenter des *atua* féminines se sont inscrites dans une démarche similaire.

Certaines artistes rencontrées font aussi référence à des femmes māori de prestige. J'ai déjà cité l'exemple de Te Aitū o Te Rangi représentée par Bronwyn Waipuka-Callander (Figure 132). J'ai pu aussi voir une œuvre de Tracey Tawhiao, *An inspirational leader* (Figure 162) qui répond au désir d'offrir une vision positive des femmes māori en mettant en avant un modèle « inspirant ».



Figure 162 : *An inspirational leader*. Tracey Tawhiao

Cette création rend hommage à Te Arikinui Dame Te Ātairangikaahu, la reine māori qui a régné de 1966 jusqu'à sa mort en 2006. Tracey Tawhiao a utilisé un exemplaire du *New Zealand*

[4] Information disponible sur le site « Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa » : http://collections.tepapa.govt.nz/object/36474 (visité le 4 octobre 2016).
[5] Voir la photographie publiée sur le site internet « Art Blart » : http://artblart.com/tag/lisa-reihana-digital-marae/ (visité le 30 septembre 2016).

Herald qui comportait un article sur la Reine māori et une photographie de cette dernière. Comme à son habitude, l'artiste a recouvert ce journal d'aplats de couleurs et de motifs dont certains rappellent les motifs *kowhaiwhai*. Elle a juste laissé visibles quelques éléments du support d'origine : la photographie de Te Arikinui Dame Te Ātairangikaahu et la légende de la photographie « an inspirational leader » qui donne son titre à l'œuvre. Dans cette image mise en avant par l'artiste, la Reine māori porte une cape, attribut de prestige souvent présent dans les œuvres. De même, les artistes aiment parer leurs personnages de plumes de *huia* traditionnellement portées par des personnes de haut rang, de parures en jade et de *moko kauae* (tatouage sur le menton).

Presque toutes les femmes représentées par Bronwyn Waipuka-Callander ou Sofia Minson portent un *moko kauae* (tatouage sur le menton). Dans *The Other Sister*, cette dernière a par exemple représenté sa sœur avec un motif de tatouage dessiné sur le menton plutôt que tatoué.

L'explication fournie sur le site internet de Sofia Minson[6] indique qu'il s'agit du motif porté par les jeunes femmes māori lors des *kapa haka* (performances culturelles māori chantées et dansées). Un dessin similaire était également visible sur le menton de la danseuse photographiée par Vicky Thomas dans son œuvre *Miss Appropriate* (Figure 28). Orner son menton avec ce motif est une manière de montrer son attachement à la culture māori sans pour autant franchir le pas du tatouage, une pratique irréversible et dotée d'une forte charge symbolique puisque le *moko kauae* était traditionnellement réservé aux « femmes de *mana* ». Mais ces tatouages faciaux sont toujours réalisés et connaissent un regain de popularité parmi les femmes māori (voir Nikora, Rua, et Te Awekotuku 2007 ; Te Awekotuku 2007). Sofia Minson s'intéresse d'ailleurs à la démarche des Māori qui se sont fait tatouer le visage et m'a parlé d'un projet sur ce thème :

> I'm really interested in Māori people nowadays who have *moko* and finding out about why and how that helps them connect with the culture of their ancestors in this, you know, contemporary world, why they've made that decision. (Entretien du 19 septembre 2013)

Des chercheurs parlent d'un mouvement contemporain de renouveau du tatouage māori, et plus largement du tatouage polynésien (voir notamment Galliot 2014). En Nouvelle-Zélande, le tatouage facial masculin traditionnel a connu un déclin suite à la colonisation, bien que l'on ait assisté à une reprise de cette pratique dans les années 1860, époque des guerres néo-zélandaises, où ils étaient arborés en signe de résistance à l'entreprise coloniale. Les tatouages sur le menton

[6] Voir la page consacrée à cette œuvre sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/the-other-sister (visité le 6 octobre 2016).

féminin ont eux perduré (Nikora, Rua, et Te Awekotuku 2007 : 479 ; Robinson 2010 : 39 ; Higgins 2013). Toutefois, ils étaient devenus rares et, comme pour les tatouages masculins, ils ont recommencé à être exécutés suite à la Renaissance culturelle. Ils ne sont pas toujours faciles à porter : les femmes dotées d'un *moko kauae* doivent souvent se justifier au sein même de leur communauté sur leur légitimité à porter cette marque de *mana* et elles doivent assumer ce tatouage qui les distingue des autres Māori. Malgré cela, de plus en plus de femmes se font tatouer, le *moko kauae* devenant pour elles un signe d'affirmation culturelle et identitaire. Leur démarche revêt alors une dimension politique (Nikora, Rua, et Te Awekotuku 2007 : 480-481).

En représentant des tatouages faciaux dans leurs œuvres, les artistes māori contemporaines soulignent l'identité māori de la personne représentée et, par extension, leur propre identité māori. En outre, il s'agit de marquer le maintien de la connexion avec leurs ancêtres en perpétuant une tradition héritée du passé. La représentation de *moko kauae* est alors l'une des modalités possibles pour symboliser le *mana wahine*. Pour y faire référence, Bronwyn Waipuka-Callander aime aussi dessiner des femmes māori avec les yeux fermés afin de souligner la force intérieure qu'elles possèdent :

> I'm thinking that's spiritual, I don't know how to explain […] With their eyes closed, you know, that's the strength sort of thing or… […] it's so, *mana wahine* is like, she doesn't need to show you that what she is, you know, or the strength she just has and she doesn't need to open her eyes or… […] It's like a peace, a bubble of sort of peacefulness or something. (Entretien du 9 novembre 2013)

De même, dans son tableau justement intitulé *Mana Wahine*, Sofia Minson a réalisé le portrait d'une femme māori aux yeux fermés et au menton recouvert d'un tatouage et légèrement relevé, ce qui lui donne un air à la fois décidé et serein[7]. L'artiste indique sur son site internet qu'elle a peint ce tableau pour honorer ses ancêtres féminines ainsi que la valeur, la force, le courage et le pouvoir spirituel des femmes. Cette œuvre exalte le *mana wahine* mais contient également un élément masculin : un *tiki* de jade porté en pendentif. L'artiste souhaite ainsi faire référence à *Tiki* qui est considéré dans certains récits comme le premier homme apparu sur terre (voir Best 1976 [1924] : 131-133). Le *tiki* symbolise la virilité et la fertilité et permet à l'artiste d'évoquer la relation d'équilibre qui doit exister entre les énergies féminine et masculine.

Cette notion d'équilibre est également présente dans certaines œuvres de Natasha Keating (voir le portrait de l'artiste). Lorsque les femmes qu'elle dessine sont accompagnées par des hommes, il s'agit de montrer les relations, positives, qu'hommes et femmes peuvent entretenir.

[7] Photographie et explications publiées sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/mana-wahine (visité le 4 octobre 2016).

Ses personnages féminins ont un air serein semblable à celui affiché par les femmes dans les productions de Bronwyn Waipuka-Callander. Ils ont également parfois les yeux fermés, et, lorsqu'ils sourient, c'est très légèrement. Natasha Keating les dote d'un visage doux dont l'expression révèle la « force paisible » des femmes et exaltent ainsi le *mana wahine*.

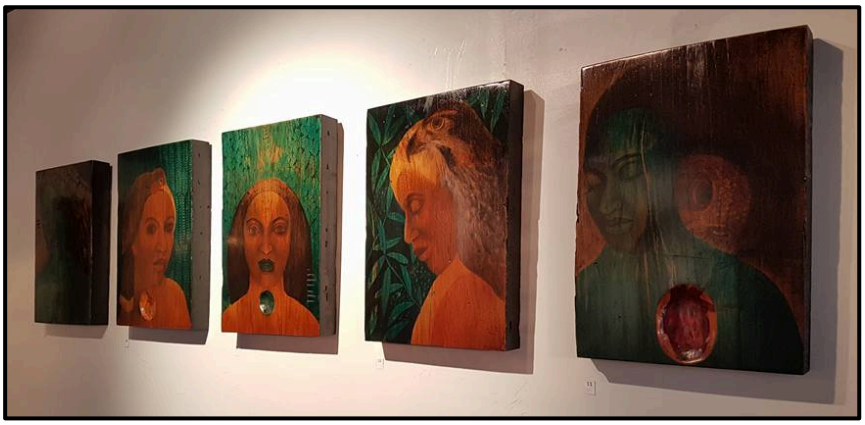


Figure 163 : *Extrait de l'exposition Kohine.* Natasha Keating, 2016

Les artistes citées ici produisent donc des œuvres témoignant de leur attachement à revaloriser le *mana* des femmes. Pour quelques-unes d'entre elles, l'influence des travaux des universitaires māori sur les approches *mana wahine* est explicite. C'est notamment le cas de Lisa Reihana :

> Going through Art School in the nineteen eighties, I just think about Rose Pere, she is a Māori academic and her critic of the *pōwhiri* or the welcoming ceremonies, you know, 'cause there's that all women never speak, actually is the first thing you hear, and so those ways of thinking remembering to look in another direction or just to be quite mindful about how you see information, that's kind of, it helped to inform the ways that I like to do my work, it's trying to look at the other side. (Entretien du juillet 2013)

Lisa Reihana fait ici référence aux débats entourant la prise de parole par les femmes māori sur le *marae* durant le *pōwhiri* (cérémonie d'accueil) (voir chapitre 1) : le fait que les femmes ne puissent pas prononcer de discours sur le *marae* à ce moment-là étant, pour certaines, la marque d'une discrimination envers les femmes, alors que d'autres ont souligné la complémentarité des rôles hommes/femmes sur le *marae* et notamment durant les cérémonies. L'artiste se place dans cette deuxième perspective en mentionnant qu'en réalité la première voix que l'on entend sur le *marae* à cette occasion est celle des femmes qui font le *karanga* (chant d'accueil). L'importance du rôle des femmes sur le *marae*, la complémentarité des tâches féminines et masculines dans ce contexte et le débat entourant la prise de parole ont été des sujets abordés par environ la moitié des artistes rencontrées. La grande majorité d'entre elles soulignait que même dans les *iwi* où les femmes ne peuvent pas faire de discours durant les cérémonies

d'accueil, elles ont un rôle tout aussi important que celui des hommes, si ce n'est plus important car, sans elles, la cérémonie ne peut pas commencer, et que ce qui avait été pris pour une marque de sexisme avait en réalité une explication qui n'a pas été saisie par les Pākehā. Hera Johns, en particulier, disait qu'elle-même considérait auparavant que l'interdiction d'effectuer des discours sur le *marae* était un signe évocateur de domination masculine mais que son regard avait changé quand elle avait pris connaissance des explications entourant ces *tikanga* (entretien du 3 septembre 2013). Quelques-unes ont malgré tout évoqué le fait que, désormais, l'interdiction de parler n'est plus justifiée par ces règles, que les hommes māori s'en sont servis pour s'arroger plus de pouvoir et que c'est pour cela qu'ils les maintiennent. Elles sont rares à émettre ce genre de critique à l'encontre des hommes māori et, lorsqu'elles le font, elles ont tendance à dire que la colonisation a empiré leur comportement. La plupart évoquent surtout les discriminations que subissent les femmes dans la société néo-zélandaise où domine l'homme blanc de classe moyenne.

Leurs discours mettent l'emphase sur les dommages produits par la colonisation qui a porté atteinte au *mana* de tous les Māori, a engendré une société où ils sont parmi les plus discriminés et a été particulièrement nuisible pour les femmes māori. Mais leurs propos sont parfois plus nuancés : Gabrielle Belz, Jane Johnson Matua et Vicky Thomas ont souligné les différences dans la façon dont étaient traitées les femmes dans la société précoloniale en fonction des *iwi*. Plusieurs artistes affiliées à l'*iwi* Ngāti Porou m'ont dit que cette dernière, contrairement à d'autres, avait traditionnellement toujours accordé une place importante aux femmes, ce qui est notamment visible par le fait qu'elles puissent s'exprimer sur le *marae* dans les moments-clés réservés aux hommes dans la plupart des autres tribus. Elles rejoignent ici ce qu'ont énoncé des chercheuses comme Pere (1982), Salmond (2005 [1975]), et Gabel (2005). Néanmoins, la grande majorité des artistes se rejoint sur le fait que les hommes et les femmes māori avaient des rôles complémentaires et que les Européens, et en particulier les missionnaires, ont mal interprété les règles relatives au *tapu* et au *noa*, ont vu dans les restrictions de comportement une marque de domination masculine et sont à l'origine de la déformation du sens associé à ces concepts. Les nouvelles significations engendrées auraient ensuite été intégrées au sein même des communautés māori. Le rôle des femmes a été cantonné à celui de la bonne épouse devant œuvrer dans un cadre domestique alors que Bronwyn Waipuka-Callander, Alexis Neal, Peata Larkin et Penny Howard m'ont dit qu'elles savaient que dans la société précoloniale, les femmes étaient formées à la guerre et pouvaient être des *rangatira* (chefs). Bronwyn Waipuka-Callander, Lisa Reihana, Natalie Couch et Hera Johns considèrent qu'avec le processus de colonisation, l'importance du rôle des femmes a été amoindrie, car les anthropologues et les

missionnaires ne s'adressaient qu'aux hommes et les récits collectés minimisaient le rôle des *atua* féminines. Pour Natalie Robertson, Alexis Neal et Penny Howard, malgré la dévaluation du statut de la femme à cause de la colonisation, les femmes māori ont toujours lutté pour les droits des Māori et elles sont même à la tête de certains mouvements activistes. Les discours des artistes sont donc totalement en accord avec les thèses développées dans le domaine des études *mana wahine* (voir chapitre 2), notamment lorsqu'il s'agit de souligner l'importance des personnages féminins ancestraux et historiques alors qu'elle a longtemps été dévaluée. Au cours de notre entretien, Lisa Reihana a d'ailleurs évoqué les similitudes existant entre sa démarche et celle d'une féministe māori :

> Knowing that, yes, often the male stories get told or, so in "Digital Marae" for instance one of the characters or one of the artworks was called *Kurangaituku* and she's the bird woman, called the bird woman […] I read an article, a story by Ngahuia Te Awekotuku and I loved how she reversed the story telling... the mythological story was not, it's an historical story, was always told from the male point of view but her really privileging under feminine, and reversing was really important. So, making "Digital Marae" and starting with female subjects first, I did that first, that was really important in terms of the making of it. I've done a second version of and added in some men as *takatāpui*[8] so that's like kind of third gender idea. (Entretien du 8 juillet 2013)

L'artiste mentionne ici Ngahuia Te Awekotuku qui a réinterprété des mythes classiques māori en mettant au premier plan les diverses figures féminines qui y interviennent. L'artiste évoque plus spécifiquement le récit concernant Kurangaituku que Te Awekotuku a traité dès 1991 et qui figure dans son livre de 2003, *Ruahine – Mythic Women*. La version « classique » et la plus répandue sur Kurangaituku raconte que la femme-oiseau avait kidnappé un humain, Hatupatu, qui finit par s'échapper en lui volant ses trésors et en tuant ses animaux de compagnie avant de provoquer sa mort dans des sources bouillonnantes après qu'elle eut cherché à se venger. Dans la version de Ngahuia Te Awekotuku, Kurangaituku qui se sent seule invite gentiment Hatupatu à venir vivre avec elle, ce qu'il accepte dans l'optique de lui voler son magnifique manteau de plumes. La suite de l'histoire se déroule de la même façon, à l'exception de la fin : Kurangaituku se fait seulement passer pour morte puis elle retrouve quelque temps plus tard Hatupatu qui croit avoir affaire à son fantôme. Elle le tue en lui arrachant la langue et en le défigurant avant de récupérer ses trésors (Te Awekotuku 2003 : 75-86). Lisa Reihana a

[8] À l'origine, le terme « *takatāpui* » désigne un compagnon intime du même sexe (Murray 2003 : 237). À partir des années 1980, il a été employé par des Māori se désignant comme homosexuels, lesbiennes, bisexuels, intersexués ou transgenres afin de mettre l'accent sur l'aspect culturel et sexuel de leur identité (voir Murray 2003 et Aspin 2014).

représenté la « Bird Woman » du récit de Te Awekotuku et son œuvre (Figure 164) figure sur la couverture du livre *Ruahine – Mythic Women*.[9] Dans son épilogue, Te Awekotuku évoque brièvement ce choix de couverture en mentionnant que la boucle est ainsi bouclée puisque Lisa Reihana a affirmé avoir été inspirée par la relecture de ce récit faite par l'auteure (Te Awekotuku 2003 : 139).

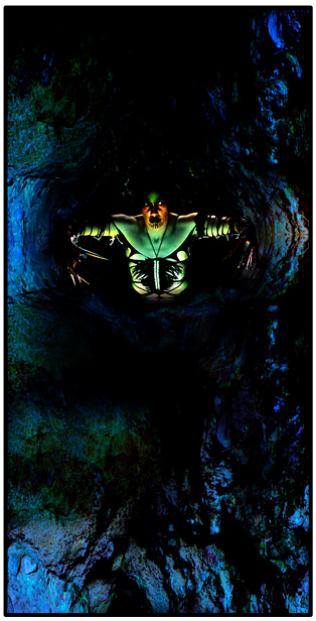


Figure 164 : *Kurangaituku*. Lisa Reihana, 2001

Comme Te Awekotuku, dans « Digital Marae » Lisa Reihana se concentre sur les personnages mythiques féminins en les représentant de manière différente de la vision véhiculée par les versions classiques des mythes : plutôt que de représenter, par exemple, Hatupatu causant la mort de Kurangaituku ou Māui provoquant Mahuika pour découvrir comment elle génère le feu (voir note 14, chapitre 5), Lisa Reihana a préféré dédier à chaque personnage féminin sa propre œuvre qui fait ressortir différentes caractéristiques en fonction de sa personnalité : puissance, prestige, douceur, beauté, menace, malice ou encore innocence. Cette artiste est l'une des rares à évoquer l'influence des féministes māori sur son processus de création : la grande majorité m'ont dit ne pas être particulièrement familières avec les thèses du féminisme māori et/ou ne pas vraiment s'y intéresser. Pourtant, j'ai montré que les discours de la plupart d'entre elles rejoignent les points importants de l'approche *mana wahine*. Ceci peut être expliqué par le fait que même si les artistes n'ont pas suivi de cours à l'université en « gender studies » ou en « Māori studies » et qu'elles ont le sentiment de ne pas être intéressées par le féminisme, une notion qui est toujours considérée comme associée au monde pākehā

[9] Voir la photographie publiée sur Google Books : https://books.google.fr/books/about/Ruahine.html?id=StSezMcbrS4C&redir_esc=y (visité le 4 octobre 2016).

(voir chapitre 2 et plus loin), elles ont en réalité souvent été à un moment ou un autre en contact avec les thèses *mana wahine*. En effet, il ressort de nos entretiens qu'une dizaine d'entre elles ont mené des recherches sur le rôle des femmes māori avant la colonisation, en particulier sur ce qui avait cours dans leurs *iwi* et/ou leurs *whānau*. Il s'agit le plus souvent de recherches personnelles entreprises lorsqu'elles ont voulu mieux connaître leur héritage culturel. De plus, des débats comme celui sur la prise de parole sur le *marae* ont été relayés par les médias, discutés dans les organisations māori ainsi que sur les campus, comme le révèle la citation de Lisa Reihana. Les participantes à ma recherche en ont donc forcément eu connaissance et ont entendu les arguments avancés par les chercheuses et féministes māori. Une artiste comme Robyn Kahukiwa a également contribué à diffuser certaines de ces idées en donnant un rôle central aux protagonistes féminins des récits mythiques dans ses œuvres. Des reproductions de ses tableaux et dessins sont diffusées un peu partout en Nouvelle-Zélande (dans des livres, sur des calendriers, des affiches, des cartes postales, etc). Ainsi, qu'elles aient ou non suivi des études en art, les femmes rencontrées connaissaient toutes Robyn Kahukiwa et ses œuvres. Bronwyn Waipuka-Callander a par exemple mentionné l'influence qu'ont exercé sur elles les travaux de cette artiste et m'a fait part de son désir de redonner de l'importance aux femmes présentes dans les mythes māori :

> Hearing stories about *Māui*, reading stories about *Māui* and all that. Yeah, that's definitely influenced me. They were mainly, they're all male heroes, you know, *Tāne*, *Tangaroa*[10] and it was, oh *Hine-nui-te-pō* was probably the only, and *Papatūānuku*, they were the only ones I sort of remember from really young, they were the only women sort of heroes I guess. But *Hine-nui-te-pō* was a hero that, you know, she had a horrible deal, you know. […] Yeah, so I kind of, I grew up with that and that also influenced me and artwork by Robyn Kahukiwa. (Entretien du 9 novembre 2013)

Cinq autres artistes ont également cité Robyn Kahukiwa. L'une d'entre elles, qui n'a pas souhaité être nommée, a été la seule à émettre une légère critique à l'encontre de sa démarche :

> And then you have people like Robyn Kahukiwa who sort of have revisited, yeah, goddesses and myths and legends. And I think there's a real place for that, it's not something I've been felt inclined to do though. And sometimes I think also, I mean I think this wonderful colourful mythological history around here, but sometimes when you look at, you're almost getting into those myths and narratives, especially with Robyn Kahukiwa's stuff, they're almost myth and narratives and I think there's a little bit of danger there 'cause they simplify a lot of things […]. (Entretien réalisé en octobre 2013)

[10] Dans les versions les plus courantes de l'histoire māori de la création du monde, Tongaroa est l'un des frères de Tāne et la divinité associée à la mer.

Cette artiste souligne que ces récits mythiques sont complexes, qu'il en existe de multiples versions et que diverses interprétations sont possibles. En les figeant dans une œuvre d'art, c'est le point de vue de l'artiste qui s'exprime. Il est alors nécessaire de ne pas considérer ces œuvres comme les représentations du mythe « véritable », d'autant plus que mettre seulement en avant des personnages féminins peut être considéré comme une simplification des relations complexes qui lient les protagonistes. Mais il s'agit d'une démarche qui peut sembler nécessaire aux artistes, comme aux chercheuses qui s'inscrivent dans une perspective *mana wahine*, pour rétablir l'équilibre homme/femme mis à mal par la colonisation. En procédant de la sorte, elles érigent aussi ces figures mythiques et leurs comportements en modèles auprès desquels les femmes māori contemporaines doivent puiser la force nécessaire pour œuvrer à l'amélioration de la situation actuelle des femmes et plus largement à celle des Māori. Cette dernière citation montre une fois de plus la pluralité des points de vue coexistant au sein des Maori, même si la plupart des artistes se rejoignent sur la nécessité d'œuvrer à la restauration du *mana wahine*.

6.1.4. La réappropriation des représentations féminines

L'influence de la démarche de Robyn Kahukiwa montre aussi l'impact que peut avoir l'art en lui-même : même si les artistes n'ont pas étudié le féminisme māori et ne sont pas familières avec ses thèses, grâce aux œuvres de Robyn Kahukiwa, elles ont développé une sensibilité pour ces sujets. Elles sont elles-mêmes potentiellement à l'origine de la diffusion d'une vision particulière de l'identité féminine māori. Si certaines œuvres du début de la carrière de Robyn Kahukiwa mettaient en avant les problèmes identitaires rencontrés par les femmes māori[11], les artistes que j'ai rencontrées ne souhaitent pas aborder dans leurs œuvres les difficultés que celles-ci peuvent rencontrer. Environ la moitié d'entre elles a pourtant mentionné que ces femmes avaient le statut le moins enviable dans la société néo-zélandaise, rejoignant ainsi les observations statistiques présentées dans le chapitre 2 (voir note 5, chapitre 2). Sept d'entre elles ont évoqué des problèmes de violence envers les femmes et les enfants dans les communautés māori, mais ce n'est pas l'image qu'elles souhaitent montrer dans leurs œuvres, fait que j'analyserai en m'appuyant sur l'approche intersectionnelle au chapitre 7. Au contraire,

[11] Voir par exemple son tableau *Ko wai au?* de 1979 présenté sur le site internet du Musée Te Papa Tongarewa : http://collections.tepapa.govt.nz/object/253074 (visité le 20 juin 2017) ainsi que l'œuvre datant de 1990 intitulée *Tihe Mauriora* reproduite et commentée sur le site internet de la « Fletcher Trust Collection » : http://www.fletchercollection.co.nz/exhibition/turning-points/category5/robyn-kahukiwa.php (visité le 20 juin 2017).

elles représentent des femmes déterminées, fortes mais aussi aimantes qui ont pour vocation de servir de « modèles » (voir plus haut). En effet, si elles font preuve d'une grande variété de modes de création et de styles qui ne permettent pas de révéler une esthétique qui serait propre aux femmes māori, leurs manières de représenter celles-ci se rejoignent sur plusieurs points : la volonté de montrer leur force intérieure ainsi que leurs liens avec la culture traditionnelle māori en les dotant d'attributs tels que des tatouages, des bijoux, des *piupiu* ou des *korowai* (et ce même quand elles évoluent dans la société néo-zélandaise actuelle), en exaltant leur beauté, et en revalorisant leur *mana*. En procédant de la sorte, les artistes m'ont dit vouloir se réapproprier la représentation des femmes māori et s'emparer d'un thème qui a été l'apanage des peintres et des photographes occidentaux et pākehā de l'époque coloniale. Une démarche similaire avait été entreprise dans les années 1990 par Robyn Kahukiwa avec sa série *Witheout : Unidentified Māori* Woman. Elle reproduisait en peignant sur de larges toiles des photographies de femmes māori « non identifiées » qu'elle juxtaposait aux portraits de ses contemporaines. Elle souhaitait ainsi engendrer une réflexion sur les violences que la colonisation avait perpétrées sur l'identité féminine māori (voir Thomas 1995 : 202-203 ; Dimitrakaki et Perry 2013 : 220).

Les femmes māori sont loin d'avoir été les seules à nourrir l'imaginaire colonial : toujours dans la région du Pacifique, les femmes polynésiennes plus largement ont été confrontées au stéréotype de la « Dusky Maiden », la « *vahine* » érotisée (voir Stevenson 2001 : 18 ; Tamaira 2010), une image que les œuvres des artistes européens du XIX^{e} siècle ont continué à véhiculer (sur ce sujet, voir notamment Jolly 1997 ; Mathews 2001; Sturma 2002 ; Tcherkézoff 2005 ; Tamaira 2010). Une perception simplifiée et stéréotypée des identités féminines a aussi résulté des colonisations de l'Amérique du Nord et du Moyen-Orient (voir Kalfbleish 2009 : 327-328). Tout comme les femmes māori, des artistes autochtones de ces régions créent des œuvres dans lesquelles elles présentent leur conception de leur identité féminine.

Dans le contexte māori, certaines artistes rencontrées expriment également la volonté de témoigner et de rendre compte des expériences vécues par les femmes māori contemporaines. C'est notamment le cas de Natasha Keating et de Vicky Thomas, comme souligné dans leurs portraits respectifs. Elles s'inscrivent ainsi encore pleinement dans l'approche *mana wahine* qui affirme qu'il est nécessaire que les femmes māori racontent leurs propres histoires et développent les moyens d'expression qui leur semblent les plus adaptés pour cela (voir chapitre 2). Alors, outre l'accent mis sur le pouvoir, la beauté et la sagesse, quelques artistes s'attachent à montrer dans leurs œuvres les manières dont elles-mêmes, femmes māori ayant des origines pākehā et vivant en milieu urbain, se perçoivent. Plusieurs participantes à ma recherche étaient

ainsi à l'origine d'autoportraits. Par exemple, dans son exposition sur Te Kuri, Penny Howard s'est représentée sous la forme d'une silhouette sur laquelle sont peints différents éléments symboliques renvoyant aux liens l'unissant à son aïeule Te Kuri o Te Wao.



Figure 165 : *Hotu – Heart Notes*. Penny Howard, 2013

Cet aspect symbolique est également présent dans les trois autoportraits de Vicky Thomas que j'ai déjà présentés (voir le portrait de l'artiste). Mais ici, à l'inverse de la démarche de Penny Howard, il s'agit d'œuvres qui se concentrent sur le visage de l'artiste. Cette dernière insiste sur son désir de se réapproprier son image. Une même volonté a été exprimée par Natasha Keating qui veut offrir autre chose qu'une vision fantasmée des femmes māori en réalisant des œuvres parfois très proches d'autoportraits mais laissant la possibilité aux spectateurs de s'identifier avec les personnages représentés (voir le portrait de l'artiste). Certaines ont été réalisées d'après des photographies de l'artiste. C'est le cas d'une œuvre où elle s'est dessinée en utilisant une photographie datant d'avril 2016 alors qu'elle se trouvait dans les Îles Cook comme artiste en résidence dans le cadre du « Te Arerenga Residency program »[12]. Dans cet autoportrait, Natasha Keating porte une fleur dans les cheveux, ce qui peut faire penser à l'imagerie coloniale associée aux femmes polynésiennes. Natasha Keating reprend en partie cette imagerie et se la réapproprie. Elle ne présente que sa tête et le haut des épaules, son expression est grave et ses traits légèrement marqués et elle ne met pas l'accent sur sa sensualité. Mere Clifford a, pour sa part, réalisé un autoportrait présentant une image encore fort différente (Figure 166).

[12] Voir le site internet du Te Arerenga Project : http://tearerengaproject.tumblr.com/aboutresidency (visité le 3 octobre 2016).



Figure 166 : *Self Portrait*. Mere Clifford

Elle s'est représentée chez elle, sans artifice, en compagnie de son chat, une tasse à la main et vêtue d'un t-shirt. Sur le mur derrière elle est accroché un tableau sur lequel on peut voir des motifs traditionnels māori. L'artiste fait également référence à la culture māori en dotant le livre présent sur la table du titre *Māori feminist, cultural criticism*. Il s'agit là d'une référence directe à l'ouvrage *Black Feminist Cultural Criticism* (Bobo 2001) consacré aux productions culturelles et artistiques de femmes noires. Les diverses contributions montrent comment l'art de ces femmes s'inscrit dans un contexte activiste, et, dans son ensemble, l'ouvrage aborde la thématique des politiques de la production culturelle et met en exergue les barrières sociales et institutionnelles auxquelles les femmes artistes ont été confrontées. En transformant le titre pour l'inscrire dans un cadre māori, Mere Clifford semble estimer que l'art des femmes māori peut être envisagé pareillement. En outre, en se représentant appuyée sur l'ouvrage, elle montre l'importance du féminisme māori et des études sur la culture māori pour sa réflexion et sa pratique artistique.

6.1.5. Un art féministe ?

En présentant la manière dont elles voient les femmes māori tout en insistant sur des caractéristiques à même de véhiculer des images inspirantes, et plus particulièrement lorsqu'elles réalisent des autoportraits, les artistes se placent dans une perspective où le personnel devient politique. Leurs œuvres répondent à une volonté de prôner l'auto-détermination, le droit de se représenter et de changer les perceptions accolées aux femmes

māori. Elles s'approchent ainsi de l'art féministe si l'on en adopte la définition donnée par Mullin :

> I call artworks feminist if, in my judgment, they focus on sex and gender and work toward politically progressive change. Some expose gendered stereotypes and gendered expectations. Others envision alternatives to sexist social practices (2003 : 1991).

Musgrave (2003 : 226) explique que certaines théoriciennes estiment que les représentations du corps féminin sont au cœur de l'art féministe et les plus adaptées pour servir les buts féministes car il s'agit pour les artistes de se réapproprier et de réinterpréter une image iconique, alors que d'autres considèrent à l'inverse que la représentation du corps féminin est une figure trop chargée symboliquement. Elle aurait été trop utilisée et trop colonisée pour pouvoir servir les objectifs féministes. Les artistes māori souhaitent justement œuvrer à la décolonisation mais elles n'hésitent pas pour autant à présenter leur propre vision du corps féminin, s'inscrivant ainsi dans ce que l'on pourrait être tenté de qualifier d'art féministe si les artistes avec lesquelles je me suis entretenue n'avaient pas tendance à réfuter cette étiquette. Elles disent qu'elles parlent simplement de ce qui les touche et qu'étant femme, le genre transparaît forcément dans leurs œuvres sans qu'elles en aient eu la volonté. Elles ne veulent donc pas formaliser un engagement féministe, tout comme certaines théoriciennes et activistes māori qui ne veulent pas se dire « féministes » en raison du caractère pākehā de cette notion qu'elles ne jugent pas appropriée pour décrire les causes qu'elles défendent (voir ci-dessus et chapitre 2). Des similitudes peuvent là-encore être relevées avec ce que l'on observe pour de nombreuses artistes des Premières Nations en Amérique du Nord au sujet desquelles Kalbfleish (2009 : 53) écrit : « Though their work frequently suggests a feminist consciousness, the artists who represent some of the most ardent voices of First Nations culture practice outside the purview of feminist art ». L'auteure explique que le féminisme est encore souvent vu comme un mouvement blanc et que les femmes amérindiennes activistes ne croient pas qu'il soit pertinent pour lutter pour la décolonisation et ce, d'autant plus que l'individualité prônée au sein du féminisme est vu comme étant en contradiction avec « the community-based ethos of traditional Native society » (Kalbfleish 2009 : 54). Nagam (2008 : 74) écrit elle aussi que les femmes autochtones ont tendance à se dire « activistes » plutôt que « féministes » car elles risquent ainsi moins d'être confrontées à des critiques de la part des autres Autochtones.

C'est pour ces raisons qu'il me semble plus pertinent de parler d'inscription dans une perspective *mana wahine* puisque cette notion māori prend en compte des aspects plus larges tels que la nécessité de rétablir l'équilibre entre le *mana wahine* et le *mana tane*, l'impératif de

décolonisation, l'importance de la spiritualité ou encore la reconnaissance des spécificités culturelles et identitaires des Māori. Sur ce dernier point, les représentations féminines et les autoportraits mettent souvent en avant des aspects spécifiques liés à l'identité māori. Dans l'autoportrait de Mere Clifford, l'identité māori de l'artiste n'est pas exprimée par des caractéristiques physiques particulières mais le livre et le tableau sur le mur agissent comme autant d'évocations de la culture māori familière à l'artiste et à laquelle elle est rattachée en vertu de sa *whakapapa* (généalogie), notion pour elle très importante. Pour Sofia Minson aussi, l'identité est intimement liée à l'idée de *whakapapa*. Comme on l'a vu rapidement (chapitre 5), elle a réalisé des peintures qui sont des sortes d'autoportraits mais où se mêlent à ses traits ceux de ses ancêtres de diverses origines. Des vrilles de vigne sont présentes dans ces tableaux[13]. L'artiste m'a expliqué qu'elles symbolisaient le concept de *Te Here Tangata*, « The Rope of Mankind », qui renvoie à une notion proche de celle de *whakapapa*. On trouve donc dans ces œuvres la mise en valeur d'une idée sur laquelle je me suis attardée au chapitre précédent : l'artiste « porte » en elle ses ancêtres, ce qu'elle rend ici visible en modifiant son apparence physique de manière à faire également émerger les traits de ses aïeules (voir Figure 147). Durant l'exposition dans le cadre du festival « Atamira Māori in the City », j'ai pu voir un autre autoportrait de Sofia Minson où, cette fois, l'artiste a représenté son visage de façon plus réaliste. Elle apparaît de profil, comme irradiant une lumière bleutée[14]. Cet autoportrait intitulé « Effulgent Self » (Figure 167) renvoie à un concept de la philosophie hindoue tout en comportant divers éléments faisant référence à la culture māori :

> This is a portrait of the artist's inner, spiritual, creative being consisting of light. She is clothed in a native New Zealand *kowhaiwhai* flower, usually yellow in colour, and the way the petals sit on her shoulders resembles a *korowai* or a Maori cloak. Her ears organically dangle into long earrings similar to leaf-shaped *pounamu*/greenstone earrings. Growing from the back of her head is a *huia* feather, which traditionally signifies high status and dignity for Maori. Sofia explores the notion of culture as being deeply rooted in our inner being, or perhaps more like clothing that we wear to learn and distinguish ourselves. How far do we take our culture - into the afterlife, into our next lives, or do we discard our culture completely at the point of death or even sometimes during the course of our lives? In Hindu thought, what does it mean when it is said that souls in the third world live in their self-effulgent form? Gurudeva says self-effulgent means full of

[13] Voir la figure 147 et la photographie publiée sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/tipuna (visité le 3 octobre 2016).
[14] Sur cette œuvre, l'artiste a le crâne rasé car elle avait pris part en février 2009 à un événement au cours duquel douze artistes néo-zélandais s'étaient fait raser le crâne pour lever des fonds destinés à la Leukaemia and Blood Foundation.

light and that the soul's energy is permeating the astral and physical bodies. (Sofia Minson New Zealand Artwork[15])

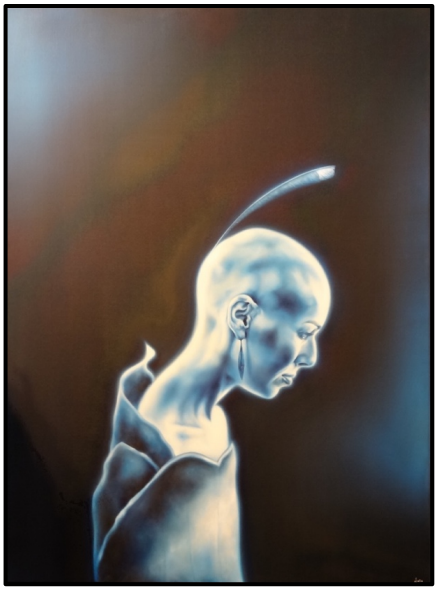


Figure 167 : *Effulgent Self*. Sofia Minson, 2009

En se demandant si la culture est intrinsèquement liée à l'« être intérieur » d'une personne ou si elle s'acquiert par choix et si, de la même manière, elle peut être abandonnée au cours de son existence, l'artiste soulève avec cet autoportrait une question directement liée aux relations entre les notions de culture et d'identité. Comme on l'a vu, ces liens entre culture et identité revêtent une importance particulière dans le contexte māori où le mouvement de renaissance culturelle des années 1970 a émergé en partie suite à l'idée que la perte d'identité culturelle était à l'origine des problèmes sociaux et économiques rencontrés par un grand nombre de Māori (voir notamment Webster 1998 ; Walker 2004 : 186-194). Ce thème de l'identité est particulièrement important pour les artistes. Bien qu'il soit intéressant d'aborder l'analyse des œuvres, des discours et des pratiques en adoptant une grille de lecture qui se concentre sur les dimensions liées au genre pour mettre au jour des conceptions particulières de l'identité féminine et des difficultés propres aux femmes, ce que j'ai tâché de faire dans cette partie, il est aussi important d'entendre les artistes lorsqu'elles rejettent le label d'« art féministe ». Pour elles, la féminité n'est qu'une facette de leur identité qui ressort forcément dans leurs œuvres, mais elles ne sont pas nécessairement d'accord avec ce qu'implique la notion de féminisme occidental qui, selon elles, a tendance à ériger le sexisme en lutte principale. Elles évoluent dans un contexte particulier où œuvrer pour la reconnaissance des droits et des spécificités

[15] Texte publié sur le site internet de l'artiste « Sofia Minson New Zealand Artwork » : http://www.newzealandartwork.com/product/effulgent-self (visité le 3 octobre 2016).

culturelles et identitaires māori représente encore pour elles le combat principal qui, une fois remporté, permettra de restaurer l'équilibre des relations hommes/femmes. Une fois de plus, elles s'inscrivent dans une perspective semblable à celle des chercheuses ayant adopté une approche *mana wahine* ainsi qu'à celle présente dans diverses sociétés ayant connu la colonisation et qui a été soulignée par les travaux féministes autochtones et postcoloniaux et par ceux traitant de l'intersectionnalité présentés au chapitre 2.

6.2. L'identité māori et sa légitimation

6.2.1. Des parcours de vie marqués par une « insécurité » sur le plan identitaire

Si Mere Clifford, Penny Howard, Debbi Thyne et Sofia Minson furent les seules à m'indiquer que leurs œuvres cherchaient souvent à explorer la notion d'identité, il est ressorti de mes observations et de l'analyse des discours des artistes que le questionnement de ce qui fonde l'identité māori et/ou l'affirmation de cette dernière occupaient une place importante dans la démarche de la grande majorité des femmes rencontrées. Il est compréhensible qu'elles s'intéressent à ce sujet puisqu'elles entretiennent un rapport particulier avec leur identité māori : nombre d'entre elles n'ont pas été élevées dans la culture māori et les parents de certaines comme Deborah Duncan ont essayé de cacher ou de minimiser leur ancestralité māori afin qu'elles se sentent pākehā et de leur éviter ainsi les discriminations de la société néo-zélandaise. Ces entreprises ont échoué car une identité de Māori leur a été assignée par leurs camarades de classe ou leur voisinage à cause de leur apparence physique, ou parce qu'elles ont eu le sentiment que « quelque chose » leur manquait et qu'elles ont alors entrepris des recherches à ce sujet une fois adultes. Qu'elles n'aient pas grandi dans le monde māori suite au choix de leurs parents ou parce que ces derniers ne possédaient pas eux-mêmes de connaissances relatives à la culture māori à cause des parcours de vie de leurs aînés ou suite à leur migration en ville et à l'éloignement de leur *whānau*, *hapū* et *iwi*, dans tous les cas, cette situation a pu créer un sentiment d'insécurité identitaire. L'exemple de l'une des artistes (dont je ne cite pas le nom à sa demande) est assez parlant. Elle m'a confié qu'elle considérait que son identité māori était ténue, fragile, car sa mère avait grandi dans l'Île du Nord, éloignée de son *iwi* Ngāi Tahu de l'Île du Sud, et parce que l'artiste avait elle-même évolué dans un environnement essentiellement pākehā en n'entretenant que des liens sporadiques avec sa famille māori :

> Artistically, I do find myself, returning to issues, wow perhaps not issues, about identity. I always feel my identity's tenuous, I'm sure it's not just my identity, I

> think, identity it's a partial thing and it sort of seems, always seems elusive. I don't believe it's ever fixed then […] but at the same time, I like… try to pursue it and I'm kind of sad that it's a legacy that's been a little bit lost to me. My mother being Ngāi Tahu, that's something Māori, she was disrupted from that family and we perhaps grew up more with dad things, I was surrounded by dad's family more than my mother's family. […] I like those optical nuances on the surface [of some of my works] because I feel, it parallels how I define myself and how tenuous my Māori identity is, I feel is quite tenuous. (Entretien en octobre 2013)

La situation décrite ci-dessus a aussi été vécue par d'autres artistes (voir le début du chapitre 3). Plus généralement, de nombreux Māori citadins nés après les années 1960 l'ont expérimentée (voir notamment Houkamau 2010 : 189-190). L'éloignement géographique, le relâchement des liens avec leur *whānau* et la rupture avec le milieu māori ont souvent entraîné une absence de transmission de la langue, des *tikanga*, des histoires familiales et tribales. Dans la mesure où l'accent a été mis sur l'identité culturelle depuis la Renaissance culturelle, ces Māori ont rencontré des difficultés pour se sentir « vraiment » et « complètement » māori. Un mal-être a pu en résulter comme l'ont montré Borell (2005) ou Van Meijl (2006) qui se sont intéressés à de jeunes Māori citadins souffrant de ne pas correspondre à l'image « type » du Māori qui maîtrise la langue, les *tikanga* et les compétences attendues sur le *marae*. Le sentiment de ne pas avoir une identité ethnique forte est souvent à l'origine de problèmes pour les individus : des études ont montré qu'ils étaient plus susceptibles d'être confrontés à l'échec scolaire et de rencontrer des problèmes socio-économiques (Borell 2005 : 195 ; Houkamau et Sibley 2014 : 293).

6.2.3. Les démarches des artistes pour renouer avec leurs groupes tribaux et leur héritage māori

Les participantes à ma recherche ont donc entrepris des démarches pour pallier cette situation et, désormais, la grande majorité se dit beaucoup plus confiantes en son identité (voir le chapitre 7). Elles ont mené des recherches sur leurs histoires familiales et leurs *iwi* et ainsi, à l'exception d'une seule, toutes les artistes connaissent le nom de leur(s) *iwi* alors que selon le recensement de 2013, 16,6 % des personnes d'ascendance māori ne peuvent pas identifier les leurs (New Zealand Statistics 2013[16]). Dans les années 1990, Webster (1993 : 225) faisait état d'un chiffre encore plus élevé (25%) chez les Māori citadins et l'expliquait par le fait que leurs parents

[16] Il s'agit d'un pourcentage calculé à partir des chiffres fournis dans un document de la page *2013 Census QuickStats about Māori*, sur le site internet « New Zealand Statistics » : http://www.stats.govt.nz/Census/2013-census/profile-and-summary-reports/quickstats-about-maori-english.aspx (consulté le 24 août 2013). Sur ce document, on peut lire « A total of 110,928 people of Māori descent [sur 668 724] did not know their iwi. This is an increase of 8.4 percent compared with 2006, and a 0.8 percent decrease since 2001. »

avaient changé de région et que ce savoir avait été perdu. Cependant, Gagné (2013 : 56) fait remarquer que ce type de pourcentage a été contesté par d'autres analystes, dont Sissons (2004) : même si on le connaît, il est tout à fait possible de ne pas donner le nom de son *iwi* lors des recensements. Cette démarche a pu être adoptée pour des raisons politiques dans le contexte des revendications des organisations urbaines pan-tribales qui souhaitaient aussi être considérées comme les héritières légitimes des ressources traditionnelles, au même titre que les *iwi* « traditionnelles ». Dans le cas des artistes rencontrées, celle qui disait ne pas connaître son *iwi* ne dissimulait pas sciemment cette information : elle ne la connaissait pas en raison du fait que son père avait été adopté en bas âge par une autre famille māori puis s'était éloigné du monde māori. Cette artiste souhaitait alors entreprendre des recherches sur ses origines et son histoire familiale et tribale. Généralement, même si les artistes rencontrées vivent en ville, elles considèrent qu'il est toujours important de pouvoir citer sa *whakapapa* et se relier à une communauté, ces éléments étant encore des composantes importantes de l'identité māori (voir, entre autres, Borell 2005 : 193 ; McIntosh 2005 : 44, Te Rito 2007). Ici la notion de *whakapapa* est entendue comme synonyme de généalogie, mais nous avons vu au chapitre 1 que cette notion englobe bien plus de choses que ce que l'on entend en Occident par « généalogie » puisqu'elle fait aussi notamment référence aux connexions avec les éléments naturels et permet de comprendre les relations particulières existant entre un groupe et son territoire. À partir des années 1990, le contexte politique et historique a engendré une simplification de cette notion de *whakapapa* qui a été utilisée dans le cadre judiciaire et administratif pour prouver l'ancestralité māori et l'affiliation à une *iwi* et ainsi pouvoir prétendre à certains droits et avantages (voir Rata 2000, 2003 ; Poata-Smith 2016 [2004] ; Gagné 2013). Ce contexte de retribalisation (voir chapitre 1) a accentué l'importance de l'appartenance à une *iwi* et de l'ancestralité māori dans la définition de l'identité māori. Les discours et les parcours de vie des artistes rencontrées témoignent de la valeur qu'elles leur accordent : comme mentionné plus haut, elles ont fait état de leur ancestralité māori, du nom et de l'histoire de leurs *iwi* et plusieurs ont évoqué avoir renoué à l'âge adulte avec leurs familles étendues et leurs *iwi*, être retournées sur leur *marae* tribal et avoir ainsi vécu des expériences chargées en émotions du même type que celles relatées par Gagné (2013 : 166).

La plupart ont entrepris des recherches sur leur histoire familiale, leur *iwi* et plus largement la culture māori soit quand elles ont eu leur premier enfant (voir plus haut), soit au début de leurs études supérieures dans des universités, des écoles d'art ou des instituts polytechniques, des environnements propices à enclencher ce type de démarche. Leurs récits de vie rejoignent ceux relevés par d'autres chercheuses comme Gagné (2005 ; 2013 : 165-166), McIntosh

(2005 : 45) et Houkamau (2011 : 304). Les connaissances qu'elles ont acquises ont permis à certaines artistes de changer la perception qu'elles avaient de leur identité māori. Vicky Thomas, Peata Larkin, Jade Townsend et Lonnie Hutchinson m'ont confié que durant leur enfance, elles n'étaient pas fières d'être māori. À cette époque, elles ne considéraient leur *taha* (côté) māori que de manière négative, car elles l'associaient aux stéréotypes véhiculés dans leur entourage et aux discriminations vécues par leurs proches et ne disposaient pas de connaissances sur la culture et l'histoire qui auraient pu contrebalancer cette vision négative. Désormais, elles se disent fières d'être Māori car leurs recherches leur ont montré la richesse de leur culture et l'étendue des injustices commises par les Pākehā. Les mauvais jugements à l'encontre des Māori sont désormais compris comme des marques de racisme et de domination suite à l'histoire coloniale. Le contexte actuel a donc son importance dans l'acceptation de cette dimension d'elles-mêmes et de leur héritage : il est beaucoup plus facile pour ces femmes que pour leurs parents et grands-parents de s'auto-identifier comme Māori car des changements ont eu lieu dans les quarante dernières années au niveau de la perception de l'identité māori. Même si les Māori concentrent toujours le plus grand nombre de problèmes sociaux et économiques et que des stéréotypes négatifs persistent, l'identité māori est devenue une source de fierté potentielle qui apporte une certaine singularité, une opportunité de se distinguer (voir notamment Houkamau 2010 : 183). Ces changements sont dus notamment à une meilleure reconnaissance de la culture māori au niveau national grâce à la Renaissance culturelle des années 1970-1980 ainsi qu'à des avancées importantes en matière politique (voir chapitres 1 et 5) dont les retombées ont bénéficié aux artistes que j'ai rencontrées.

6.2.4. L'expression de l'identité māori dans les œuvres contemporaines

Comme mentionné au début du chapitre 3, la plupart des femmes interviewées appartiennent à la « quatrième vague » d'artistes māori (Jonathan Mane-Wheoki (2014 : 4) qui a émergé à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Les premiers pas de leur carrière artistique se sont donc déroulés dans un contexte fortement marqué par l'impact de la Renaissance culturelle et des thématiques liées à l'identité qu'elle a suscitées. Le cas de Jeanine Clarkin est particulièrement intéressant : cette créatrice, qui a commencé son activité dans la première moitié des années 1990, m'a dit avoir réalisé à cette époque des créations textiles faites pour être visiblement māori et donc portées par des personnes souhaitant affirmer leur identité māori, en premier lieu elle-même :

> So, the urban Māori, they've learnt the language, buy a *pounamu taonga*, a necklace that is made of greenstone, and they get a *tā moko*, tattoo, and they were wearing my clothes so as in a sense accessorising their development in the renaissance of the Māori culture. So at that time I get huge Māori patterns, the *tāniko* pattern I was talking about. So that if you were just walking down the street and were proud wearing this combination of things, everyone would know you are a Māori, because here, like even in Grey Linn, it's quite a strong Polynesian area and at that time they were quite strong in their culture, wearing their *lava-lava* to the supermarket and being really proud of their culture […]. So that was one of my motivations to help getting our culture out there a bit more. […] So I wanted to produce a non-verbal way to identify who I was, I was tired to justify who I was. So you could tell by sight that only a Māori would wear this combination so I must be Māori. And I managed to put right that to quite a good percentage of the urban population and I had quite a following for a good ten years. (Entretien avec Jeanine Clarkin le 18 septembre 2013)

L'artiste a ajouté qu'elle souhaitait montrer son identité māori afin de se distinguer des immigrés polynésiens avec lesquels on la confondait. Sa collection connut du succès auprès des Māori urbains qui se paraient de ses créations vestimentaires de la même manière qu'ils portaient d'autres marqueurs culturels tels des tatouages et des bijoux en jade. Ces ornements permettent d'afficher son identité māori, particulièrement lorsque son apparence physique peut laisser croire que la personne est pākehā, un fait relevé notamment par Gagné (2013 : 217). À l'époque où Jeanine Clarkin débutait sa carrière, il était important pour les Māori citadins de pouvoir témoigner de leur identité māori et de leur attachement à la culture māori. En effet, ils étaient confrontés à la rhétorique de l'authenticité que j'ai présentée au chapitre 2. Dans ce cadre, Jeanine Clarkin souhaitait doter les Māori citadins de signaux forts à déployer pour afficher leur identité. Ses créations vestimentaires étaient – et sont toujours – portées comme des symboles par des activistes et des femmes māori aux postes à responsabilité et/ou engagées politiquement. Même si elle vend aussi ses créations à une clientèle « ordinaire », Jeanine Clarkin m'a dit que nombre de ses clientes sont des députées, des avocates et des directrices d'entreprises qui souhaitent être élégantes tout en proclamant leur appartenance à la société māori et leur soutien à cette culture (entretien du 14 novembre 2013). Comme on l'a vu au chapitre 4, à ses débuts, Jeanine Clarkin passait commande auprès d'artistes pour qu'ils créent des motifs dérivés des *kowhaiwhai* et de ceux issus du répertoire traditionnel du tissage qu'elle imprimait ou cousait sur ses réalisations textiles. Comme ses vêtements étaient portés par des femmes d'influence, elle contribuait de la sorte à faire entrer l'art et la culture māori dans les instances juridiques et politiques. Sa démarche était assez similaire à celle de Whetu Tirikatene-Sullivan, une femme politique māori décédée en 2011 qui fut députée de 1967 à 1996 pour le Parti Travailliste, et la première femme māori à être nommée ministre en 1972 (ministre du

Tourisme puis de l'Environnement et ministre associée des Affaires sociales). Tirikatene-Sullivan encouragea des actions visant à améliorer le sort des Māori et en particulier celui des femmes : elle fut notamment à l'origine d'une proposition de loi pour promouvoir l'utilisation et l'enseignement de la *reo* et prit position en faveur de l'avortement (Mikaere 2005 : 260 ; Fox 2011 : 31). Cette personnalité politique était connue pour ses tenues promouvant l'art et la culture māori. Elle faisait appel à des artistes māori contemporains pour créer des motifs inspirés des motifs *kowhaiwhai* et de ceux du tissage et de la sculpture traditionnels māori, motifs qui étaient ensuite transposés sur des textiles. Elle revêtait les vêtements ainsi obtenus lors des sessions au Parlement et quand elle avait l'occasion de faire des apparitions publiques. Une exposition de ses tenues, « Whetu Tirikatene-Sullivan – Travel in Style » a été organisée en 2015 à Napier dans la région d'Hawkes Bay (Île du Nord)[17]. Les motifs figurant sur ces textiles étaient du même type que ceux des créations de Jeanine Clarkin, surtout celles du début de sa carrière. Jeanine Clarkin a progressivement délaissé cette imagerie car elle a évolué au fil du temps, a voulu explorer de nouvelles manières d'afficher l'identité māori et préfère désormais l'évoquer de manière plus subtile. Chez elle, les références à la culture māori se trouvent plus aujourd'hui du côté des matières, des couleurs et de la coupe des vêtements (entretien du 18 septembre 2013). Comme on l'a vu au chapitre 5, elle utilise de la laine pour rappeler l'histoire coloniale et la dépossession des terres māori. Et plutôt que d'utiliser les couleurs traditionnellement associées à l'art traditionnel maori, à savoir le rouge, le noir et le blanc, elle privilégie des couleurs pastel qui renvoient à celles des fleurs endémiques néo-zélandaises utilisées dans la *rongoa* (médecine) māori. Enfin, pour ce qui est des coupes, elle a créé des jupes dont la forme évoque celle des *wharenui* (maisons de réunion) et des vêtements qui font référence au *maro*, sorte de tablier frontal traditionnel māori noué autour de la taille (entretien du 18 septembre 2013).

La moindre présence de motifs māori dans les créations actuelles de Jeanine Clarkin est sans doute dûe au contexte social et politique contemporain : grâce à la Renaissance culturelle et aux avancées politiques obtenues, les Māori ressentent peut-être moins le besoin de marquer leur identité par les vêtements qu'ils portent[18]. Néanmoins, cette créatrice évoque toujours la culture māori, de manière plus subtile, dans ses productions textiles et les motifs renvoyant à la

[17] Voir la page consacrée à l'exposition « Whetu Tirikatene-Sullivan – Travel in Style » sur le site « Eventfinda » : https://www.eventfinda.co.nz/2014/whetu-tirikatene-sullivan-travel-in-style/napier (visité le 12 juillet 2017) ainsi que l'émission radiophonique « The fashion of Whetu Tirikatene-Sullivan » disponible sur le site internet de « RNZ » : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/sunday/audio/20151341/the-fashion-of-whetu-tirikatene-sullivan (visité le 12 juillet 2017).

[18] Je reviendrai sur ce point dans le chapitre 7 lorsque je m'intéresserai à la question de l'authenticité.

tradition artistique māori sont toujours très présents dans les œuvres de nombreuses autres artistes, comme je l'ai montré au chapitre précédent. C'est aussi le cas des représentations de parures en jade, de plumes, de tatouages et d'attributs vestimentaires comme des *korowai*. Les introduire dans les productions artistiques est un moyen aisé d'ancrer les œuvres dans un contexte māori et, lorsque des personnages māori sont représentés, ces motifs permettent de souligner son identité māori et par extension celle de l'artiste. Mais des éléments de cette nature ne sont toutefois pas systématiquement intégrés. Durant mon séjour en Nouvelle-Zélande, j'ai vu quelques œuvres où ce type de motifs ou de parures étaient absents. C'était notamment le cas pour des autoportraits peints par Rongomaiaia Te Whaiti (Figure 168), une artiste originaire de la région de Wairarapa au sud de l'Île du Nord que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer mais avec laquelle j'ai eu des échanges de courriels[19].



Figure 168 : *Te pupuke (The swelling)*. Rongomaiaia Te Whaiti, 2013

Dans ce cas, les titres des tableaux reprenaient des concepts māori et les rattachaient ainsi à un contexte māori ; l'explication qui accompagnait les œuvres faisait référence à la philosophie et au système de savoirs dont est héritière l'artiste. En effet, le sujet des autoportraits était présenté ainsi : « Wananga is the underlying theme of this exhibition of self-portraits. Informed by her Wairarapa *whakapapa* and narratives, these paintings explore

[19] Il s'agit d'une série d'autoportraits présentés lors d'une exposition collective intitulée « Pūwawau » qui eut lieu en août et en septembre 2013 au Aratoi - Wairarapa Museum of Art and History de Masterton.

wananga as a medium for activating customary knowledges »[20]. Le texte qui accompagnait les œuvres comportait aussi la mention de son affiliation à la *hapū* Ngāti Hinewaka.

J'ai donc relevé différentes manières d'exprimer son identité māori tout comme d'autres travaux en sciences sociales ont souligné la diversité des expériences que connaissent les Māori et donc la diversité des manières de considérer leur identité (voir Webber 2009 : 2 ; Houkamau 2010 : 184-185 ; Kukutai 2011 : 50, 59 ; Gagné 2016 : 51). Certaines œuvres témoignent en outre d'une réflexion menée par leurs auteures sur la manière dont l'identité māori a pu être perçue et représentée de manière simplifiée par les Pākehā. Ces productions donnent en même temps à voir leur volonté de se distancier des représentations coloniales. Ce point a déjà été traité quand je me suis intéressée aux images de femmes (voir plus haut) mais la démarche de réappropriation entreprise par les artistes s'applique aussi plus largement à l'identité māori, et pas seulement à celle proprement féminine. On peut citer l'exemple du travail de Lisa Reihana avec son œuvre vidéo de 1997 *Native Portraits n.19897* diffusée sur les écrans superposés formant une sorte de portail au sein de son installation « Mai i te aroha, ko te aroha » au musée Te Papa Tongarewa (une installation où était aussi présentée la vidéo *Aroha Redux*) (voir Figure 104). *Native Portraits n.19897* était dans une version antérieure accompagnée d'autres petits écrans intégrés dans des présentoirs en verre tels que ceux que l'on trouve dans les musées. Les écrans diffusaient des images animées et fixes d'art traditionnel māori et d'amis et membres de la famille de l'artiste exécutant, entre autres, le *pōwhiri*. Avec cette œuvre, l'artiste souhaitait critiquer l'entreprise muséale qui avait accompagné la colonisation et réduit les cultures et les individus autochtones à des données cataloguées et enfermées dans des cases. Elle proposait aussi une réflexion sur les représentations stéréotypées des Māori, sur l'imagerie coloniale et l'exotisme dont sont friands les touristes (Tamati-Quennell 2009-2010 : 33 ; Mitchell 2015)[21].

Une critique sous-jacente de l'imagerie coloniale est aussi perceptible dans certaines œuvres de Sofia Minson. Cette artiste peintre m'a dit vouloir réaliser les portraits de ses contemporains qui s'identifient comme Māori même s'ils ont des ancêtres d'origines diverses pour offrir une image de la vitalité de l'identité māori. Elle veut rompre avec les représentations peintes au XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle par des peintres pākehā comme Lindauer (originaire de la République Tchèque et arrivé en Nouvelle-Zélande en 1874) et Goldie (né à Auckland en

[20] Explication fournie sur la page consacrée à l'exposition « Pūwawau » sur le site internet « EventFinda » : https://www.eventfinda.co.nz/2013/puwawau-art-exhibition-opening/masterton (visité le 12 juillet 2017).
[21] Voir aussi les informations au sujet de cette œuvre figurant sur le site internet « Arts Online - Te Hāpori o Ngā Toi » : http://artsonline2.tki.org.nz/resources/units/visual_culture/issue_based_assemblage_sculpture/native_portraits.php (visité le 13 juillet 2017).

1870). Le premier honora des commandes de la part de Pākehā souhaitant avoir des témoignages de la vie quotidienne et des coutumes des Māori qui étaient considérés à l'époque comme étant proches de l'extinction (Bell 2013). Le second pensait, comme d'autres intellectuels de son époque, que les changements apportés par la société pākehā avaient des effets dévastateurs sur la culture māori qui se trouvait ainsi « polluée » et déliquescente. Ses peintures transmettaient sa vision de la culture « authentique » des Māori, qui étaient représentés de manière romantique : Goldie insistait sur leur caractère noble et digne et les figeait dans un contexte intemporel, comme s'ils n'étaient pas affectés par la cohabitation avec les Pākehā (King 2003 : 370-372). Un siècle plus tard, Sofia Minson souhaite montrer que malgré les intermariages, même si les Māori ont désormais pour la grande majorité différentes ancestralités, ils s'identifient toujours comme Māori. Les prédictions pessimistes ne se sont pas réalisées : la culture et l'identité māori sont toujours vivantes (entretien avec l'artiste du 19 septembre 2013). On touche ici à la définition de l'identité : pour Sofia Minson comme pour les autres artistes rencontrées, l'identité māori ne se justifie pas par le pourcentage de sang māori qui coule dans les veines. Il faut certes avoir au moins un ancêtre māori, mais ce qui compte surtout, c'est l'auto-identification et l'artiste s'intéresse aux raisons poussant les gens à s'auto-identifier en tant que Māori.

6.2.5. L'artiste comme témoin de la vitalité culturelle des communautés

Comme Sofia Minson, d'autres artistes souhaitent témoigner de ce que signifie être Māori de nos jours. Leurs œuvres laissent transparaître une certaine diversité de points de vue. Quelques-unes ont tendance à évoquer la vie des Māori dans un contexte urbain comme on a pu le voir par exemple avec Vicky Thomas et son œuvre *Indicating Navigators* (Figure 31). D'autres, bien qu'elles vivent la plupart du temps en ville, s'attachent plutôt à montrer les activités de leur *whānau*, *hapū* et/ou *iwi* sur le *marae* et sur le territoire ancestral. J'ai déjà évoqué la démarche de Natalie Robertson au chapitre 5. Cette dernière m'a fait explicitement part de sa volonté de rendre compte du monde māori contemporain. Elle qualifie son regard de « sociologique » et dit qu'elle l'a hérité de ses études en sciences sociales (entretien du 4 novembre 2013). L'artiste s'intéresse à la manière dont se concrétisent les liens entre les Māori et leur territoire comme en témoigne sa série « From the Mouth of the Port to the Beak of the River » qui donne à voir des activités spécifiques, la pêche et la collecte de fruits de mer, sur un territoire bien défini. Les photographies et les vidéos de cette artiste qui vit le plus souvent à Auckland offrent une image de l'identité māori encore fortement liée à la vie dans la

communauté rurale et sur les terres ancestrales. Même si les activités et les rassemblements immortalisés par l'appareil photographique de l'artiste sont des événements ponctuels, ses œuvres laissent apparaître que les liens avec le groupe et la terre sont toujours des éléments constitutifs de l'identité maori. Cet aspect ressort aussi de l'œuvre vidéo *This is not Dying* de Nova Paul qui a filmé des membres de sa famille pendant qu'ils vaquaient à leurs occupations sur le *marae* familial, Maungarongo, près de Whangarei au nord de l'Île du Nord. Sa pratique artistique lui a permis de se pencher sur les histoires entourant son territoire tribal et de mieux connaître cet environnement. Le procédé du « three-colour separation » qu'elle a adopté (voir Figure 105) lui a permis d'embrasser une vision qui se rapproche de la manière māori traditionnelle de concevoir les relations entre les personnes et l'environnement. La personne filmée semble ainsi transparente ou dédoublée[22], comme si elle appartenait à un espace-temps singulier et entretenait une connexion avec son environnement correspondant bien, selon l'artiste, à la philosophie māori :

> I think the process opened up obviously some other discourses around the relationship to ancestral land and the feeling like you were floating, the kind of, that there was a totally decentred notion of time or there was a kind of sense of that you exist in this space or this plan, this environment and get inhabited with, you know all the energy and all the forces. That took me on very strong Māori concept that you're not really just there on your own terms, in your own space but that you have a relationship to a greater environment. The landscape, the hills, the mountains, all that kind of things. So that was really nice to see that coming in the film and to have that idea. (Entretien avec Nova Paul, le 24 octobre 2013)

Cette vidéo témoigne d'un mode de vie à la temporalité et aux règles différentes de celui qui prend place dans les centres urbains. Elle a été réalisée par une artiste enseignante à l'université, qui vit à Auckland et dont le mode de vie peut donc sembler très éloigné de ce qui est montré dans la vidéo. Nova Paul a voulu témoigner de l'existence actuelle de cette manière de vivre différente tout en montrant que les *marae* sont toujours actifs. Cette réalisation comporte alors une dimension politique importante puisqu'elle peut être vue comme soutenant les revendications des Māori ayant trait aux territoires et à l'accès aux ressources leur permettant de continuer à faire fonctionner les *marae*.

Avec de telles œuvres, les artistes endossent aussi le rôle de témoin de leur culture présenté sur la scène artistique internationale comme celui dévolu aux artistes autochtones. À propos des artistes océaniens, Tellier explique : « Médiateur de sa culture, l'artiste a la responsabilité d'en

[22] Voir la figure 105 et l'image publiée sur le site internet « Stills » de la Stills Gallery de Paddington en Australie : http://www.stillsgallery.com.au/exhibitions/2016/paul/index.php?obj_id=press-release (visité le 29 septembre 2016).

témoigner. Il doit pour cela vivre sur place et partager des valeurs communes au groupe qu'il représente : faire la « coutume », comprendre la vie en tribu, valoriser le collectif, etc. » (Tellier 2013 : 184). Dussart parle aussi de ce rôle de témoin en évoquant les artistes aborigènes de la communauté Warlpiri de Yuendumu : « Ils se considéraient également comme des témoins et des émissaires de la vitalité culturelle de populations aborigènes depuis si longtemps étouffées par des politiques coloniales de marginalisation » (2014 : 184). Mais elle relève qu'ils sont fréquemment mis à l'écart de l'organisation des expositions de leurs œuvres et quand ils sont conviés aux vernissages, on leur demande souvent d'être « les porte-paroles de « la culture aborigène » – puisqu'ils sont Aborigènes ! – et de parler d'œuvres exposées sur lesquelles ils n'exercent aucune autorité puisqu'ils n'en sont pas les propriétaires » (Dussart 2014 : 195). Les expériences des artistes māori que j'ai rencontrées sont très différentes : certaines participent à la conceptualisation de leurs expositions, toutes se rendent aux vernissages quand elles le peuvent et, durant la période où leurs créations sont exposées, elles délivrent régulièrement de courtes conférences au sein de la galerie ou du musée au cours desquelles elles expliquent les principaux thèmes abordés dans leurs œuvres. Cette différence de situation entre les artistes māori et aborigènes s'explique par le contexte socio-historique dans lequel ils s'inscrivent : bien que dans les deux cas on ait affaire à des peuples ayant subi une colonisation britannique, celle-ci ne s'est pas déroulée selon les mêmes modalités. Dans son livre *Possessions, Indigenous Art / Colonial Culture*, Nicholas Thomas (1999) examine la réception par les colons de l'art des Autochtones de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie, des débuts de la colonisation à nos jours, et souligne que le regard porté sur eux par les Occidentaux dès les premières interactions a conditionné en partie le statut qui leur a été réservé ainsi que l'appréciation de leurs productions artistiques. En raison de leur peau noire, de leur nomadisme et de leur organisation sociale et politique, les Aborigènes ont été placés plus bas sur l'échelle de l'humanité dans la vision évolutionniste de l'époque que les Māori qui ont bénéficié d'une appréciation plus positive. Les Occidentaux ont notamment reconnu l'ingéniosité et l'impact visuel de leurs œuvres sculptées aux motifs curvilinéaires (Thomas 1999 : 98-99). Leur art a été jugé plus attrayant que les peintures rupestres et les dessins sur le sable des Aborigènes et l'imagerie dérivée des créations traditionnelles māori a été plus rapidement incorporée à l'esthétique nationale, contrairement à ce qui fut le cas en Australie (voir Thomas 1999). La colonisation s'est faite aussi de manière très différente. Dans le premier chapitre, j'ai montré les relations complexes qu'avaient entretenus les colons et les Māori : des échanges commerciaux furent réalisés dès l'arrivée des premiers Européens, des intermariages eurent lieu très rapidement, certains Māori signèrent la Déclaration d'Indépendance et manifestèrent la

volonté de conclure un accord avec la Couronne, et les Britanniques négocièrent avec les Māori en vue de l'élaboration et de la signature du Traité de Waitangi. Certes, comme on l'a vu, le processus de colonisation fut émaillé de conflits meurtriers et les conséquences douloureuses pour les Māori mais certains d'entre eux intégrèrent rapidement des instances politiques et l'État dut traiter avec eux. Ils purent ensuite s'appuyer sur le Traité de Waitangi pour faire valoir leurs revendications, notamment en matière foncière, ainsi que leur volonté d'établir une société biculturelle, alors qu'un tel Traité était inexistant en Australie (Thomas 1999 : 192). Laurent Dousset souligne ainsi qu'aucune négociation ne fut menée avec les Aborigènes : ces derniers ne furent pris en compte que lorsqu'il s'agissait de mettre au point des démarches aboutissant à des expropriations foncières. Le territoire australien a été considéré par les Britanniques comme une *terra nullius*, une terre inhabitée, parce que les Aborigènes étaient des chasseurs cueilleurs, et non des horticulteurs, qui ne laissaient donc que peu de signes explicites d'exploitation de la nature et dont les frontières des domaines exploités étaient souvent immatérielles (Dousset 2011 : 29-41). Ce principe de la *terra nullius* fut officiellement reconnu comme étant fictif seulement dans les années 1990 suite à une action judiciaire intentée par des Aborigènes – Eddie Mabo et quatre autres habitants de l'île de Murray – qui voulaient obtenir la reconnaissance de leurs droits fonciers. La Haute Cour trancha en leur faveur et reconnut pour la première fois l'existence des « native land rights » (Merle 1998 ; Dussart et Poirier 2017 : 12). Les histoires coloniales de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie sont donc fort différentes et les contextes socio-historiques spécifiques éclairent peut-être la différence de statut accordée aux artistes autochtones contemporains. En ce qui concerne les artistes māori que j'ai rencontrées, si certaines d'entre elles ont réalisé des expositions au sein de musées comme le Te Papa dont certaines sections le font s'apparenter à un musée ethnographique, leurs créations ne sont pas seulement présentées dans ce type d'espace. Elles prennent parfois place au sein de galeries d'art spécialisées dans les arts autochtones mais, la plupart du temps, elles sont exposées dans des galeries d'art contemporain néo-zélandaises généralistes. L'individualité des artistes est aussi mise en avant : selon mes observations, on ne leur demande pas de commenter les productions d'autres Māori comme si les artistes étaient interchangeables. Leur identité individuelle et leur talent sont donc reconnus, mais elles ont tendance à axer les discours qu'elles tiennent à propos de leurs œuvres, du moins en partie, sur l'explication des concepts qu'elles mobilisent et qui sont issus de la culture māori. La plupart des artistes disent explicitement vouloir témoigner de la vitalité de cette culture et de ce que signifie être Māori de nos jours. On est face à la nature paradoxale des artistes contemporains autochtones évoquée par Graille (2003) :

> L'artiste moderne des sociétés non-occidentales incarnerait donc ce génie paradoxal qui, d'un côté, affirme une créativité et un style visuel uniques (par le phénomène de sacralisation de la personnalité et de l'originalité de l'artiste), et de l'autre, revendique un enracinement et un retour constants à une appartenance ethnique et à un héritage culturel communs à l'ensemble du groupe.

Selon cette auteure, les artistes et les autorités culturelles qui les promeuvent trouveraient cette ethnicisation de leur art naturelle. Ils parlent souvent de leur mission en termes de médiation et de transmission, ce dont j'ai fait état pour les artistes māori. Dans le contexte présent, les artistes sont en outre souvent considérés comme ayant la responsabilité d'œuvrer pour le bien-être et la reconnaissance de la société māori en général (voir chapitre 2). Cette mission se rapproche de celle confiée aux chercheurs māori engagés dans l'approche *kaupapa māori* qui doivent faire avancer la « cause māori » et, de manière plus spécifique, travailler en lien étroit avec les communautés (*whānau*, *hapū* ou *iwi*) concernées par leurs recherches (voir Reilly 2011 : 346-347). De même, la responsabilité des artistes autochtones envers leurs communautés d'appartenance a été relevée par des chercheurs dans divers contextes autochtones, par exemple celui amérindien (Nagam 2008 : 78), mais aussi dans le domaine de l'art activiste, et notamment l'art féministe (voir Mullin 2013). En parlant des artistes activistes, Mullin (2013 : 199) fait remarquer que pour être crédibles au regard de la communauté dont ils se réclament et ne pas être considérés comme des personnes extérieures condescendantes, ils doivent vraiment faire preuve d'engagement au sein de cette communauté. Ils doivent se familiariser avec les problèmes rencontrés et les faits que le groupe concerné juge importants et pour cela, ils peuvent être amenés à entreprendre des recherches de type sociologique ou anthropologique (Mullin 2003 : 199). Mullin évoque ici les communautés d'intérêt définies par Condé et Beveridge (1995 : 210, cités par Mullin 2003 : 199) comme composées de membres partageant des croyances, des qualités ou des intérêts communs même s'ils ne vivent pas au même endroit dans le pays. Elles sont donc un peu différentes des *whānau*, *hapū* et *iwi* auxquelles sont affiliées les artistes et qu'elles évoquent dans certaines de leurs œuvres puisque pour ces groupes māori, des liens familiaux ou ancestraux entrent aussi en ligne de compte. Mais ils entretiennent des points communs avec cette définition des communautés d'intérêt. En effet, outre le critère de résidence commune et de parenté dont l'importance a parfois été surévaluée, les groupes māori sont soudés par le partage d'activités sur le *marae*, par des intérêts semblables liés notamment à la gestion du territoire et il existe aussi des *whānau* dont les membres, qui ne sont pas forcément apparentés, partagent des valeurs et des expériences similaires (voir chapitre 1).

6.2.6. Les relations entre les artistes et leurs *whānau*, *hapū* et *iwi*

Les artistes rencontrées en ville qui ne résident donc pas près de leur *marae*, s'y rendent néanmoins plus ou moins souvent et participent aux grandes cérémonies qui y sont organisées (voir chapitre 3). Dans le processus qui consiste à renouer des liens avec leur *whānau* et les groupes plus « étendus » à l'âge adulte, quelques-unes m'ont fait part d'une de leurs craintes : elles ont eu peur d'être rejetées et que leurs œuvres soient considérées avec réprobation si elles-mêmes étaient jugées non légitimes à traiter de sujets māori à cause de cette rupture des liens, même si elle n'était pas de leur fait. L'artiste qui s'est le plus épanchée à ce sujet est Penny Howard. Au cours de notre entretien, elle m'a parlé des armes traditionnelles représentées dans *There is a Dog Barking in the Valley* (voir Figure 160) et m'a dit qu'elle avait craint la réaction des Māori susceptibles de voir son exposition car lorsqu'elle a commencé à travailler sur ces armes, elle n'avait pas encore repris contact avec sa famille māori, ce qu'elle a fait par la suite. Elle avait donc peur qu'on l'accuse de se réapproprier des éléments issus d'une culture dont elle avait été coupée. Son malaise était accentué par le fait d'être, selon ses mots, « very Pākehā, White looking ». Elle craignait d'être d'autant plus jugée comme une artiste non véritablement māori et dépourvue de droits à mobiliser ce type d'objets considérés comme des *taonga* (voir chapitre 5). Finalement, le vernissage de son exposition s'est bien déroulé. L'artiste a obtenu des retours positifs sur ses œuvres de la part des membres de sa *whānau* et des autres spectateurs māori qui ont pu établir une connexion avec elles et y ont perçu la présence de leurs ancêtres. Cette bonne réception de la part du public et de sa famille peut s'expliquer par les actions entreprises en amont par l'artiste : elle s'est rendue sur son territoire tribal pour renouer le contact avec sa *whānau* et mener des recherches sur son aïeule Te Kuri O Te Wao et elle a fait débuter le vernissage par la bénédiction d'un *kaumātua* (aîné), ce qui a légitimé sa démarche et montré qu'elle respectait les protocoles māori (entretien avec Penny Howard du 8 novembre 2013[23]). De telles recherches menées sur leur famille ou plus largement sur les sujets māori traités dans les œuvres et le respect des protocoles, en particulier lors des vernissages, sont caractéristiques de la plupart des artistes que j'ai rencontrées. En agissant de la sorte, elles assoient leur légitimité en tant qu'artistes māori. On rejoint ici ce que disait Mullin (2003) à propos de l'art activiste. En menant des investigations en marge de leur processus de création, en impliquant les communautés dans la réalisation des œuvres, par

[23] Voir aussi l'entretien radiophonique avec l'artiste disponible sur le site internet « RNZ » : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonsunday/audio/2573449/te-kuri-o-te-wao (visité le 29 septembre 2016).

exemple, lorsque des membres de la famille ou de la tribu apparaissent sur des productions photographiques ou filmiques, et en les invitant aux vernissages ou en leur montrant directement les œuvres lors d'expositions sur le *marae*, la pratique artistique permet aux artistes de renouer des liens avec les groupes dont elles sont issues et les aide à justifier d'en faire partie. Les photographies de Natalie Robertson témoignant de la vie quotidienne de sa famille et de son *iwi* sur le *marae* et sur le territoire tribal, la vidéo de Nova Paul *This is not Dying* qui montre sa famille dans un contexte similaire ou encore l'installation *I Like your Form* de Lonnie Hutchinson (Figure 150), pour ne citer que quelques exemples, permettent de rendre visible l'implication de ces artistes sur leur territoire tribal et au sein de leur communauté. L'art joue donc un rôle important dans la construction identitaire des artistes en tant que membres d'une communauté māori. En outre, elles ne créent pas seulement des œuvres témoignant de la relation qu'entretiennent leurs *whānau*, *hapū* ou *iwi* avec leur territoire. En attirant l'attention du public sur des problématiques écologiques, par exemple, elles agissent concrètement et remplissent ainsi, dans une certaine mesure, le rôle de *kaitiaki*, de protectrice. Kawharu (2000 : 356) souligne l'existence de nouvelles modalités d'action, notamment administratives, pour œuvrer au *kaitiakitanga*, terme traduit par l'auteure par « trusteeship » (tutelle) et qui, comme mentionné au chapitre précédent, renvoie à la gestion, la protection et la préservation d'un territoire et de ses ressources. La pratique artistique apparaît ici comme un moyen de s'inscrire dans cette démarche et d'affirmer ses liens avec un territoire particulier même si l'artiste n'y réside pas toute l'année. Le cas de Natalie Robertson est particulièrement intéressant à présenter. Elle vit en ville, à Auckland, mais son grand-père a fait en sorte que la terre tribale ancestrale de leur famille, dans la Waipu Valley à Port Awanui, lui soit transmise, à elle ainsi qu'à ses cousins. Depuis le décès de son grand-père en 2000, elle y retourne tous les étés. Bien que cette occupation passagère lui permette de maintenir ses droits en vertu du *ahi kā* (voir chapitre 6), elle explique pourtant :

> My tribe of Ngāti Porou people maintain their *ahi kā* rights and responsibilities within a specific geographic boundary. Those who live within these boundaries are called *ahi kā* in recognition of their role in keeping the home fires burning, while those of us who live away are sometimes called *taura here*, in reference to metaphoric binding ropes that connect us to home[24]. (Robertson 2014 : 9)

Elle a donc un statut particulier et a dû faire face à des tensions familiales lorsqu'elle a commencé à revenir plus fréquemment sur les terres tribales. Mais ces tensions se sont ensuite apaisées lorsque le caractère sérieux de son retour a été constaté et qu'elle a formé de nouvelles

[24] « *Taura here* » se traduit en effet par « corde de liaison ».

relations familiales (Robertson 2014 : 11). L'art a pu jouer un rôle dans la légitimation du droit de l'artiste à être l'une des propriétaires des terres et à y venir fréquemment puisque son entourage a pu voir qu'en tant qu'artiste, elle œuvrait à éveiller les consciences sur la protection de ce territoire et sur les droits de son *iwi*. Mon analyse rejoint ici celle de Seran : « For contemporary Māori artists, artistic creation is therefore a form of *ahi ka*, a way of maintaining a relationship with the land and a sense of place and permanence through art, aware of the need to evolve into something different yet related: a flux » (2015 : 443). Si l'on s'intéresse à l'installation de Lonnie Hutchinson à Christchurch (Figure 150) qui reprenait la forme d'un piège à anguilles à proximité de la rivière Ōtākaro/Avon, elle peut être perçue comme un marqueur physique de l'ancrage d'une *iwi* à un territoire, à la manière des créations sculptées qui, dans le passé, servaient à indiquer les emplacements des frontières tribales ou les lieux où s'exerçait une *rahui* (portrait de Mere Clifford et chapitre 5). Lonnie Hutchinson œuvre ainsi à l'affirmation des droits de sa communauté en tant que *tangata whenua* tout en renforçant les relations qui la lient à celle-ci puisqu'elle donne à voir aux membres de son *iwi* qu'elle appartient véritablement à ce groupe et contribue à affirmer la singularité de leur statut. Une réception positive de l'œuvre d'art profite à l'artiste et au groupe : en étant à l'origine d'une réalisation importante, l'artiste accroît son prestige. Plus elle est reconnue, plus son message est entendu, ce qui engendre potentiellement en retour un impact positif pour le ou les groupes auxquels elle appartient. On pourrait alors considérer, comme Mithlo (2009 : 6), que les paradigmes communautaires – ici chez les Amérindiens – priment sur les identités individuelles ou genrées. Mais dans le contexte māori et celui de la « communauté » au sens de *whānau*, *hapū* et *iwi*, la situation semble se poser un peu différemment. Certaines des artistes entretiennent des rapports assez ténus avec ces groupes et, pour celles qui travaillent en étroite collaboration avec eux, la volonté d'œuvrer pour leur communauté n'entraîne pas un abandon de la recherche de notoriété individuelle, de reconnaissance officielle ainsi que de la volonté de gagner sa vie au moyen de l'art (voir plus loin). La pratique artistique est également utilisée pour aborder des thèmes spécifiques en fonction des artistes, réagir à des expériences personnelles et témoigner de la manière dont chacune considère son identité de femme māori citadine. Comme nous l'avons vu, l'influence du genre est perceptible dans les œuvres, mais les artistes ne souhaitent pas particulièrement mettre l'accent sur cet aspect : il est présent, mais toujours intrinsèquement lié à l'expression de l'identité māori. Elles sont alors à l'origine d'œuvres qui témoignent à la fois de la singularité des expériences qu'elles vivent en tant qu'individu au positionnement particulier dans la société néo-zélandaise du fait de plusieurs facteurs (origines māori et non māori, classe sociale, statut ou non de mère, âge, histoire de vie

et liens entretenus avec la culture māori et les groupes auxquels elles sont affiliées) et d'une volonté de contribuer au mouvement d'affirmation māori général.

Ainsi, comme l'écrit Graille (2002), en Océanie, nous sommes face à des artistes qui accordent de l'importance à l'expression de leur individualité tout en proclamant dans le même temps leur enracinement ethnique. Ce dernier point est souvent perçu sur la scène artistique internationale comme une condition obligatoire pour garantir l'« authenticité » des œuvres produites par les artistes autochtones : de nombreuses instances occidentales considèrent que l'art autochtone « authentique » doit comporter des références à l'identité ethnique ou tribale de l'artiste, un point qui a été évoqué au chapitre 2 et sur lequel je reviendrai au chapitre 7. Goyon a souligné que cette « authenticité » peut fonctionner comme une valeur ajoutée à l'œuvre, car s'il s'agit d'une production qui ne peut être comprise que grâce au commentaire ethnologique qui l'accompagne, alors elle « devient intrigante et digne d'exposition... » (2007 : 20). Les réalisations des artistes que j'ai rencontrées sont fréquemment accompagnées d'explications rédigées par les artistes qui éclairent les références historiques, mythiques ou culturelles présentes dans leurs œuvres afin que le public soit bien à même de comprendre le message qu'elles souhaitent transmettre. Néanmoins, leur art n'est pas conçu pour être spécialement exposé dans des espaces ethnographiques et, comme je l'ai déjà indiqué, ces artistes exposent dans des lieux dédiés à l'art contemporain et non toujours spécifiquement aux arts autochtones. Elles participent à de nombreuses expositions à l'étranger dans différents contextes : au sein de musées de type ethnographique organisant des expositions temporaires d'art contemporain, mais aussi dans des musées et des galeries d'art et lors d'événements comme la Biennale de Venise. Des similitudes peuvent être observées avec les démarches d'artistes amérindiens à propos desquels Goyon dit qu'ils cherchent activement à accéder à un niveau de reconnaissance internationale :

> La grande question pour les artistes contemporains amérindiens est finalement la reconnaissance : du public, certes, mais également (et peut-être avant tout dans les discours de nombre d'entre eux), de l'establishment international, de l'histoire mondiale de l'art. Etre dans les manuels, les encyclopédies, exister à part égale et entière, et bien sûr affirmer que l'on est (sic.) pas mort, quand les créations extra-occidentales sont presque toujours confinées dans les musées d'histoire, les musées de la mémoire et du passé. (Goyon 2007 : 26)

Si, comme eux, les femmes rencontrées veulent témoigner de la vitalité de leur culture sur la scène artistique mondiale, il me semble que la plupart d'entre elles cherchent à le faire avant tout en Nouvelle-Zélande. Leur démarche est aussi sous-tendue par la volonté d'être reconnues par leurs communautés en tant que véritables membres.

Ce souhait peut résulter de raisons pragmatiques puisque, en étant affiliées à une *iwi*, elles peuvent avoir accès à certaines opportunités, notamment lorsqu'il s'agit de participer à des projets financés par les *iwi* ou d'obtenir des bourses offertes par des institutions qui ne les accordent qu'à des artistes affiliées à certaines *iwi*. Néanmoins, cette reconnaissance de la part des communautés auxquelles elles sont liées en vertu de leur *whakapapa* est surtout importante pour leur cheminement personnel dans le renforcement et l'affirmation de leur identité māori. Elle leur permet d'asseoir leur légitimité à évoquer dans leurs œuvres des valeurs et des concepts considérés comme « typiquement » māori et d'exprimer des revendications politiques selon un point de vue māori puisque certaines d'entre elles sont à l'origine de créations à résonance politique (voir chapitre 5). Même pour celles qui ne le sont pas, le simple fait d'être Māori et de viser la reconnaissance des institutions artistiques, d'intégrer des espaces d'exposition pākehā ou d'acquérir une visibilité dans l'espace urbain a une portée politique (voir chapitre 1). Elles s'inscrivent de la sorte dans le mouvement qui prône la reconnaissance des Māori, de leur culture et de leurs droits. Leur réussite personnelle rejaillit sur leur communauté, mais les avancées auxquelles elles contribuent peuvent aussi être vues comme servant la cause féministe. En effet, nous avons vu au chapitre 2 que l'art des femmes est souvent invisible dans l'histoire de l'art. Certaines artistes cherchent à remédier à cette situation en investissant des domaines qui, à leurs débuts, étaient essentiellement occupés par des hommes pākehā. C'est, par exemple, le cas de la photographie et des réalisations vidéo. Lisa Reihana m'a confié qu'elle avait commencé à créer des vidéos en espérant que cela « just opens up more opportunities for women to be seen working in that digital arena ». Elle souhaitait ainsi briser une barrière freinant la créativité et la possibilité de reconnaissance des femmes. Comme les autres artistes, elle œuvre également pour la reconnaissance plus générale des Māori. Les participantes à ma recherche tâchent alors d'accéder à un niveau de compétition réelle ou directe (Schwimmer 1972) avec les artistes pākehā mais aussi avec les artistes masculins, māori et pākehā. Cette entreprise est plus ou moins couronnée de succès.

6.3. Compétition réelle, reconnaissance des institutions et enseignement

6.3.1. La renommée des artistes et la vente des œuvres

Puisque j'aborde le sujet de la vente des œuvres et de la renommée des artistes, je vais ici approfondir certains éléments évoqués au début du chapitre 3, lors de la présentation générale des participantes à ma recherche. La majorité d'entre elles ont vu leur talent être

« officiellement » reconnu au cours de leur carrière : certaines de leurs œuvres ont été acquises par des instances d'art public ou des institutions gouvernementales ou locales ; elles ont remporté des concours ou pris part à des expositions au sein de galeries prestigieuses et de musées. Nombre d'entre elles ont également exposé à l'étranger et des artistes comme Lisa Reihana, Natalie Robertson et Nova Paul sont reconnues sur la scène artistique internationale et participent à des événements prestigieux. Plusieurs ont fait l'objet de chapitres de livres ou d'articles (voir le chapitre 3).

Cette renommée leur permet de vendre plus facilement leurs créations ou d'obtenir des commandes dégageant, pour certaines, un revenu suffisant pour vivre de leur pratique artistique. Quelques-unes, à l'instar de Bronwyn Waipuka-Callander, peuvent aussi compter sur le soutien de leur conjoint(e) qui a un revenu mensuel fixe et ainsi se consacrer à leur art. Mais la grande majorité devait tout de même avoir une activité rémunérée parallèle. Lors des entretiens, la vente des œuvres a en effet souvent été présentée comme un bonus plutôt que comme l'objectif principal à atteindre même si de nombreuses artistes aimeraient pouvoir vivre totalement de leur art. Elles réfléchissent à des solutions qui leur permettraient d'augmenter les possibilités d'être rémunérées grâce à celui-ci, ne serait-ce que pour pouvoir continuer à produire des œuvres. Ainsi, Lisa Reihana m'a dit que, contrairement aux installations et aux vidéos qui sont souvent destinées aux musées ou aux galeries, les photographies qu'elle réalise peuvent être vendues à des particuliers et cet argent est réinvesti dans la création de nouvelles œuvres (entretien du 8 juillet 2013). De même, les grandes constructions en papier de Lonnie Hutchinson étant proposées à la vente à un prix potentiellement dissuasif pour beaucoup (l'une de celles vue sur le terrain coûtait 24 150 dollars néo-zélandais, soit un peu plus de 15 000 euros), lorsque je l'ai rencontrée, l'artiste pensait s'orienter vers la création de découpages de taille plus réduite que ceux lui ayant permis d'établir sa réputation. Elle espérait pouvoir tirer un profit de ces œuvres plus modestes et accessibles à des particuliers (entretien du 27 août 2013). Cette artiste n'ayant pas d'activité parallèle rémunérée, il lui est indispensable de réussir à dégager un profit de son activité artistique. Elle tâche alors de répondre à des appels d'offre pour de grands projets d'art public grâce auxquels elle perçoit une somme d'argent qui lui permet de vivre sereinement durant un certain temps. Mais Lonnie Hutchinson a souligné que de telles commandes doivent répondre à des contraintes particulières. En effet, comme il s'agit d'œuvres de dimensions imposantes et le plus souvent destinées à être exposées durant des années dans des espaces en plein air, l'artiste doit souvent résoudre des difficultés liées à leur conception et ces problèmes sont d'un autre ordre que ceux auxquels sont confrontés les auteurs d'œuvres plus « classiques » :

> It's all right if you are a painter because it's just the canvas and it's easy to put on the wall but when you work with installation or public artworks it's actually a lot to consider and while it might all seemed good at the start, then all the problems come popping often and you've got to work out how you're gonna solve them. (Entretien avec Lonnie Hutchinson, le 27 août 2013)

Ses découpages plus modestes représentent alors autant d'opportunités plus faciles de gagner un peu d'argent entre deux projets de plus grande envergure. Lonnie Hutchinson organise des visites de son atelier, ce qui maximise ses chances de trouver des clients. D'autres artistes m'ont fait part de réflexions visant à augmenter la rentabilité de leur pratique artistique. Par exemple, Jeanine Clarkin réalise des *korowai* en cousant à la machine, un procédé moins long et fastidieux que le procédé traditionnel et donc plus rentable – même si elle vend ses créations à des prix moins élevés que ceux demandés pour des *korowai* confectionnés traditionnellement. Hera Johns expérimente pour sa part des techniques pour créer plus rapidement et intègre des couleurs à ses œuvres en argile pour les rendre plus attrayantes. Bronwyn Waipuka-Callander se charge elle-même de l'impression de ses réalisations numériques et réalise des cartes postales à partir de ses créations qu'elle vend dans une boutique de l'aéroport d'Auckland, notamment. Vicky Thomas et Sofia Minson font imprimer des posters à partir de leurs œuvres qui, puisqu'ils sont plus abordables que les originaux, peuvent être vendus à plus grande échelle.

Des considérations d'ordre économique sont aussi prises en compte lorsqu'il s'agit de choisir les matériaux. Si les artistes évoquent souvent la dimension symbolique de ces derniers, elles mentionnent parfois une dimension plus pragmatique : Tracey Tawhiao m'a dit ainsi avoir commencé à travailler sur des papiers journaux car ils représentaient une ressource abondante et peu onéreuse. De même, Natasha Keating utilise du bois mis au rebut ou qu'elle récupère à bas prix dans des scieries. Elle peut ainsi faire référence à Tāne tout en ne participant pas au phénomène de déforestation et en créant des œuvres sur un support peu coûteux. D'une manière similaire, Jeanine Clarkin utilise parfois des couvertures en laine qu'elle achète pour des sommes très modestes dans des magasins d'occasion et auxquelles elle offre une seconde vie. Elle aussi mentionne une préoccupation écologique. Mais l'exemple le plus parlant est sans doute celui de Mesepa Edwards qui, lorsqu'elle s'est retrouvée sans ressources financières, a commencé à créer à partir de matériaux destinés à être jetés. Les bénéfices réalisés grâce à l'emploi de matériaux peu onéreux et la mise en place de stratégies visant à augmenter leur rentabilité permettent à quelques artistes d'être indépendantes financièrement ou du moins de dégager des revenus suffisants pour pouvoir créer de nouvelles œuvres.

Cet aspect est important pour les questions d'autonomisation et d'émancipation qui m'intéressent aussi ici. Relever les raisons pragmatiques qui motivent le choix de certains

matériaux et se concentrer sur la manière dont les artistes abordent la question de la vente des œuvres permet de voir l'impact qu'ont les ressources limitées de certaines artistes sur leur pratique artistique et l'importance pour elles de réfléchir au public auquel elles souhaitent s'adresser et au meilleur moyen de le toucher. L'art apparaît ici comme un domaine qui n'est pas uniquement créatif et déconnecté des réalités économiques, en plus d'être lié à des considérations sociales et politiques qui ont été examinées dans ce chapitre et dans le précédent. L'art a été envisagé de la sorte depuis plusieurs décennies : des sociologues et des anthropologues de l'art se sont notamment intéressés aux processus de médiation et de réception des œuvres et aux espaces où se confrontent intentionnalité des artistes et intentionnalité des spectateurs (voir chapitre 2). Mais l'artiste, à l'opposé de la figure de l'artisan, a encore souvent tendance à être perçu comme un être désintéressé exprimant son génie créatif en étant détaché de considérations concrètes (Dabul 2016). À l'inverse, j'ai voulu ici attirer l'attention sur les réalités matérielles auxquelles doivent faire face les artistes. Si la majorité d'entre elles n'appartient pas à la classe la plus défavorisée des Māori comme le montrent leurs parcours et histoires de vie, quelques-unes (Hera Johns, Deborah Duncan et Mesepa Edwards) ne disposaient que de peu de ressources financières au début de leurs carrières. Elles ont manifesté l'envie de s'extraire de leur situation précaire par le biais de l'art, se hissant ainsi à un niveau de compétition réelle avec les Pākehā. La plupart des artistes rencontrées étaient plus à même que de nombreux autres Māori à accomplir cet objectif : la plupart ont été élevées dans un milieu majoritairement pākehā et étaient donc habituées à le fréquenter et nombre d'entre elles ont fait des études dans des écoles d'art qui les ont familiarisées avec le fonctionnement du monde de l'art. Plusieurs autres ont manifesté la volonté de suivre une formation pour apprendre à gérer leur activité de vente des œuvres. Elles sont donc équipées, ou souhaitent le devenir, pour pouvoir contacter des galeries, diffuser et vendre leurs œuvres.

Dans ce contexte, on voit bien que le processus de création ne se limite pas à la conceptualisation d'œuvres au travers desquelles elles expriment leur fibre artistique et véhiculent divers messages ; il passe également par une phase de concrétisation et de réflexion tournée vers la vente d'œuvres ou l'obtention de commandes. Il s'agit là d'un élément important puisqu'il a un impact sur les choix des artistes à propos des pratiques à adopter, à développer, ou de celles auxquelles elles doivent renoncer. Donc, même si dans les discours, la vente des œuvres n'est pas présentée comme l'objectif premier, il est difficile et problématique à mon sens de l'ignorer. Les participantes à ma recherche vendaient parfois directement leurs réalisations à leurs amis, leurs parents et au sein de leurs réseaux d'artistes. Quelques-unes dont Tracey Tawhiao et Charlotte Graham utilisaient Facebook pour ce faire alors que d'autres

optaient pour des galeries d'art spécialisées dans la commercialisation des œuvres (voir chapitre 3).

6.3.3. Les acquéreurs et les différents publics

Interrogées au sujet des acquéreurs de leurs œuvres, les artistes parlent d'un public divers, māori et pākehā. Elles évoquent des personnes correspondant aux profils « types » des amateurs d'art contemporain et plus largement des productions culturelles tels qu'ils se dégagent des travaux menés sur le sujet des publics de l'art contemporain dans des enquêtes réalisées en France et dans le reste du monde (Gottesdiener et Vilatte 2006 : 20 ; McCarthy 2013 : 177 ; Moureau, Sagot-Duvauroux et Vidal 2015 : 2). Il s'agit d'individus de niveau socio-professionnel élevé parmi lesquels des collectionneurs. Certaines artistes vendent aussi à des touristes. C'est notamment le cas de Bronwyn Waipuka-Callander avec ses cartes postales dérivées de ses œuvres et d'autres artistes représentées par la Kura Gallery. Les participantes à ma recherche ont aussi mentionné des acquéreurs māori et pākehā qui achètent les œuvres plus modestes d'artistes produisant par ailleurs des créations de plus grande envergure bien plus onéreuses : les posters de Sofia Minson ou de Vicky Thomas, les œuvres de petit format de Tracey Tawhiao ou de Charlotte Graham, ou encore les petites gravures d'Alexis Neal.

Les artistes aiment multiplier les lieux d'exposition pour non seulement augmenter les possibilités de vendre, mais surtout toucher des publics divers. Debbi Thyne dont une œuvre était présentée au musée de Rotorua dans le cadre d'un concours et Lisa Reihana m'ont ainsi dit aimer être exposées dans des musées car, dans ce cadre, les personnes en contact avec leurs œuvres n'étaient pas forcément venues pour voir de l'art contemporain. C'est pour des raisons similaires que Natasha Keating participe à des événements comme les ventes aux enchères organisées par l'école que fréquente son fils : elle y voit l'opportunité d'atteindre un public qui n'est pas nécessairement amateur d'art contemporain māori (voir le portrait de l'artiste). J'ai relevé dans les propos de la majorité des artistes une volonté sous-jacente de démocratiser le champ de l'art contemporain en participant à des festivals et des ateliers tels que ceux organisés lors des célébrations annuelles de Matariki qui s'adressent à un public jeune et/ou familial. À cette occasion, les artistes espèrent aussi s'adresser à un public māori encore minoritaire lorsqu'il s'agit de visiter des galeries d'art contemporain (voir McCarthy 2013). Ce point a été soulevé par Natasha Keating qui parle du « challenge » à toucher cette population (voir son portrait). Le choix des lieux d'exposition est important pour relever ce défi consistant à faire en sorte que les Māori se familiarisent avec l'art contemporain, s'y intéressent et soient plus

nombreux à pénétrer dans des espaces comme les galeries d'art non spécialement dédiées aux arts autochtones. Par leur présence même dans ce type de lieux, les artistes ont amené leurs familles et leurs amis māori, autrement dit des personnes que le champ de l'art contemporain n'aurait pas forcément attiré, à les fréquenter, au moins au moment des vernissages. Intégrer ces espaces traduit aussi leur volonté d'engager un dialogue avec le public pākehā. Ce souhait a été explicitement énoncé par plusieurs artistes, dont Mere Clifford (voir son portrait). Il est particulièrement important pour les artistes māori de toucher les Pākehā puisque ce sont à eux que s'adressent la grande majorité de leurs revendications et qu'elles désirent œuvrer à la progression de la décolonisation des esprits. Cette volonté d'engager un dialogue avec différents publics contribue à faire entrer l'art des femmes māori dans la sphère de l'art activiste tel que présenté par Mullin : « Good activist art works need not convey messages or slogans, aim at conversion, or be propaganda. Instead they may be seen as attempts to initiate dialogue, or to imaginatively explore political alternatives » (2003 : 195). L'auteure ajoute plus loin qu'un intérêt pour l'élaboration de stratégies visant à augmenter l'impact sur le public est caractéristique des artistes activistes (Mullin 2003 : 200). Les femmes que j'ai rencontrées peuvent donc être qualifiées de la sorte même si elles ne se présentent pas forcément ainsi.

Pénétrer dans des espaces pākehā marque également une étape dans la reconnaissance de l'art contemporain māori qui n'est plus relégué à la catégorie d'art ethnographique ou d'art exotique présenté dans des espaces spécifiques, mais qui peut, au contraire, être jugé sur le marché de l'art au même titre que l'art contemporain pākehā ou occidental (voir McCarthy 2007). Travailler à ouvrir cet espace aux artistes māori a notamment été évoqué par Lisa Reihana et Jane Johnson Matua. Dans le portrait de cette dernière, j'ai montré qu'elle avait souhaité briser certaines frontières en intégrant une école d'art pākehā, en mêlant diverses techniques et en exposant de préférence dans des espaces pākehā. De telles artistes accèdent à un niveau de compétition réelle avec les Pākehā, ici dans le domaine de la vente des œuvres d'art et de la reconnaissance par les institutions artistiques officielles et par les amateurs d'art. Mais intégrer des galeries d'art contemporain et des musées, voir l'une de ses créations achetée par une institution prestigieuse telle que l'Auckland Art Gallery Toi o Tamaki ou recevoir des commandes publiques d'envergure pour créer des œuvres qui seront vues sur de longues périodes par de nombreuses personnes marque aussi la réussite individuelle des artistes et témoigne de leur consécration sur la scène artistique locale, nationale et parfois même internationale.

6.3.4. L'art public

Pouvoir marquer l'espace urbain en recevant une commande d'art public est donc un autre enjeu important pour les artistes māori. Les arts māori traditionnel et contemporain sont assez présents dans les grandes villes néo-zélandaises et ce, à plusieurs niveaux. Je renvoie ici le lecteur aux observations réalisées par Nicholas Thomas (1999 : 225-250) à Auckland et Wellington dans les années 1990. Des objets et œuvres d'art māori de plus ou moins bonne facture sont visibles dans les vitrines de boutiques et au sein de galeries d'art mais aussi dans des lieux tels que l'aéroport, des places publiques, le Casino et d'autres bâtiments publics ou privés. Thomas (1999) parle de sculptures, de tableaux et d'installations plus ou moins bien mis en valeur. Il fait remarquer que les artistes à l'origine de ces œuvres ne sont pas toujours encensés par l'élite culturelle néo-zélandaise alors que leurs productions sont importantes puisqu'elles marquent le paysage urbain et qu'elles sont vues quotidiennement par une multitude de personnes. Durant mon enquête de terrain, j'ai pu, comme Thomas, voir de nombreuses réalisations māori dans l'espace public mais, sans en avoir fait une recension exhaustive, il m'a semblé que les œuvres de facture « traditionnelle » étaient plus nombreuses que celles à l'aspect contemporain. Ce fait a également été souligné par Lonnie Hutchinson (entretien du 27 août 2013) qui m'a dit que l'on trouvait beaucoup de sculptures « traditionnelles », même si réalisées de nos jours, dans l'espace urbain. Comme elle, les autres artistes rencontrées qui veulent investir la ville désirent plutôt montrer une facette contemporaine de la culture māori et, une fois de plus, toucher un public plus diversifié que celui qui se rend dans les galeries d'art contemporain. Elles sont assez nombreuses à avoir honoré des commandes pour des œuvres destinées à être intégrées dans des espaces publics ou privés comme, par exemple, des centres commerciaux très fréquentés (voir le début du chapitre 3). Avoir des œuvres déployées dans la ville à l'extérieur des espaces d'exposition habituels offre des avantages aux artistes en termes de reconnaissance et de renommée : leur art est rendu accessible au plus grand nombre et de ce fait il peut potentiellement être mieux compris et apprécié (Mullin 2003 : 206, voir aussi Girel 2002 ; 2007). Mais, outre les bénéfices personnels qu'elles peuvent en retirer, recevoir des commandes d'art public permet de satisfaire un désir d'ordre plus politique : celui de témoigner de la présence des Māori dans la ville et surtout d'être impliquées dans le processus d'aménagement urbain. Durant mon enquête de terrain, j'ai pu voir un engagement de ce type de la part de plusieurs artistes māori à l'occasion de la réunion sur la mise en place du Toi Whītiki Arts and Culture Strategic Action Plan par le conseil municipal de la ville d'Auckland déjà évoquée au chapitre 3 et à laquelle assistaient notamment

Jeanine Clarkin, qui m'y avait conviée, et Vicky Thomas. Les artistes convoqués étaient invités à prendre part à la réflexion sur l'intégration de l'art māori contemporain dans l'espace public de la ville d'Auckland. Cet « Action Plan », un projet initié en 2012, a finalement été adopté par le Auckland Council le 8 octobre 2015 et il est présenté comme un projet qui, entre autres, « acknowledges and celebrates Māori culture as "Auckland's point of difference in the world", and *Mana Whenua* as Treaty partners in a multicultural Auckland. We are proud of our Māori cultural identity and want to celebrate it. One aim of this plan is to strengthen this identity and make the most of all the opportunities it provides »[25]. Il est soutenu par de nombreux partenaires dont le ministère de la Culture et du Patrimoine, l'agence nationale pour le développement des arts, Creative New Zealand, divers services de l'Auckland Council, mais aussi des organismes māori tels que le Independent Māori Statutory Board – qui relève néanmoins de l'Auckland Council – et Ngā Aho, un réseau national de professionnels māori du design. Selon les objectifs annoncés, ce plan répond à la volonté de respecter les engagements du Traité en considérant les Māori comme des partenaires et donc en travaillant en collaboration avec eux pour la promotion et l'intégration des arts et de la culture dans la vie quotidienne d'Auckland et en laissant une place importante aux arts māori comme marqueurs spécifiques de l'identité de la ville. Pourtant, pendant le processus de consultation menant à l'adoption du plan stratégique, les discussions avaient pris une tournure assez houleuse et s'étaient conclues par le départ précipité de plusieurs Māori. Ces réactions laissaient penser que le premier objectif était loin d'avoir été réalisé. Les participants se sont plaints du processus de prise de décision qui ne respectait pas les manières de faire māori puisqu'il n'y avait pas eu de concertation en amont. Ils avaient l'impression d'être consultés uniquement pour que les instances officielles puissent dire qu'elles avaient respecté leurs engagements mais qu'en réalité, les décisions avaient déjà été prises et qu'on leur demandait de réaliser quelques œuvres māori pour satisfaire le deuxième objectif, à savoir donner l'apparence d'une ville biculturelle soucieuse de respecter le Traité de Waitangi. Les artistes dénonçaient le maintien d'un état d'esprit colonial habillé d'un discours biculturel et exprimaient le désir de le changer, d'être consultés dès le début du processus de décision en étant traités comme des égaux. Être considéré ainsi manifesterait la volonté de respecter véritablement les engagements du Traité de Waitangi et permettrait de faire des villes des endroits où les Māori se sentent chez eux dans une démarche qui prolonge celle de la création des *marae* urbains, mais ici en ayant également un impact sur des espaces qui ne sont pas

[25] Voir la page consacrée à ce projet sur le site internet de l'Auckland Council : http://www.aucklandcouncil.govt.nz/en/newseventsculture/arts/pages/artsculturestrategicactionplan.aspx (visité le 15 décembre 2016).

spécifiquement māori. Comme l'a analysé Gagné (2016), les luttes politiques qui se faisaient largement à l'échelle nationale se déploient également désormais sur le plan local, au niveau de la ville. Certaines initiatives semblent d'ailleurs plus couronnées de succès que celle dont j'ai été témoin en 2013 à Auckland. C'est notamment le cas de la reconstruction de Christchurch dont le centre avait été détruit suite à un tremblement de terre en 2011. La *hapū* locale, Ngāi Tūāhuriri, qui fait partie de l'*iwi* Ngāi Tahu, a vu dans ce processus de reconstruction l'occasion de s'assurer de la visibilité des *tangata whenua* au sein de la ville. Cette *hapū* a créé le Matapopore Charitable Trust dont le but est de s'assurer que l'histoire et les valeurs des Ngāi Tūāhuriri/Ngāi Tahu soient représentés dans chacun des 17 projets centraux ayant pour but de revitaliser la ville (Brankin 2016 ; Hoskins 2017). Parmi ces projets figure celui très ambitieux du Christchurch Justice and Emergency Services Precinct, un bâtiment regroupant les services juridiques et d'urgence de la ville, qui est mené par le ministère de la Justice et dont le coût de 300 millions de dollars néo-zélandais est financé par le gouvernement[26]. Lonnie Hucthinson y a pris part en réalisant une installation qui recouvre la façade de 36 mètres de long du parking du complexe (Figure 169).



Figure 169 : *Kahu Matarau*. Lonnie Hutchinson 2016

[26] Voir les informations disponibles sur la page « Christchurch Justice & Emergency Services Precinct » du site « justice.govt.nz » : https://www.justice.govt.nz/about/about-us/our-strategy/christchurch-justice-and-emergency-services-precinct/ (visité le 16 juillet 2017) ainsi que l'article « Going inside: the Christchurch Justice Precinct revealed » de Harvie (2015).

Cette œuvre intitulée *Kahu Matarau* est composée de 1 400 panneaux d'aluminium anodisé dont certains présentent des découpages faisant apparaître des motifs rappelant les *kowhaiwhai*. L'installation évoque un *korowai* en plumes de *kākāpō*, un grand perroquet endémique de la Nouvelle-Zélande qui était présent dans la région de Canterbury où se trouve Christchurch et dont les plumes étaient intégrées à des capes destinées à être portées par des personnes de très haut rang. *Kahu Matarau* sera complétée par une autre œuvre de l'artiste (McDonald 2016 ; Hoskins 2017).

Durant l'un de nos entretiens, Lonnie Hutchinson, membre de l'*iwi* Ngāi Tahu, m'avait dit qu'elle faisait partie d'un groupe d'artistes de cette tribu qu'elle présentait comme prospère financièrement et dotée d'une politique artistique. Ngāi Tahu est en effet une *iwi* qui a su faire fructifier les compensations reçues suite au Ngāi Tahu Claims Settlement Act 1998 (King 2003 : 497). Ses dirigeants, dont Sir Tīpene O'Regan qui mena à bien les négociations avec l'État, offrent un bon exemple du « repositionnement » des Māori au niveau local dont parle Gagné (2016) : ils sont parvenus à faire de l'*iwi* un acteur influent dans les décisions d'ordre économique, politique et culturel prises par la ville et sa région (voir O'Regan, Palmer et Langton 2006). Lonnie Hutchinson avait mentionné son implication dans le projet de reconstruction de la ville et souligné qu'elle était très intéressée par le fait d'y prendre part puisque Christchurch allait être la première ville dans le pays à impliquer les Māori dès le début du processus (entretien du 27 août 2013). Son affiliation tribale a donc permis à cette artiste de prendre part à un projet innovant et prestigieux. On voit ici l'importance que peut revêtir cette identité tribale évoquée précédemment. Mais Lonnie Hutchinson a aussi réalisé des installations dans d'autres ville comme Auckland et Hamilton (voir chapitre 4).

Avec ce type de réalisations, une autre facette identitaire des artistes est mise en avant : ce sont des artistes citadines qui revendiquent cette identité urbaine, sans renoncer à leur identité tribale comme le montre le cas de Lonnie Hutchinson et qui veulent donc laisser leur empreinte dans l'espace dans lequel elles vivent et témoigner de la présence des Māori. La compétition réelle avec les Pākehā s'établit alors aussi à ce niveau.

6.3.5. L'affirmation face aux hommes

Acquérir de la renommée répond également à la volonté d'infléchir les statistiques négatives accolées aux femmes māori. Les artistes luttent pour ne pas être cantonnées à une catégorie discriminée forcément vouée à l'échec, un point abordé notamment par Natasha Keating (voir son portrait). Leur tâche n'est pas toujours aisée d'autant plus qu'elles doivent aussi s'affirmer

face aux hommes. Des études ont montré que, dans le champ professionnel et artistique, le « plafond de verre » était encore existant : les postes à responsabilités et les secteurs les plus techniques ainsi que ceux « où la performance est la plus poussée » sont toujours occupés par des hommes. La situation n'est pas spécifique à ce secteur d'activités (Octobre 2014 : 14-15) mais le travail artistique des femmes est toujours moins bien connu et reconnu que celui des hommes (Musgrave 2003 ; Kalbfleish 2009 : 10-11) tout particulièrement pour les femmes autochtones (Nagam 2008 : 75-76). En Nouvelle-Zélande, mon enquête de terrain n'a pas totalement invalidé cette idée d'une persistance des inégalités. Lors des expositions collectives dans les centres communautaires, les galeries d'art et à l'occasion d'événements comme le Festival Atamira – Māori in the City, les artistes femmes étaient toujours très nombreuses, souvent plus que les hommes. J'ai également vu plusieurs œuvres de femmes dans l'Auckland Art Gallery Toi o Tamaki et son site internet montre qu'elle a acquis diverses productions féminines māori qui n'étaient pas exposées durant mon enquête de terrain. En revanche, en 2013, à l'étage consacré aux Beaux Arts du musée national Te Papa Tongarewa, toutes les œuvres māori présentes avaient été réalisées par des hommes. Néanmoins, des productions féminines contemporaines māori étaient visibles dans le musée. Ainsi, des tableaux de Robyn Kahukiwa étaient présentés à l'étage où se trouvaient exposées les productions de la culture matérielle traditionnelle māori (*waka*, *wharenui*, *pataka*…). Surtout, Lisa Reihana avec son installation « Mai i te aroha, ko te aroha » a occupé tout le couloir menant au *marae* du musée de 2006 à 2014. Il s'agissait donc d'une exposition de longue durée qui se déployait sur un large espace déjà occupé dans le passé par l'exposition d'une autre femme māori, Jacqueline Fraser. Les œuvres de femmes étaient donc présentes au Te Papa, mais pas exposées au sein de la collection des Beaux-Arts. Interrogées sur leur sentiment au sujet de leur reconnaissance par les institutions officielles et sur d'éventuelles discriminations, certaines artistes comme Gabrielle Belz et Natalie Couch ont relevé que le monde de l'art était un milieu masculin où les hommes avaient tendance à être plus reconnus, mais ont ajouté que cette situation n'était pas spécifique aux Māori. D'autres ont souligné que cet état de fait leur a permis de se singulariser au sein de champs artistiques encore peu investis par les femmes. On peut citer les exemples de Lisa Reihana et Natalie Robertson qui ont été parmi les pionnières māori dans le secteur de la photographie et de la vidéo artistiques. Il est donc intéressant d'envisager l'art contemporain des femmes māori à partir d'une approche sensible à la notion d'intersectionnalité : dans certains milieux, être māori et femme produit des discriminations particulières mais aussi des avantages, ce sur quoi je reviendrai au chapitre 7. Auparavant, je voudrais terminer cette partie

consacrée à l'accès au niveau de compétition réelle en examinant brièvement un autre milieu où interviennent des mécanismes similaires : celui de l'enseignement.

6.3.6. L'enseignement

Onze des artistes rencontrées étaient ou ont été enseignantes à divers niveaux : quelques-unes réalisaient des missions ponctuelles auprès d'enfants et d'adolescents, certaines enseignaient dans le secondaire et d'autres donnaient des cours dans des universités ou dans des instituts polytechniques d'études supérieures. Selon les établissements où elles officiaient ou les lieux dans lesquels se déroulaient leurs ateliers, elles étaient confrontées à un public māori et/ou pākehā (voir début du chapitre 3).

Dans ce domaine aussi, elles avaient la possibilité d'entrer en « compétition réelle » avec des hommes māori ou pākehā et, plus largement avec des non-Māori, tous sexes confondus. En ce qui concerne le premier point, l'universitaire féministe māori, comme elle se qualifie elle-même, Kathie Irwin faisait part, dans les années 1990, de son expérience dans le milieu de l'enseignement et soulignait les inégalités rencontrées par les femmes māori (1992b : 52). Jusqu'aux années 1980, les femmes māori n'avaient que des « junior appointments » dans le département des Études maori et avaient de lourdes charges de travail (Irwin 1992b : 57 ; voir aussi Reilly 2011 : 349). Elles occupaient donc de moins bons postes que leurs collègues masculins, la plupart du temps à temps partiel, et leur situation devenait encore plus compliquée après la naissance d'un enfant, la maternité agissant comme un frein à leur carrière, alors que ce n'était pas le cas pour la paternité (Irwin 1992b : 57-58, 63-64). Irwin évoque ce problème en se basant sur son expérience de femme māori, mais cette situation ne leur est pas spécifique : les femmes non māori sont confrontées aux mêmes problèmes.

Aujourd'hui, les femmes māori enseignantes occupent de meilleurs postes. Par exemple, Natalie Robertson et Nova Paul sont « senior lecturer » et Mere Clifford était responsable du pôle artistique de la Kelston Boys High School d'Auckland (voir son portrait). Les femmes, toutes origines confondues, sont plus nombreuses que les hommes à être enseignantes à tous les niveaux et ce, même dans les instituts d'études supérieures, ce qui n'était pas le cas dans les années 1990. Cependant, elles doivent toujours faire face à des inégalités salariales (voir Statistics New Zealand 2015 : 31). Une lecture féministe nous pousserait certes à être attentifs aux difficultés de cet ordre, mais les artistes ne les ont pas évoquées dans le cadre de l'enseignement. Elles ont plutôt parlé des bénéfices du métier : des horaires souples, la

possibilité de concilier leur métier et leur vie familiale, un salaire fixe. Lisa Reihana a ainsi fait remarquer :

> I don't know who you've been speaking with in terms of your interviews, but there is a really strong correlation between artists and the teaching profession in New Zealand, it seems to… I think because you have little blocks of time that you have time to practise your work and it just seems to be there's a number of, you know, I have a number of colleagues, Māori and non-Māori, who end up in the teaching profession. (Entretien avec Lisa Reihana, le 8 juillet 2013)

L'enseignement offre aussi l'occasion de transmettre des savoirs – et nous avons vu au chapitre 1 que l'un des rôles traditionnels des femmes māori était la transmission de la culture, notamment sous la forme de chants (voir p.49) – et surtout de faire avancer les choses pour les Māori. On touche ici le deuxième point évoqué plus haut : la compétition avec les Pākehā et le combat social. Le milieu de l'enseignement primaire, secondaire et universitaire a revêtu une grande importance pour les Māori lors de la période de Renaissance culturelle. J'ai mentionné au premier chapitre la lutte pour l'instauration d'écoles maternelles et d'écoles d'immersion en māori. À cette époque, les étudiants māori se sont également mobilisés dans les universités ; ils ont entrepris des actions pour dénoncer le racisme de la société néo-zélandaise et ont manifesté leur volonté de voir émerger des alternatives au mode de fonctionnement et au pouvoir établis par les Pākehā (voir Webster 1998 ; Walker 2004). De nombreux étudiants à la tête de mouvements de protestation et de contestation sont ensuite devenus des leaders politiques ou des personnes occupant des postes à responsabilité dans le monde universitaire (Gagné 2005 : 61). Les départements d'Études Māori dont l'objectif est d'enseigner la langue, les valeurs, les savoirs et les pratiques māori se sont vus confier la mission délicate de lutter contre les effets de la colonisation en s'engageant dans la redécouverte et la reconstruction de ce qui a été perdu suite à celle-ci tout en offrant un espace où l'idéologie de la société pākehā dominante peut être critiquée (Reilly 2011 : 340, 350 ; Hall, Rata et Adds 2013 : 1). Le développement de l'approche *kaupapa māori* (voir chapitre 3) s'inscrit dans cette démarche. Les mouvements de contestation de l'époque ont obtenu des résultats dont les retombées se sont fait sentir dans le domaine de l'enseignement puisque la nécessité de respecter les engagements figurant dans le Traité de Waitangi a conduit les universités à établir des partenariats avec les *iwi* locales, à recruter davantage de professeurs māori et à œuvrer pour augmenter la participation et la réussite des étudiants māori (Reilly 2011 : 352-353 ; Mahuta 2011 : 181). Il s'agit là d'enjeux importants car les statistiques montrent que les étudiants māori sont encore proportionnellement moins nombreux que les étudiants pākehā à être diplômés et à avoir de hautes qualifications (Statistics New Zealand 2013 ; Hall, Rata et Adds 2013 : 1). Ainsi, en

2013, 66,7% des Māori détenaient un diplôme de fin d'études du secondaire et/ou un diplôme d'études supérieures alors que la moyenne nationale était de 79,1%. Mais on remarque tout de même une amélioration significative : en 2013, 10,1% des Māori avaient une licence ou un diplôme de niveau supérieur contre 7,1% en 2006 (Statistics New Zealand 2013). Il est à noter que parmi les Māori, les femmes sont plus diplômées que les hommes (69,8% contre 63,8%) et plus nombreuses à réussir des études de haut niveau : 12,3% des femmes māori détiennent une licence, un master ou un doctorat contre 7,4% des hommes māori (Statistics New Zealand 2013). L'éducation est donc un domaine où leur situation est meilleure que celle des hommes māori. Mais comme dans d'autres domaines, leurs statistiques sont toujours moins bonnes que celles des femmes pākehā.

Dans le champ de l'enseignement artistique, Jill Smith (2001 : 96) relevait qu'à l'époque où elle écrivait, il y avait encore peu d'étudiants māori en études supérieures en art et peu d'enseignants māori. Les cours d'art māori devaient être assurés par des professeurs pākehā, certains ayant reçu l'approbation de Māori et d'autres s'attirant au contraire leur réprobation (Smith 2001 : 96). Les méthodes d'apprentissage à l'occidentale n'étaient pas toujours adaptées aux Māori et, dans les années 1990, de jeunes artistes et enseignants en art se sont élevés contre les pratiques assimilationnistes (Smith 2001 : 96-97).

Hall, Rata et Adds (2013) relèvent que de nombreux travaux réalisés dans les années 1990 et 2000 ont mis au jour des facteurs susceptibles de freiner la réussite des Māori dans le milieu universitaire parmi lesquels la faible estime de soi, le fait d'être sensible à la critique, l'implication dans des activités politiques, le fait d'avoir honte (*whakamā*, voir Metge 1995 : 336) devant l'obligation de demander de l'aide, les responsabilités familiales, les difficultés financières, le racisme, et la marginalisation. Dans ce contexte, les relations de *whanaungatanga* – qui consistent à tisser des liens de soutien, de responsabilité et de réciprocité similaires à ceux qui prévalent entre membres d'une même famille et permettent notamment de compenser les pressions exercées sur les relations avec la famille – ainsi que la fréquentation des espaces culturels māori au sein de l'université comme les *marae* apparaissent comme des facteurs-clé pour la réussite des Māori à l'université (Gagné 2005 ; Hall, Rata et Adds 2013). L'importance des enseignants, en particulier māori, qui agissent comme des médiateurs pour aider à se familiariser avec ce nouvel environnement et comme des « modèles » a été soulignée. Il apparaît également nécessaire de développer des méthodes pédagogiques compatibles avec les valeurs māori et de faire en sorte que les étudiants se reconnaissent dans le curriculum en introduisant davantage d'enseignements sur des sujets māori (Hall, Rata et Adds 2013 ; Milne 2013).

Plusieurs artistes que j'ai rencontrées souhaitent œuvrer dans ce sens, certaines au sein d'instituts plutôt orientés vers des publics māori et du Pacifique, d'autres dans des établissements plus généraux. Par exemple, Mere Clifford souligne qu'elle occupe une position qui lui permet d'avoir un impact positif sur le système d'éducation pour les Māori. De son côté, Jane Johnson Matua veut venir en aide aux jeunes en difficulté auxquels elle enseigne et organise ses cours de manière à ce que ce soit des lieux d'échange (voir son portrait). Elle apprend notamment à ses étudiants le travail de l'argile en faisant de son enseignement une pratique thérapeutique : elle m'a dit qu'ils sont assis en cercle, qu'ils conversent et s'expriment sur les difficultés qu'ils rencontrent dans leur vie tout en façonnant l'argile (rencontre avec l'artiste le 26 octobre 2013). Debbi Thyne dit qu'elle veille à ce qu'un climat de « confort »[27] règne dans sa classe et est attentive aux relations aînés/cadets qui sont traditionnellement importantes dans la culture māori ; elle s'appuie dessus pour faciliter l'apprentissage des élèves en difficulté. Elle tente aussi de découvrir ce qui trouble ses étudiants et les empêche de se concentrer ; il ne s'agit donc pas pour elle de réciter son cours mais d'établir des connexions avec des sujets qui peuvent intéresser ses étudiants, voire leur procurer de la fierté pour les amener au moins à trouver le type d'art avec lequel ils ont le plus d'affinité et ensuite approfondir les questions que soulèvent ces œuvres (entretien du 25 octobre 2013). Comme elles, les autres artistes enseignantes ont exprimé le désir de travailler à l'amélioration des expériences des Māori dans le milieu scolaire pour éviter que se reproduisent des situations problématiques que certaines artistes ont connues lorsqu'elles étaient étudiantes. Dans la section des portraits, j'ai présenté le cas de Vicky Thomas qui, lorsqu'elle fréquentait Unitec, a eu le sentiment que ses professeurs et ses camarades de classe ressentaient de l'incompréhension face à ses œuvres qui traitaient souvent de sujets liés aux inégalités entre Māori et Pākehā. Cette artiste a aussi souffert du fait qu'à l'époque, il y avait très peu d'autres étudiants māori dans cette université. Elle s'est sentie isolée alors que le fait de nouer des relations avec d'autres Māori et de pouvoir compter sur le soutien des professeurs aidait grandement à la réussite. De même, Natasha Keating dit s'être sentie « alone and lost » lorsqu'elle a entrepris des études supérieures dans des établissements occidentaux. Elle regrettait l'absence de références aux traditions culturelles et artistiques māori. C'est ce qui l'a poussée à rejoindre un institut délivrant un cours de « Māori Contemporary Design » (voir son portrait). Charlotte Graham et Andrea Eve Hopkins ont elles aussi changé d'établissement en cours d'études. Elles ont quitté Unitec, pour la première, et la Northland Polytechnic, pour la

[27] Je reviendrai sur cette notion au chapitre 7.

seconde, afin de s'inscrire dans des établissements proposant des cours en arts māori : la Massey University à Palmerston North et la Toihoukura school of Māori Visual Arts de Gisborne où elles ont été supervisées par des artistes māori renommés (Shane Cotton, Bob Jahnke, Kura te Waru Rewiri et Sandy Adsett). D'autres artistes sont néanmoins restées dans des établissements « à l'occidentale » comme Unitec et Elam, l'école des Beaux-Arts de l'Université d'Auckland, tirant tout de même profit de leur apprentissage. À l'instar de Peata Larkin (entretien du 21 novembre 2013), elles ont notamment mentionné avoir apprécié pouvoir travailler avec différents médium, ce qui a engendré chez certaines un goût pour l'expérimentation. Elles y ont aussi parfois rencontré d'autres étudiantes devenues des amies puis des collaboratrices. C'est le cas de Rona Ngahuia Osborne et Alexis Neal qui se sont rencontrées à Elam.

Les universités et les établissements polytechniques comme Unitec sont des lieux propices à la formation de réseaux qui peuvent perdurer une fois les études terminées. Le moment de leur fréquentation est une étape importante dans le parcours des artistes car le fait d'être entourées par d'autres étudiants māori a créé une émulation les poussant à se renseigner sur la culture māori et à se lancer dans l'apprentissage de pratiques culturelles comme le *kapa haka*. Lorsque le trop faible nombre d'étudiants māori n'a pas provoqué ce genre de réactions, les artistes ont pris conscience d'un manque de considération culturelle et décidé de changer d'établissement ou d'attaquer ce problème par le biais de leur pratique artistique à l'instar de ce qu'a fait Vicky Thomas. Dans tous les cas, l'engagement dans des études supérieures a été le plus souvent accompagné par un renforcement de l'auto-identification en tant que Māori (sur ce sujet voir Gagné 2005, 2013 ; Reilly 2011 : 354 et Hall, Rata et Adds 2013). Les artistes qui sont également enseignantes souhaitent accompagner les étudiants māori dans ce processus d'affirmation identitaire tout en leur transmettant leur savoir sur l'art et la culture māori. Elles perpétuent ainsi la démarche impulsée notamment par Sir Apirana Ngata dans la première partie du XXe siècle (voir chapitre 2). En outre, en intégrant des établissements scolaires et universitaires, ces artistes augmentent la visibilité des Māori dans ce secteur, en particulier celle des femmes māori, et ont l'occasion d'œuvrer à la décolonisation des esprits en formant les nouvelles générations. Irwin soulignait déjà en 1992 que, l'université étant une puissante institution de changement social, les féministes māori avaient un rôle à jouer en devenant enseignantes et qu'il était impératif que les universitaires soient représentatifs de toutes les franges de la société (Irwin 1992 : 66-67).

Conclusion

Les participantes à ma recherche s'inscrivent dans une démarche de revalorisation du *mana wahine*, que ce soit par le biais des sujets de certaines de leurs œuvres ou plus largement grâce aux démarches qu'elles entreprennent. Ces artistes œuvrent à faire entendre les voix des femmes māori et à assurer leur visibilité dans des espaces d'exposition et des espaces urbains tout en s'inscrivant dans le mouvement plus vaste des revendications et de l'affirmation politiques et culturelles. Une analyse féministe permet de mettre aux jour les difficultés auxquelles elles sont confrontées et les avancées qu'elles ont obtenues. Mais la plupart des artistes rejettent l'étiquette d'un « art féministe » au profit d'une notion se rapprochant plus du *mana wahine* et prenant ainsi mieux en compte l'impératif de lutter pour la décolonisation afin d'aboutir à un équilibre des *mana wahine* et *tane*. Les artistes rencontrées ont un statut particulier puisqu'elles créent des œuvres qui témoignent des expériences que vivent les femmes, de la présence des Māori en milieu urbain, mais aussi de la vie des Māori dans les communautés rurales. À ce titre, elles doivent prouver qu'elles entretiennent des liens forts avec leur *whānau*, *hapū* et/ou *iwi* afin de pouvoir légitimement s'identifier en tant qu'artistes māori. Dans le même temps, ces liens peuvent être renforcés grâce à leur pratique artistique. Ce chapitre a donc montré l'intérêt de se concentrer sur les productions, les discours et les parcours de vie de ces femmes dont l'analyse permet de faire ressortir des conceptions particulières attachées à l'identité māori à laquelle se mêle l'identité de genre. Il a aussi souligné l'existence de liens complexes entre individualité et appartenance à une communauté. La reconnaissance et la renommée des artistes dans le milieu artistique joue sur ces deux niveaux : elles rejaillissent sur la communauté d'origine de l'artiste et permettent de faire entendre ses revendications mais les artistes expriment aussi le souhait de voir leur réussite personnelle reconnue. Cette dimension a tendance à s'effacer dans le cas des artistes autochtones vues comme porte-parole de leurs communautés. Ici, la pratique artistique permet d'accéder à un certain degré d'autonomisation et d'émancipation. Comme nous allons le voir maintenant, les artistes considèrent que le champ de l'art contemporain est celui où elles sont le plus libres de s'exprimer. Néanmoins, dans la mesure où leurs liens avec les communautés doivent être maintenus et où les artistes œuvrent dans un contexte socio-historique particulier, certaines restrictions et conciliations restent présentes.

Chapitre 7 : Art contemporain, libertés, contraintes et innovations

Ce dernier chapitre, qui est également conçu comme une conclusion, s'articule autour de ma troisième question de recherche : pourquoi les artistes que j'ai rencontrées privilégient-elles l'art contemporain et ce choix leur permet-il d'échapper à la rhétorique de l'authenticité ? Répondre à cette double interrogation permettra de conclure cette thèse en revenant sur certaines pistes de réflexions ayant émergé dans les parties précédentes ainsi que sur plusieurs points d'analyse qui seront ici approfondis.

Je vais commencer par présenter les discours des artistes portant sur les manières dont elles définissent les catégories « art traditionnel » et « art contemporain ». Nous verrons que si les artistes évoquent la liberté que leur offre l'art contemporain en comparaison de l'art traditionnel qu'elles estiment souvent entouré d'interdits, notamment par rapport au genre, et aux innovations potentiellement modérées, leurs pratiques ne sont toutefois pas vierges de restrictions. Certains sujets sont évités, des protocoles entourant le processus de création et d'exposition subsistent et la plupart des artistes intègrent toujours des éléments culturels traditionnels māori à leurs œuvres. Cette pratique peut être considérée comme une volonté de s'inscrire dans un processus de continuité culturelle, mais cela peut être aussi interprété comme le signe de la prégnance de l'obligation à se conformer à la rhétorique de l'authenticité. L'approche intersectionnelle ainsi que celle adoptée dans les travaux féministes autochtones et postcoloniaux seront ici utiles puisqu'elles font ressortir l'importance du contexte particulier de décolonisation qui influe sur les contraintes observées. En effet, les femmes qui œuvrent pour leur émancipation, leur affirmation et leur reconnaissance dans le champ artistique mais aussi au sein de la société māori et plus largement au sein de la société néo-zélandaise, s'inscrivent dans un contexte historique et politique particulier où il est important de ne pas nuire à la cause māori et de contribuer à affirmer les spécificités culturelles et identitaires de cette population. Leur marge de manœuvre est assez limitée mais elles mettent en place des stratégies visant à concilier une démarche qui doit profiter à tous les Māori ainsi qu'à l'expression de leur créativité et de leur identité d'artistes naviguant au sein des mondes māori et non-māori. Leur identité et leur statut particuliers sont le mieux exprimés dans des œuvres aux caractéristiques biculturelles, reflétant leur identité d'artistes māori aux origines multiples qui œuvrent à se sentir « confortables » dans les mondes tant māori que non-māori. Leurs productions témoignent de différentes manières d'« être Māori » et nous verrons que les artistes

peuvent revêtir le rôle de modèles et d'agents de changement social. L'approche intersectionnelle permettra également d'envisager l'art contemporain comme un champ dans lequel être femme et māori n'est pas nécessairement source de discrimination.

Après avoir traité de ces différents points, ce chapitre s'achèvera sur une conclusion rappelant les principaux points soulevés dans cette thèse et identifiant les biais et les faiblesses qu'il a fallu surmonter ainsi que quelques pistes de recherches futures.

7.1. Les catégories « art contemporain » / « art traditionnel » et « art » / « artisanat » définies par les artistes

Les artistes présentées ici se sont tournées vers l'art contemporain plutôt que l'art traditionnel et intègrent à leurs œuvres des matériaux, des techniques et des styles similaires ou dérivés de ceux mobilisés dans l'art occidental. Cette manière de procéder n'est pas propre aux artistes māori de Nouvelle-Zélande : il s'agit d'une caractéristique visible depuis quelques décennies dans les arts visuels autochtones du Pacifique mais aussi dans ceux d'autres régions comme le continent américain (voir, entre autres, Thomas 1995, 1999 ; Schneider 1996 ; Stevenson 2002 ; Graille 2003 ; Dussart 2006 ; Goyon 2007 ; Kalbfleish 2009 ; Tellier 2013). Goyon (2007 : 23) a souligné que l'adoption des codes esthétiques internationaux est obligatoire pour que l'art contemporain autochtone ne soit pas cantonné à la catégorie d'art traditionnel et donc puisse être reconnu sur la scène artistique internationale (Goyon 2007 : 23). Mais, selon mes analyses, c'est loin d'être la principale raison au fait que les artistes rencontrées soient à l'origine d'œuvres entrant dans le champ de l'art contemporain et au sein desquelles sont perceptibles des influences internationales. Pour la plupart, ces femmes n'ont pas grandi sur le *marae* et, dans leur enfance, leurs parents ne pratiquaient pas les arts traditionnels māori, même s'ils ont pu s'y intéresser par la suite. Or, des études ont montré que le goût pour l'art et pour certaines pratiques culturelles apparaît souvent grâce à la socialisation familiale (voir Buscatto 2014 : 128-129). En ce qui concerne les participantes à ma recherche, elles n'ont pas été souvent en contact avec des praticiens traditionnels. Lisa Reihana est la seule à m'avoir parlé de l'influence de son oncle māori qui était un sculpteur sur bois. Toutefois, comme elle ne le voyait qu'occasionnellement, « it wasn't sort of a direct influence but for me it was about knowing that people made things with their hands, not just fix things » (entretien du 8 juillet 2013). L'influence de sa mère anglaise qui faisait du théâtre et celle de sa sœur qui dirigeait un studio d'animation ont été plus importantes. Rona Ngahuia Osborne a également cité ses parents (père irlandais et māori photographe et mère irlandaise notamment créatrice de bijoux)

comme ayant eu un impact sur l'éveil de sa sensibilité artistique (entretien du 9 juillet 2013). Cependant, pour la plupart des artistes rencontrées, leur intérêt pour l'art est né à l'école primaire ou secondaire ou dans le cadre de leurs études supérieures. Leur environnement urbain et le fait d'avoir grandi pour beaucoup dans un milieu majoritairement pākehā a également joué un rôle non négligeable. Elles se sont tournées vers l'art contemporain car il s'agissait du mode d'expression leur semblant le plus en accord avec leur mode de vie. Pour approfondir l'analyse des raisons ayant motivé leur choix, je vais maintenant présenter la manière dont elles définissent la paire conceptuelle « art contemporain / art traditionnel », ce qui offrira également l'occasion de questionner ces catégories et ainsi d'enrichir les réflexions portant sur cette dichotomie qui n'apparaît pas toujours très pertinente.

Les artistes ont souligné le fait que parler en termes d'« art contemporain » et d'« art traditionnel » pose problème dans le cadre de l'art māori car ce dernier est en constante évolution. Elles rejoignent ici le point de vue exprimé par Graille (2003) et Thomas (1995) que j'ai présenté au chapitre 2. Vicky Thomas (entretien du 31 juillet 2013) fait remarquer que, si beaucoup de Néo-Zélandais considèrent que les œuvres exposées dans les musées sont archétypales de l'art traditionnel māori, ces artefacts ne sont en réalité que des témoins d'une époque puisque, même avant la colonisation, l'art māori a connu de nombreux changements en fonction des périodes et des aires géographiques. L'artiste évoque notamment le fait que l'art māori a d'abord été rectilinéaire avant de devenir curvilinéaire (voir Barrow 1956, Mead 1975, Thomas 1995 : 59). Pour Rona Ngahuia Osborne, les artistes māori du passé étaient en fait très « contemporains » : ils s'adaptaient au changement et adoptaient tout ce qui était nouveau (entretien du 9 juillet 2013). Natalie Couch (entretien du 22 août 2013) et Jane Johnson Matua (entretien du 26 octobre 2013) considèrent que les catégories « traditionnel » / « contemporain » sont arbitraires, car ce que l'on considère comme traditionnel était contemporain à une autre époque et ce qui est contemporain aujourd'hui deviendra peut-être traditionnel demain. Les frontières semblent donc d'autant plus floues. Mere Clifford mentionne à ce propos les peintures dans les maisons de réunion (*wharenui* ou *wharehui*) se trouvant sur les *marae* qui ont fleuri suite à la colonisation. Il s'agit pour elle de l'une des étapes entre ce que l'on peut considérer comme de l'art traditionnel et de l'art contemporain, mais il reste difficile de les catégoriser (entretien du 22 juillet 2013). Jeanine Clarkin a parlé des maisons de réunion reconstruites au XX^{e} siècle suite à leur effondrement. Puisque ce sont des bâtiments construits à l'époque contemporaine selon un canon traditionnel, elle se demandait comment les nommer (entretien du 18 septembre 2013). Les catégories « traditionnel » / « contemporain » ne répondent donc pas à une définition simpliste où l'art traditionnel

désignerait l'art précolonial et l'art contemporain, ce qui se fait aujourd'hui. Cette définition est d'autant plus problématique que l'art māori réalisé de nos jours n'est pas uniforme. Comme l'ont relevé Stevenson (2002), Jahnke (1996), Kaeppler (1989) et Wendt (1983), entre autres, il est parcouru de plusieurs courants, dont un mouvement qui ressemble fort à l'art de la période classique (1500-1800) auquel Natalie Robertson a fait référence :

> For a long time it seems like there were two parallel universes of contemporary Māori art: one that drew very strongly and clearly from the traditions and one that drew strongly from the stories and narratives of traditions but in itself didn't necessarily appear to be Māori in terms of the iconography or symbolism or, you know, the visual appearance of the work, and yet was equally Māori art. (Entretien du 4 novembre 2013)

Vicky Thomas a tenu un discours similaire en remarquant que les artistes māori ruraux produisaient des œuvres ancrées dans les traditions et nourries par leur héritage familial, alors que les artistes māori urbains sont à l'origine d'œuvres plus influencées par des tendances internationales (entretien du 31 juillet 2013). Je n'ai mené mon enquête qu'auprès d'artistes résidant en ville et je ne peux donc pas vraiment me prononcer sur cette affirmation. Il serait intéressant de mener une comparaison entre les œuvres et les pratiques des artistes citadins et celles des artistes vivant dans des zones moins urbaines. Néanmoins, la thèse de Vicky Thomas peut être discutée car, s'il est vrai que des influences internationales sont perceptibles dans les œuvres que j'ai présentées tout au long de cette thèse (voir plus loin), nous avons vu que les artistes rencontrées ont également manifesté un grand intérêt pour les traditions culturelles et matérielles māori. Leur art en est nourri même si elles réalisent des créations a priori très différentes de celles traditionnelles. En effet, la plupart d'entre elles ne créent pas les types de productions qualifiées d'« art traditionnel » (panneaux *tukutuku*, tissages, sculptures) qui consistent, pour Tracey Tawhiao, en une réplication ou une imitation des œuvres du passé (entretien du 13 novembre 2013). Cependant, des créations présentées sous l'étiquette d'« art contemporain » peuvent elles aussi sembler très proches, d'un point de vue formel, des réalisations traditionnelles. Ainsi, lors du festival « Atamira Māori in the City », j'ai pu voir une œuvre d'Elizabeth Kerekere, une artiste que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer, se présentant comme un panneau *tukutuku* réalisé en *rimu* (un bois endémique) et en fibres de *harakeke*. L'artiste avait également inclus un ruban en satin et teinté l'intégralité de son œuvre en violet. Le résultat était très proche d'un panneau *tukutuku* traditionnel. De même, certaines œuvres de Deborah Duncan ressemblent aux tissages traditionnels puisqu'elle mobilise la même technique et utilise parfois des fibres végétales et des plumes. Je les ai pourtant vu exposées dans une galerie d'art contemporain.

On pourrait alors penser, à l'instar de Lisa Reihana (entretien du 8 juillet 2013) et de Lonnie Hutchinson (entretien du 27 août 2013), que la différence de nature des œuvres s'explique en fonction du lieu auquel elles sont destinées : le *marae* (art traditionnel) ou la galerie d'art (art contemporain). Lisa Reihana indique que certains artistes créent pour les deux contextes. Ce n'était pas vraiment le cas de celles que j'ai rencontrées, même si Deborah Duncan travaille parfois sur le *marae*. Pourtant, les arts traditionnels ne sont pas uniquement cantonnés au *marae*. Des productions qualifiées de « traditionnelles » sont aussi vendues dans des échoppes touristiques et lors de festivals. Par exemple, à l'occasion du festival « Atamira Māori in the City », en parallèle de l'exposition d'art contemporain, un autre espace était réservé à des stands proposant à la vente des bijoux en jade, en ivoire et en coquillage, des *patu* (massues) et des *tiki* sculptés ainsi que des textiles tissés et des objets tressés. Il existe donc différents types d'art traditionnel : certaines œuvres sont destinées à la vente et d'autres aux *wharenui* et aux autres édifices des *marae*. Il faut en outre noter que les productions destinées au *marae* ne riment pas forcément avec « art traditionnel ». Certaines *wharenui* présentent en effet des créations très « contemporaines » (voir plus loin l'exemple de la *wharenui* Ngākau Māhaki) ou sont en elles-mêmes des exemples de production d'« art contemporain ». C'est notamment le cas de la *wharenui* s'élevant sur le *marae* du Musée Te Papa Tongarewa. Par « art contemporain » j'entends ici le sens qu'insufflent les artistes à cette expression, c'est-à-dire un art novateur se distinguant de celui du passé, bien que des liens avec celui-ci soient toujours présents.

Pour la majorité des artistes rencontrées, les productions traditionnelles (qu'elles soient destinées au *marae*, à d'autres lieux ou à la vente) se différencient de celles qualifiées d'« art contemporain » en premier lieu par les techniques et les matériaux employés qui sont censés être proches de ceux du passé pour l'art traditionnel et très différents pour l'art contemporain. En effet, nous avons vu que ce dernier recouvrait de nombreuses pratiques (peinture, photographie, vidéo, impressions, installations multimédia, installations architecturales…) fort différentes de celles précoloniales et mobilisait des matériaux divers alors que l'art traditionnel impliquait plutôt l'utilisation de bois et de fibres végétales. Néanmoins, encore une fois, cette dichotomie peut être remise en question puisque les Māori adoptèrent de nouveaux outils dès l'arrivée des Européens, notamment pour sculpter le bois, et des matériaux comme la laine. Les teintures utilisées de nos jours dans le cadre du tissage ne sont plus forcément végétales et les plumes intégrées aux créations ne proviennent souvent plus des mêmes espèces car les oiseaux endémiques comme le *kiwi* sont désormais protégés. Lisa Reihana a évoqué ce point et se demande :

> When you change the material, have you changed what it fundamentally means? So when we think about the Māori Modernists, that kind of generation that came before us, and they weren't getting access to native timbers that you had normally do your carving working, so they started to work with… like plywood and, you know, like different scale and so it made them work in different ways. So, you suddenly did have a very contemporary look because they weren't using the same materials. So what fundamentally stays the same and what changes? And I suppose that is very much guided by the underlining purpose of the thing that you're making. (Entretien du 8 juillet 2013)

La différence fondamentale résiderait donc, selon elle, dans les objectifs sous-tendant le processus de création. Jeanine Clarkin, Natalie Couch, Rona Ngahuia Osborne, Penny Howard et Sofia Minson estiment que l'art contemporain a pour vocation d'interpeller les spectateurs pour les amener à réfléchir sur le sujet que l'artiste a voulu traiter. Il peut s'agir d'un sujet politique mais aussi d'histoires qui tiennent à cœur aux artistes et qu'elles souhaitent transmettre. L'art contemporain est alors qualifié de « moyen d'expression » et Sofia Minson a ajouté qu'il doit être « something that can break through the chatter of your mind in your everyday life and uplift you ».

L'art traditionnel est plutôt associé pour ces artistes à une volonté de perpétuer l'art du passé. En outre, pour Lisa Reihana, l'art traditionnel māori impliquait peut-être plus de spiritualité, surtout quand il prend place sur le *marae*, que l'art contemporain. Mais cette déclaration est à tempérer puisque la spiritualité est une notion très importante pour les artistes. Nombre d'entre elles traitent de sujet s'y rapportant et certaines considèrent que leur processus de création est empreint de spiritualité et que les œuvres produites ont un effet sur le spectateur sur le plan spirituel (voir chapitre 5).

Revenons à la réflexion de Lisa Reihana qui se demandait si les personnes pratiquant l'art traditionnel dans le contexte du *marae* respectaient toujours les règles traditionnellement en vigueur lorsqu'il s'agissait de créer des *wharenui*, par exemple. De nombreuses artistes estiment que les modalités de création, même dans ce cadre, sont forcément différentes puisque la société a changé. Elles expliquent qu'avant la colonisation, l'art, qu'il s'agisse de la pratique artistique elle-même ou des créations qui en résultent, était intégré à la vie quotidienne et que l'artiste recevait le soutien de sa communauté et pouvait pleinement se consacrer à son activité sans se soucier de devoir gagner sa vie, de chercher sa nourriture, ou encore de préparer ses repas car ces tâches étaient accomplies par d'autres. Elles rejoignent ici ce qu'indiquait Metge (2004 [1967] : 11) au sujet des *tohunga* experts en sculpture et en tissage (voir chapitre 1).

La situation des artistes, en particulier de ceux résidant en ville, est désormais différente. Celles que j'ai rencontrées vivent souvent loin de leur *whānau* et de leur *hapū* et doivent gérer

seules ou avec l'aide de leur conjoint les dépenses de leur foyer. Comme on l'a vu aux chapitres 3 et 6, pour beaucoup, la pratique artistique n'est pas une source de revenus suffisante et elles ont une activité rémunérée en parallèle. Il leur est ainsi difficile de se consacrer pleinement à leur art, mais elles ne sont pas les seules à être confrontées à un changement des modalités de la création artistique. Natalie Couch a évoqué ce point en parlant des artistes qui ont travaillé à la construction de la *wharenui* du campus d'Unitec à Mont Albert (Auckland), sur le *marae* « Te Noho Kotahitanga ». Cette construction inaugurée en 2009 a été conçue et en grande partie construite par Lyonel Grant, un expert en sculpture māori (Te Arawa) qui est aussi à l'origine de la *whare whakairo* (maison sculptée) du Toi Ohomai Institute of Technology (anciennement Waiariki Institute of Technology) où enseignaient Jane Jonson Matua et Debbi Thyne[1].



Figure 170 : *Ngākau Māhaki*, *wharenui* qui s'élève sur Te Noho Kotahitanga Marae, Unitec, Mont Albert (Auckland)

J'ai pu voir l'intérieur de la maison de réunion car j'y ai été accueillie en même temps qu'un groupe d'étudiantes qui allaient recevoir leur diplôme de « post-graduate in counselling ».

[1] Pour la *whare whakairo* « Ngākau Māhaki », Lyonel Grant a reçu l'aide d'assistants qu'il a formés et il a travaillé en collaboration avec Judy Robson-Deane (Te Rarawa) et Shona Tawhiao (Ngai-te-rangi), des artistes spécialisées dans les créations tissées et tressées. Elles ont été aidées par d'autres personnes qualifiées dans le domaine du tissage. Cette construction a la particularité d'avoir été conçue en reprenant un principe traditionnel : les sculptures n'ont pas été ajoutées une fois l'édifice achevé, comme c'est généralement le cas pour les constructions contemporaines, mais ont au contraire servi de base à l'ensemble. La *whare whakairo* présente ainsi une combinaison d'éléments traditionnels et contemporains, au niveau des techniques comme des matériaux. Par exemple, l'une des parois intérieures est recouverte par la représentation d'un plan de la ville d'Auckland sculpté dans du bois aggloméré.

L'opportunité de les suivre durant une partie de leur journée et ainsi d'être accueillie sur le *marae* de l'Université et de bénéficier d'une explication au sujet du symbolisme des sculptures présentes à l'intérieur de la *wharenui* m'a été offerte par Helene Connor qui enseignait alors à Unitec et dont l'un des domaines de recherche concerne les études sur le genre et les théories *mana wahine*.[2]

Natalie Couch s'interrogeait sur les conditions de travail des artistes qui avaient œuvré à l'élévation de cette maison de réunion :

> I guess, the carver, the weaver, the traditional Māori artists were really important part of everyday life. They were given a space to… and that support to do their work, so I think it was really nice. I often think about when the people who carve, when they go… they were carving this *wharenui*, they still had to go home to their families whereas, traditionally, they wouldn't have been separated, so that they would just be able to focus on doing the carving. They wouldn't have all the kind of problems of the things going on in their lives. (Entretien du 22 août 2013)

Gabrielle Belz (entretien du 11 juillet 2013) partageait le point de vue de Nathalie Couch sur la différence de traitement des artistes dans le passé et à notre époque mais elle a ajouté que les artistes māori peuvent encore aujourd'hui, dans certaines occasions, se consacrer totalement à leur pratique artistique : quand des *wānanga* (séminaires) sont organisés, les artistes qui y participent n'ont pas à se soucier des « more physical aspects of living », car des personnes sont spécifiquement chargées de préparer les repas et de s'occuper de tous les aspects pratiques. Les *wānanga* offrent alors aux artistes l'opportunité d'échanger et de se concentrer sur la création artistique.

Cette idée de l'intégration de l'artiste traditionnel au sein de sa communauté qui lui procurait soutien et confort dans le passé est revenue à maintes reprises dans les discours des artistes, souvent accompagnée de considérations autour de la nature plus utilitaire des productions créées, en particulier féminines. Ainsi, de nombreuses artistes m'ont dit qu'elles pensaient qu'avant la colonisation, les réalisations tissées et tressées par les femmes, même si elles comportaient des éléments d'ordre esthétique, avaient surtout pour but de couvrir, de réchauffer et de protéger les corps (réalisations vestimentaires), de transporter de la nourriture ou d'autres objets (*kete*), et de faciliter la pêche (nasses et filets tressés). Dans le chapitre 1, j'ai également souligné que certaines de ces productions comme les *korowai* prestigieuses étaient conçues pour signifier le haut rang de leur propriétaire et qu'elles comportaient des motifs

[2] Pour plus de précisions au sujet de la *whare whakairo* « Ngākau Māhaki » et du *marae* « Te Noho Kotahitanga », voir les pages qui leur sont consacrées sur le site internet d'Unitec : http://www.unitec.ac.nz/marae/index.php et http://www.unitec.ac.nz/maori/who-we-are/te-noho-kotahitanga-marae (visités le 5 mars 2017).

symboliques. C'était aussi le cas des panneaux *tukutuku* intégrés aux maisons de réunion. Ceux-ci pouvaient ainsi, de même que les sculptures présentes à l'intérieur des *wharenui*, servir de support visuel facilitant la transmission d'histoires locales et de récits relatifs à certains ancêtres[3]. Toutes ces créations étaient donc intégrées à divers niveaux de la vie quotidienne et de la société maori, de même que l'étaient les petits objets sculptés par les hommes, mais aussi les *waka*, les *wharenui*, les *pou* et les *poupou* (voir les différentes dimensions de ces productions, notamment la dimension symbolique au chapitre 2). Neich (2001) fait d'ailleurs remarquer que les termes employés dans le passé pour désigner les productions à caractère esthétique ainsi que les experts qui en étaient à l'origine (voir chapitre 2) révèlent que, bien que la sculpture était valorisée, elle n'était pas considérée comme relevant des « Beaux-Arts » contrairement à ce qui a cours dans la classification européenne. Les sculpteurs n'étaient qu'un type d'expert parmi d'autres (Neich 2011 : 127).

Pour les artistes rencontrées, on serait ici face à un autre critère de distinction : l'art traditionnel serait un art faisant partie de la vie quotidienne alors que l'art contemporain en serait coupé. Natalie Couch dit à ce propos :

> The other day I went to a talk and the man said "contemporary Māori art is a White thing" and that really ring bells for me because I thought "ok". I guess the difference with contemporary Māori art still exists within the Pākehā art system, in that art world whereas traditional Māori art was part of life, an intrinsic and really valuable important part of life. And so, yeah, that separation is the same with everything, with gardens and, yeah with land or people, it's the same, that relationship, that connection has been lost. (Entretien du 22 août 2013)

Elle a ensuite réaffirmé que l'art contemporain serait plutôt un moyen utilisé par les artistes pour exprimer leur individualité ainsi qu'un art plus conceptuel et plus politisé. Cette idée de l'art contemporain comme expression des individualités alors que l'art traditionnel serait un art communautaire peut poser problème. Comme on l'a vu au chapitre 2, Caroline Graille (2003) pense que l'individualité des artistes était déjà perceptible dans l'art traditionnel du passé. Certes, les productions traditionnelles respectaient certains canons stylistiques, mais les innovations étaient toujours possibles et le talent de *tohunga* particulièrement brillants était

[3] Voir par exemple la signification de plusieurs motifs de panneaux *tukutuku* disponibles sur la page *Pūawaitanga o te Ringa - Fruits of our busy hands Stories of the Tukutuku Patterns* du site internet « Christchurch City Libraries Ngā Kete Wānanga-o-Ōtautahi » : http://christchurchcitylibraries.com/Maori/Puawaitanga/Stories/ (visité le 28 août 2017). Voir aussi un exemple relaté par Metge (1998 : 6-7) : elle retranscrit deux récits du sculpteur Pine Taiapa, également expert de l'histoire de l'*iwi* Ngāti Porou, qui portaient sur l'arrivée sur la côte est de l'Île du Nord d'ancêtres venus d'Hawaiki. Pine Taiapa a raconté ces histoires en expliquant le symbolisme des motifs des panneaux *tukutuku* de la maison de réunion du *marae* Manukorihi à Waitara, dans la région du Taranaki (au sud-ouest de l'Île du Nord).

reconnu puisque d'autres groupes pouvaient faire appel à eux (Metge 2004 [1967] : 11, voir aussi Neich 2001) et que certaines réalisations étaient considérées plus prestigieuses que d'autres. On reconnaissait aussi les *tohunga* à leur « signature » particulière. Ainsi, dans son ouvrage *Carved Histories: Rotorua Ngati Tarawhai Woodcarving* (2001), Neich est parvenu à relier des productions sculptées du XIX^{e} siècle aux sculpteurs de l'iwi *Ngati Tarawhai* de la région de Rotorua. Il livre leurs biographies et évoque leurs différents styles. S'il souligne des ressemblances et des relations de continuité, il relève également l'introduction d'innovations.

Il est vrai qu'auparavant, le prestige de *tohunga* particuliers rejaillissait sur le groupe dont ils étaient issus, mais cet aspect n'a pas totalement disparu : certaines *iwi* sont toujours reconnues pour produire des experts excellant dans certaines pratiques. Le talent serait dans une certaine mesure transmis ou hérité. Ainsi, par exemple, Deborah Duncan m'a dit que sa tribu Ngati Pāoa était connue pour ses *korowai* et ses *tāniko*, des créations dont elle est elle-même spécialiste (voir le portrait de l'artiste)[4]. De plus, certaines artistes œuvrent pour faire progresser les revendications de leur groupe et la communauté à laquelle appartient l'artiste peut donc toujours tirer des bénéfices de sa pratique artistique. Il s'agit d'ailleurs, selon Mead, de l'un des principes que les artistes doivent respecter pour que l'art contemporain māori puisse toujours être qualifié d'art « véritablement » māori (voir chapitre 2).

De même, peut-on vraiment considérer que l'art contemporain est totalement coupé de la vie quotidienne et de la société ? Cette question se pose en particulier lorsque l'on est confronté à des créations telles que celles de Jeanine Clarkin qui sont destinées à être portées et qui interrogent les catégories « art » et « artisanat ». Puisque Jeanine Clarkin crée des vêtements vendus à des clientes qui les revêtent, on pourrait éprouver des difficultés à la qualifier d'« artiste ». Or c'est ainsi qu'elle a tendance à se présenter et ses productions sont parfois exposées dans des galeries d'art contemporain aux côtés de peintures, de sculptures et d'œuvres de toutes sortes. Bien que ses créations soient destinées à être portées, il ne s'agit pas de simples habits puisqu'elle leur insuffle une visée politique en utilisant des matières, des coupes et des motifs rappelant des épisodes douloureux de l'histoire coloniale ou permettant aux personnes qui portent ses vêtements d'afficher leur attachement à la culture māori. Mais cette volonté peut passer inaperçue aux yeux de personnes non averties.

La frontière entre « art » et « artisanat », mais aussi celle entre « art contemporain » et « art traditionnel » semblent également bien floues quand on examine certaines créations de Deborah

[4] Dans le même registre, Tapsell (1997 : 355) indique que les Ngāti Wāhiao de Whakarewarewa, à Rotorua, sont connus pour leurs tissages.

Duncan : les boîtes à trésor et le *korowai* présentés durant son exposition « Korowai Exhibition » (voir le portrait consacré à l'artiste) peuvent sembler très proches de celles qui se faisaient dans le passé et qui avaient vocation à être utilisées au quotidien ou dans certains contextes plus cérémoniels. Or, elles sont ici exposées ; les contenants ne sont pas destinés à être remplis, ni les *korowai* à être portées. Leur exposition dans une galerie d'art contemporain les consacre au rang d'œuvres d'art contemporain, ce qui répond à l'intentionnalité de l'artiste qui les a conçues comme telles.

On peut alors se demander comment s'opère cette consécration qui peut parfois sembler arbitraire. Lors du festival « Atamira Māori in the City », j'ai remarqué que certaines productions étaient reléguées au rang d'artisanat alors que d'autres se voyaient octroyer le statut d'œuvres d'art même si elles étaient pourtant similaires d'un point de vue formel. Cette différence de statut était explicite : les réalisations présentées comme de l'artisanat se trouvaient au rez-de-chaussée du bâtiment alors que les autres étaient exposées à l'étage et un panneau indiquait clairement qu'il s'agissait d'une exposition de « Fine Arts ». Or, dans cette exposition composée en majorité d'œuvres peintes dans différents styles et en suivant diverses techniques, on pouvait tout de même voir une œuvre semblable à un panneau *tukutuku* – l'œuvre d'Elizabeth Kerekere déjà évoquée dans ce chapitre –, des sortes de petites vitrines présentant des *kete* miniatures, des œuvres textiles, des *tiki* et des *patu* (massues) ornées de motifs finement sculptés. En moyenne, le prix de ces œuvres était beaucoup plus élevé que celui des pièces proposées à la vente au rez-de-chaussée. Leur différence de statut peut s'expliquer ainsi : la qualité de l'exécution ; le fait que les œuvres d'art sont souvent considérées comme des pièces uniques alors que dans l'artisanat, elles sont normalement reproduites en de plus nombreux exemplaires (voir Dabul 2016) ; les matériaux employés considérés comme plus novateurs pour les œuvres d'art contemporain ; le regard que l'artiste porte sur sa pratique ; et, enfin, la reconnaissance de ce dernier en tant qu'artiste contemporain par les institutions et par ses pairs, notamment parce qu'il est aussi à l'origine de créations aux formes plus contemporaines, s'éloignant des canons traditionnels. Cette remarque s'applique à Deborah Duncan qui, dans son exposition « Korowai Exhibition », a également présenté des œuvres moins semblables aux créations traditionnelles telles que le *kete* en barbelés (voir Figure 62) et les tissages en perles en plastique reproduisant des motifs *kowhaiwhai* (voir Figure 61). En outre, même ses œuvres ressemblant plus à des productions traditionnelles étaient dès le départ conçues comme des œuvres d'art contemporain faisant référence à la culture matérielle māori.

Revenons à la question posée précédemment : ces œuvres contemporaines sont-elles pour autant, comme l'ont dit certaines artistes, moins « intégrées » à la société māori que celles du

passé ? J'ai montré que, dans la mesure où elles utilisent l'art pour exprimer des contestations et véhiculer certaines représentations, notamment concernant l'identité māori et plus spécifiquement leur identité de femmes māori contemporaines, même les artistes qui créent des œuvres aux formes très différentes des formes traditionnelles estiment que leur pratique a un impact sur la société et que, de ce fait, leur art n'est pas pensé comme étant « coupé » de cette dernière. Il en fait partie, même si les modalités d'intégration sont fort différentes de celles qui prévalaient pour l'art précolonial. Certaines artistes multiplient aussi les initiatives pour s'adresser aux Māori qui ne fréquentent habituellement pas les galeries d'art, notamment en participant à des festivals et en réalisant des ateliers, parfois dans des écoles et sur les *marae*. Elles font ainsi en sorte que l'art contemporain māori ne soit pas seulement une « White thing », comme le craignait Natalie Couch.

Jusqu'ici, j'ai identifié un certain nombre de divergences mais également des points communs entre ce qui est qualifié d'« art contemporain » et d'« art traditionnel ». Si les artistes ont évoqué ce qu'elles considèrent être des changements au niveau des matériaux, du statut de l'artiste et des fonctions des œuvres, elles ont aussi, malgré tout, mis en avant une idée de continuité, même lorsqu'elles faisaient état de ce qui semble être des ruptures profondes. Cette idée de continuité était déjà perceptible dans les portraits des artistes que j'ai réalisés, en particulier celui de Jane Johnson Matua. Cette dernière était la seule parmi les artistes rencontrées à ne pas spécialement se présenter en tant qu'artiste māori contemporaine, mais seulement en tant qu'artiste māori ou artiste māori multimedia, car elle souhaitait mettre l'accent sur la continuité existant entre sa pratique et l'action de ses aïeules (voir le portrait de l'artiste). Pour autant, ses œuvres étaient formellement très éloignées des créations de ses parentes (pour rappel, la construction et l'ornementation d'une *wharenui*) et la technique et les matériaux utilisés étaient également différents. Néanmoins, des changements à ces niveaux n'impliquent pas pour autant l'existence d'une véritable rupture entre l'art contemporain et l'art traditionnel māori. La citation suivante de Rona Ngahuia Osborne résume clairement cette idée :

> Being a contemporary artist is just being the natural progeny of that *whakapapa*, that line of inventive, creative… and that keeps things alive. I think if we stopped creating new ways of talking about our experience, that would be the death of the culture, if all we could do was to regurgitate stuff that has been done before, then there's nothing to keep that alive. So I'm hugely influenced by looking back at what our ancestors have left us, but I think it is, for myself anyway, expressing those ideas in contemporary forms, which keeps them meaningful and I keep those traditional ideas alive. (Entretien du 22 juillet 2013)

On retrouve encore une fois l'idée de la spirale développée par Ihimaera (1992-1996, 5 : 17) : bien qu'innovant, l'art contemporain est ancré dans celui du passé, il véhicule des idées similaires mais réactualisées pour qu'elles fassent sens à notre époque.

Comme Rona, les autres artistes rencontrées considèrent que la manière la plus appropriée pour elles d'exprimer leur vision de la culture māori ou de faire passer leurs revendications est par le biais de l'art contemporain. Elles aiment jouer avec les techniques et les matériaux et explorer de nouvelles formes artistiques. Cette caractéristique a été relevée par un certain nombre d'artistes qui considèrent que l'art contemporain leur offre plus de liberté que la pratique de l'art traditionnel. Cette liberté se situe sur le plan formel – par exemple, en utilisant des perles en plastique, Deborah Duncan peut réaliser des sortes de tissages avec des motifs *kowhaiwhai* alors que cela lui est impossible avec la technique *tāniko* qui ne permet que la création de formes géométriques rectilignes – mais aussi au niveau du mode d'apprentissage.

Ainsi, Rona Ngahuia Osborne a souligné que, dans le passé, seuls quelques individus étaient choisis pour recevoir le savoir des *tohunga*. Aujourd'hui, l'apprentissage artistique est beaucoup plus accessible : tout le monde peut prendre des cours. Durant notre entretien, l'artiste a relaté une anecdote relative à un événement survenu lors d'un *wānanga* :

> I remember doing a *korowai wānanga*, and in all women there, a *kuia* [femme âgée, aînée] who had always wanted to learn to weave but had not been chosen as, like she was an old, quite an old woman and she's stood up and gave a very moving talk about how lucky she felt to have been able to do that because she'd always wanted do that. Also talking about the attitude of the other students there, who were all quite young, and how she saw them as just this was their right to learn these incredibly sacred practices because they wanted to and so you can pay for your education whereas traditionally if you weren't picked by your *kaumātua* [aîné] as a potential skilled weaver and then showing those things, then you didn't get to learn that, it wasn't something that you could just choose, it chose you[5]. So I suppose that's sort of the biggest difference that I see. I mean there are differences too in terms of the mediums that we're working. But I think that is probably the biggest one, it's the… we just have so much more choice now. You get to choose to be an artist whereas before that was something that you didn't. (Entretien avec Rona Ngahuia Osborne, le 22 juillet 2013)

Rona Ngahuia Osborne parle ici de la différence dans le mode d'apprentissage d'un art pourtant considéré comme traditionnel, celui du tissage māori. Vicky Thomas pense elle aussi que dans ce domaine de l'art traditionnel, la transmission se fait désormais plus aisément. Dans le passé, elle s'opérait dans le cadre familial ou communautaire, alors qu'aujourd'hui, même si

[5] Notons cependant que ce modèle de sélection et d'apprentissage existe toujours même s'il n'est désormais plus le seul. Voir, par exemple, le témoignage d'une tisseuse retranscrit par Revington (2015 : 42).

les liens entre les artistes et leur *whānau* et *hapū* sont distendus, elles peuvent tout de même acquérir cette technique et bénéficier de savoirs qui lui sont liés puisqu'elles peuvent l'apprendre dans des écoles ou à l'occasion de *wānanga* (entretien avec Vicky Thomas, le 31 juillet 2013).

Durant notre entretien, Rona Ngahuia Osborne a également évoqué le fait que, dans le passé, les activités artistiques étaient marquées par une division genrée alors que, maintenant, les femmes peuvent apprendre la technique de la sculpture dans les établissements d'enseignement supérieur, même si peu d'entre elles suivent cette voie, notamment à cause de la dimension encore *tapu* de la sculpture. Rona se demandait si cette distinction était réellement aussi prononcée à l'époque précoloniale que ce que le laissent entendre les écrits sur ce sujet (Best 1924 ; Jackson 1972 ; Thomas 1995). Debbi Thyne se posait la même question et envisageait qu'il puisse s'agir d'une idée influencée par le cadre de pensée des colons britanniques. Quoi qu'il en soit, elle estimait que les « Fine Art disciplines can be quite liberating if you print or paint, you are not bound by those old protocols anymore and you're not bound by gendered protocols » (entretien du 25 octobre 2013).

Lonnie Hutchinson et Rona Ngahuia Osborne ont aussi parlé de la liberté de l'artiste contemporain māori mais dans un registre différent : il serait plus libre car il agit de manière plus individuelle que celui œuvrant dans le champ de l'art traditionnel. Lonnie Hutchinson disait à ce sujet :

> If you are a traditional artist then your work is far more inclusive of your elders and your family. And there would be great discussions and every one would have input. Whereas contemporary artists, we make the work, no one tells us how to do it or what to do, whereas traditional artist, there's more input from other people. (Entretien du 27 août 2013)

Ces propos peuvent néanmoins être tempérés puisque nous avons vu que plusieurs artistes tâchaient de satisfaire leurs groupes tribaux ; certaines femmes cherchent à obtenir l'approbation des aînés des groupes concernés par leurs travaux.

La notion de liberté a aussi été mentionnée par Deborah Duncan : rappelons qu'elle disait en parlant de l'art contemporain : « it's the only place we're allowed to speak our minds freely and with a little bit of punch, without getting stomped on » (entretien du 19 août 2013). Cette idée fut également exprimée par Tracey Tawhiao dans des termes assez similaires, l'artiste mettant l'accent sur le fait que le champ artistique est le seul où l'on peut être libre de dire ce que l'on pense vraiment et d'exprimer son individualité et son originalité :

> It is like the only freedom. It's the only place where you can still do that and carry on being an artist. If you think you can't do that, as an artist then you're really in a

> trap. I think. You must have gone being a lawyer or… You know getting the benefits from being an artist, it's just that you are able to be individual, original, unique and not care what anyone else thinks. (Entretien du 13 novembre 2013).

Ce sentiment de liberté est d'ailleurs l'un des critères ayant incité de nombreuses participantes à ma recherche à se tourner vers l'art contemporain. Elles estiment que les restrictions concernant le genre y sont moins importantes, que les modalités de création sont plus adaptées à leur mode de vie citadin et surtout qu'il s'agit d'un « langage » avec lequel elles sont plus familières. Elles considèrent qu'elles peuvent se permettre plus d'innovations avec l'art contemporain qu'avec l'art traditionnel qui est souvent, pour elles, synonyme de perpétuation de l'art du passé qu'elles pensent être fortement lié au respect de certaines *tikanga*. Néanmoins, encore une fois, la frontière entre les deux formes d'art est souvent poreuse et, si le champ de l'art contemporain leur offre certes plus de libertés, certaines restrictions peuvent être observées.

7.2. Une liberté pourtant entourée de contraintes

Les artistes rencontrées ne sont pas les seules à évoquer les libertés permises par l'art contemporain : certains philosophes ont défendu cette idée de l'autonomie de l'artiste contemporain largement reprise aujourd'hui (voir à ce sujet la critique de Heinich 2002 : 138). Cette liberté de l'art contemporain recouvre divers aspects : nous sommes en présence d'un champ artistique qui se caractériserait par la transgression de toutes les frontières, autant du point de vue des critères esthétiques que des cadres moraux et juridiques (Girel 2008 ; Ratiu 2011 : 534[6]). L'existence de règles dans le monde de l'art a cependant été mise en évidence, notamment par Heinich (1998 ; 2002 : 138-139) qui explique qu'elles ont été intériorisées par les artistes qui ont ainsi le sentiment d'être libres tout en devant se plier à certaines règles du jeu s'ils veulent réussir dans ce domaine.

[6] Girel s'intéresse au cas d'un artiste d'un artiste marseillais, Marc Boucherot, qui a fait l'objet d'un procès pour s'être attaqué au « petit train » transportant des touristes (accompagné de jeunes du quartier, il leur a lançé des œufs et de la farine) afin de dénoncer le « processus de folklorisation » auquel est soumis son quartier. L'artiste a présenté son geste comme un acte de création, une « sculpture sociale ». Girel examine comment l'on passe de « l'événement « acte de rébellion, attaque » à l'événement « création artistique, sculpture sociale » (2008 : 28) et la manière dont le public perçoit ce passage. Ratiu examine la question de la responsabilité juridique des artistes « contemporains ». Il cite des exemples donnés par Heinich (1998) et d'autres auteurs qui évoquent des artistes réalisant des œuvres et des performances contrevenant aux lois, tout en revendiquant une immunité du fait de leur statut d'artiste.

7.2.1. Les contraintes matérielles et le public

Le critère de transgression évoqué à l'instant est peu présent dans les œuvres des artistes que j'ai rencontrées. Ces femmes ne souhaitent pas choquer le public alors que l'on se représente souvent l'art contemporain comme un champ hautement subversif puisque, depuis les avant-gardes, « l'artiste acquit une liberté apparemment illimitée, comprise comme immunité et impunité absolues vis-à-vis du libre jugement du public » (Ratiu 2011 : 539). Cette autonomie de l'artiste face au public a été étudiée par différents chercheurs qui ont montré que les artistes pensent ne se plier qu'aux normes de leur art, être détachés de tout souci du public (Péquignot 2009 ; Béra et Lamy 2011). J'ai déjà évoqué au chapitre 6 cette figure de l'artiste créateur qui ne serait pas préoccupé par les contingences matérielles. J'ai tâché d'offrir une image différente en me penchant sur les aspects prosaïques du choix des matériaux et de la nécessité de vendre. Voilà un premier niveau de restriction puisque les artistes sont limitées par leurs conditions matérielles. Ce type de restriction a été implicitement évoqué lorsque je leur ai demandé si elles créaient en pensant à leur public. Quelques-unes, fidèles à l'image-type de l'artiste contemporain que je viens de présenter, ont dit qu'elles ne créaient que pour elles. C'est le cas de Rona Ngahuia Osborne, de Deborah Duncan et d'une autre artiste ayant souhaité rester anonyme qui m'a précisé qu'elle ne se sentait pas restreinte par une « cultural duty », une position plutôt minoritaire (voir plus loin). Mere Clifford a également dit ne pas créer en pensant au public car cela ferait d'elle une artiste « commerciale ». D'autres ont été plus nuancées : Alexis Neal fait de l'art pour raconter son histoire mais la technique adoptée lui permet de toucher des publics de diverses origines ; Jade Townsend dit ne pas penser aux collectionneurs, mais souhaite cependant impressionner ses pairs ; Sofia Minson s'accorde une liberté totale pour ce qui est du contenu de chaque œuvre mais lorsqu'elle prépare une exposition, elle doit réfléchir au nombre de tableaux à réaliser, à leur taille, à instaurer un équilibre entre portraits et paysages et à ce qu'il y ait une cohérence générale au niveau des sujets ; enfin, Bronwyn Waipuka-Callander explique qu'elle ne pense généralement pas au public mais qu'il lui arrive d'insérer certaines couleurs pour plaire à de potentiels acquéreurs (par exemple, elle met plus de rouge dans ses œuvres pour attirer les touristes chinois). Certaines artistes réfléchissent donc aux attentes de leur public (voir Gell 2009) et adaptent leur manière de procéder en fonction de ce qu'elles pensent deviner. Ceci est d'autant plus flagrant chez les artistes qui n'hésitent pas à évoquer l'influence du public dans leur processus de création. Ainsi, alors qu'à ses débuts, elle ne pensait pas mettre au point des techniques destinées à faire vendre ses œuvres, Hera Johns

réalise maintenant des œuvres colorées en argile. Elle a introduit de la couleur afin d'attirer l'attention d'un public plus jeune qui peut penser que la céramique est un art démodé. Cette artiste veut aussi désormais développer des techniques améliorant sa rentabilité et réaliser des œuvres pouvant être vendues à des touristes (voir chapitre 6). Lisa Reihana, pour sa part, m'a dit qu'elle crée d'abord pour elle-même car elle doit aimer l'idée portée par ses œuvres, mais que le public entre forcément en ligne de compte puisqu'elle souhaite que le message qu'elle veut leur délivrer leur parvienne de manière efficace. De même, Natalie Robertson essaie d'atteindre un équilibre entre satisfaction personnelle et satisfaction du public. Ce n'est pas toujours évident, d'autant plus qu'elle désire toucher un public māori, mais aussi un public international qui ne connaît pas forcément le contexte culturel dans lequel s'inscrivent ses photographies. Plusieurs autres artistes ont évoqué le fait qu'elles créent pour elles-mêmes et pour leur public : c'est le cas notamment de Peata Larkin qui veut montrer qu'elle est fière de son héritage māori ; de Natasha Keating qui, lorsqu'elle voit que le public apprécie certains types d'œuvres, par exemple celles avec des oiseaux endémiques, s'oriente vers ce style ; et de Penny Howard qui souhaite transmettre à sa famille les histoires familiales et tribales par le biais de son art (voir chapitre 6). Enfin, d'autres artistes m'ont parlé de considérations financières, comme décrit au chapitre précédent.

Le processus de création artistique peut donc être limité selon le public auquel elles souhaitent s'adresser mais aussi selon le budget dont disposent les artistes. À ces premiers niveaux de restriction vient s'ajouter un troisième : l'adoption par les artistes de pratiques diverses semble témoigner d'une liberté de choix, mais il est intéressant de constater qu'aucune d'entre elles ne s'est tournée vers la sculpture sur bois.

7.2.2. Des réticences autour de la pratique de la sculpture

La sculpture māori est un domaine traditionnellement masculin et le reste encore aujourd'hui, même si son apprentissage dans les écoles est ouvert aux femmes et que j'ai pu voir sur le terrain une œuvre en bois sculptée par une jeune artiste. Zaitz (2009 : 196) va dans ce sens lorsqu'elle fait remarquer que, dans le passé, les femmes n'avaient pas le droit de sculpter[7] et que les femmes sculptrices sont autodidactes par absence d'experts en sculpture disposés à leur enseigner. On observe donc toujours une barrière genrée au niveau de l'apprentissage

[7] J'ai montré cependant qu'il existait des contre-exemples à cette règle (voir la démarche des aïeules de Jane Johnson Matua) et nous verrons bientôt que la situation pouvait être différente en fonction des *iwi*.

traditionnel et, bien qu'il soit possible de se former dans des instituts d'études supérieures, ce choix n'est pas encore très populaire, du moins parmi les femmes que j'ai pu rencontrer. L'influence du genre sur le choix et la pratique des activités artistiques a fait l'objet de recherches menées dans un contexte occidental. Elles ont montré que la socialisation au sein de différents espaces (voir chapitre 2) érige les pratiques culturelles en pratiques féminines ou masculines. Cette socialisation – par définition culturelle – apparaît comme « naturelle » ; les dispositifs de socialisation sexués sont invisibles pour les individus qui envisagent leurs pratiques comme des modes d'expression personnelle résultant de choix individuels, comme des espaces de liberté et d'autonomie (Buscatto 2014 : 132-133 ; Octobre 2014 : 17-18 ; Buscatto et Monjaret 2016 : 13-14). Dans le contexte māori, si les femmes parlent en ces termes de leurs pratiques artistiques et du choix de l'art contemporain, dans les faits, elles répugnent à pratiquer la sculpture sur bois, même si les mécanismes qui les incitent à renoncer à la sculpture ne leur sont pas totalement invisibles. L'une des artistes – également enseignante – qui a souhaité garder l'anonymat lorsqu'elle évoque ce genre de sujet m'a indiqué que, lorsque les jeunes filles sont amenées à apprendre à sculpter dans les instituts d'enseignement supérieur, elles doivent faire face à la réprobation de certains étudiants masculins qui considèrent qu'il n'est pas approprié pour les femmes de recevoir cet enseignement. De telles réticences ouvertement exprimées peuvent dissuader les femmes de se tourner vers la sculpture. Il faut alors expliquer clairement à ces étudiants que la sculpture pratiquée dans le contexte d'une université ou d'une école d'art n'est pas gouvernée par les règles relatives au *tapu* puisqu'il s'agit d'exercices et non pas de créer des œuvres destinées à intégrer une *wharenui*. Les protocoles habituels ne s'appliquent donc pas dans ce cadre. Cette artiste m'a également confié que, lorsqu'elle enseigne, elle essaie de ne pas paraître trop experte en sculpture au cas où certains prendraient ombrage du fait qu'une femme pense maîtriser un domaine traditionnellement masculin. Elle-même n'enseigne d'ailleurs pas la sculpture ; dans son établissement, cette tâche a été confiée à un homme qui prodigue une formation d'un type similaire à celle initiée par Apirana Ngata. L'apprentissage porte en effet sur les formes, les motifs et les techniques de la sculpture traditionnelle, mais il présente des différences avec l'apprentissage traditionnel dispensé par les experts en sculpture sur bois qui sont plus attachés aux valeurs et aux savoirs traditionnellement associés à la sculpture (voir Walker 2009). Il est plus difficile de trouver des maîtres sculpteurs opérant dans ce contexte qui acceptent de prendre des femmes pour élèves, ce que soulignait Zaitz (2009 : 196).

Toutefois, les situations peuvent varier, notamment en fonction des *iwi*. C'est un point qu'a soulevé Vicky Thomas (entretien du 31 juillet 2013). Elle considère la sculpture comme

un domaine qui s'ouvre de plus en plus aux femmes et m'a dit avoir assisté à une *hui* (assemblée) dans un *marae* où les femmes étaient encouragées à sculpter. Mais elle a ensuite ajouté que certaines *iwi* sont encore réticentes à cette idée. De son côté, Gabrielle Belz (entretien du 11 juillet 2013) a souligné que, dans le passé, certaines *iwi* n'étaient pas défavorables à l'idée que les femmes puissent sculpter. C'est d'ailleurs parce que sa propre *iwi* était tolérante à ce niveau qu'elle a pu s'inspirer de diverses créations sculptées. Notons à ce sujet que les aïeules de Jane Johnson Matua ont bénéficié de l'accord de leur groupe ainsi que de la formation d'un expert en *whakairo* (sculpture) pour construire une *wharenui* dans les années 1930 (voir le portrait de l'artiste). Pour ce qui est des artistes avec lesquelles j'ai discuté, même si elles connaissaient des femmes engagées dans cette voie qu'elles admiraient pour avoir dû lutter pour être acceptées, aucune ne s'était vraiment lancée dans le domaine de la sculpture sur bois. Avant de venir à Auckland, Hera Johns (entretien du 3 septembre 2013) sculptait sur de la pierre et des os au moyen d'une machine confectionnée par son père, mais après avoir quitté la maison familiale et laissé cet appareil pour venir à Auckland, elle s'est mise à travailler avec de l'argile. Lorsque je les ai rencontrées, aucune artiste ne réalisait des sculptures sur bois, pierre ou os. Pour Rona Ngahuia Osborne, si les femmes māori sont encore peu nombreuses à pratiquer la sculpture, c'est parce qu'il n'y a pas beaucoup de modèles féminins s'étant fait connaître dans ce champ artistique. Elle a le sentiment que la situation peut néanmoins changer :

> I think it's probably harder for women than it is for men and therefore there are far fewer female carvers. But having said that, there are some and I think there are plenty of men who are prepared to teach those traditions to women. But perhaps they aren't the role models there for women to see themselves doing that and maybe that's what influence how many women go on to learn those traditions. But I think if you want to, there are avenues out there for women to learn. Yeah, I think it's harder for them but not impossible. So it's about the role modelling, I think, more than the training. And I guess that would change over time as more women do it. (Entretien du 9 juillet 2013)

On est pour l'instant en présence du phénomène évoqué précédemment : du fait du faible nombre de modèles féminins, les artistes ne sont pas spécialement attirées par ce domaine encore majoritairement vu par les Māori comme masculin. Ce modèle se reproduit alors et l'on peut parler de socialisation qui pousse les individus à choisir, ou ici à rejeter, une pratique en fonction de leur genre, en trouvant parfois cela « naturel ». C'est ce que semblait penser Alexis Neal (entretien du 20 juin 2013) qui m'a dit que ce ne serait pas « naturel » pour elle de sculpter ainsi que Mere Clifford (entretien du 22 juillet 2013) qui explique ne pas être « naturellement » une sculptrice. Cette dernière ajoute qu'elle n'est pas non plus naturellement une tisseuse ; elle est peintre. Hera Johns (entretien du 3 septembre 2013) a plutôt évoqué la notion

d'« inconfort ». Elle ne parlait pas de la pratique de la sculpture en elle-même mais de la reproduction des motifs. Elle ne se sentait pas à l'aise à l'idée de reproduire des motifs dont elle ne connaît pas les *tikanga* qui les sous-tendent (voir chapitre 5). Elle les revisite alors pour se les approprier.

Les artistes citent donc diverses raisons au fait qu'elles ne se soient pas tournées vers la sculpture, une pratique traditionnellement *tapu*. Ce caractère *tapu* n'a pas été explicitement énoncé par les artistes lorsqu'elles évoquaient les raisons les ayant conduites à ne pas sculpter. Alexis Neal (entretien du 20 juin 2013) est la seule à avoir dit, en parlant des notions de *tapu* et *noa* et non spécifiquement de son rapport personnel à la sculpture, qu'il y a certaines choses auxquelles les artistes māori ne vont pas toucher dans le cadre de leur pratique artistique car elles ne se sentent pas à l'aise ou connectées ou ne pensent pas avoir le droit de s'en approcher.

Pour résumer, plusieurs facteurs peuvent expliquer la réticence à sculpter manifestée par les femmes māori : une socialisation qui a conduit les femmes à penser qu'il était plus « naturel » pour elles de faire autre chose que de la sculpture, cette socialisation ayant été renforcée par le poids de la tradition présentant souvent la sculpture comme une activité *tapu*, c'est-à-dire interdite aux femmes ; un sentiment d' « inconfort » (sur cette notion, voir plus loin) à l'idée de briser ce *tapu* ; et la volonté, je pense, de ne pas offenser le public māori. Sans avoir exprimé cette dernière idée à propos de la sculpture, plusieurs d'entre elles ont dit ne pas vouloir froisser les Māori traditionnalistes lorsque je les interrogeais sur les thèmes traités dans leurs œuvres.

7.2.3. Une « autocensure » au niveau des sujets et un respect pour certaines *tikanga*

Un quatrième type de restriction est ici manifeste : certaines artistes disent ne pas vouloir traiter de choses « trop māori » ou ne pas avoir voulu faire cela pendant longtemps. Par « trop māori », elles entendent parfois des thèmes liés aux revendications politiques māori, mais surtout des sujets ayant trait aux traditions māori. Plusieurs artistes sont encore en « apprentissage » en ce qui concerne la culture māori. Elles ont de ce fait peur de dire des choses erronées ou d'être critiquées si elles mobilisent des références maladroites à la culture et aux traditions māori. L'exemple de Peata Larkin est assez parlant. Cette artiste dit qu'elle est désormais fière d'être Māori alors que ce n'était pas le cas dans son enfance (voir chapitre 6), mais comme elle n'a renoué avec sa famille māori qu'à l'âge adulte et entrepris des recherches sur son héritage māori qu'à ce moment-là, elle a le sentiment qu'elle a encore beaucoup à apprendre et à comprendre. Elle ne veut donc pas créer d'œuvres à caractère politique, car elle ne pense pas avoir le droit

de revendiquer quoi que ce soit. Elle incorpore des éléments māori dans ses œuvres, mais elle le fait d'après « a personal stand point », en exprimant la volonté de n'offenser personne. Au cours de notre entretien (21 novembre 2013), elle soulignait qu'il était important pour elle de faire référence à la culture māori dans ses œuvres car elle voulait affirmer son identité māori. Selon elle, il faut du courage pour produire des créations dans lesquelles on expose des thématiques liées à son héritage puisque ces créations vont être jugées par le public et possiblement critiquées. Il est alors nécessaire d'être sûre de soi, de pouvoir montrer sa légitimité à se dire « artiste māori » et pour cela, comme on l'a vu au chapitre 6, avoir mené des recherches et repris contact avec sa famille étendue et/ou son *iwi* peut aider. On peut également citer Vicky Thomas (entretien du 31 juillet 2013) qui, maintenant qu'elle en sait plus sur la culture māori, se sent plus à l'aise pour y faire référence dans ses œuvres. Elle a ses propres « guidelines » à propos de ce qu'elle se sent « confortable » de traiter. Ces notions de « confort » et d'« inconfort » sont très souvent revenues au cours des discussions avec les artistes. Quatorze d'entre elles les ont mentionnées pour évoquer des points très divers : leurs pratiques artistiques, leurs sujets de prédilection, les réactions du public face à leurs œuvres, leurs expériences au sein des mondes māori et pākehā, la manière dont elles perçoivent leur identité māori et leur identité d'artistes ou encore le climat qu'elles souhaitent instaurer dans leur classe quand elles sont enseignantes. L'utilisation récurrente des termes « comfort », « comfortable », « discomfort » et « uncomfortable » a également été relevée par Gagné (2013 : 73) parmi les Māori vivant à Auckland. Dans son ouvrage, elle montre qu'il est très important pour eux de se sentir « confortables », ce qui le plus souvent signifie simplement pouvoir se sentir Māori. Gagné discute des différentes dimensions de cette notion de « confort » et de son pendant, l'« inconfort », qui sont complexes et dont les frontières sont floues puisqu'elles sont vécues différemment en fonction des expériences de chacun et des relations qu'entretient l'individu avec son entourage. Avec le témoignage de Vicky Thomas, on rejoint un point soulevé par Gagné : le sentiment de « confort » grandit à mesure que les lacunes au sujet de la culture māori sont comblées (2013 : 243).

Le désir de ne pas offenser et d'éviter les controverses, aussi bien parmi le public māori que non māori, a été énoncé de façon récurrente dans les entretiens. Le risque de se faire critiquer par des Māori est amoindri par le fait que les œuvres sont rarement subversives et qu'elles sont exposées dans des galeries d'art généralement fréquentées par un public averti. Cependant, puisque certaines artistes exposent aussi leurs œuvres sur les *marae*, participent à des festivals et organisent des ateliers s'adressant à un public māori plus populaire pour leur montrer une autre facette de la culture māori, elles sont plus exposées à la critique à ces

occasions. Les artistes ne m'ont pourtant fait part que de réactions positives dans ces circonstances, ce qu'ont corroboré mes observations. Il est possible de penser que ceci est dû au fait que le public est plus indulgent du fait de leur statut d'artistes officiant dans le champ de l'« art contemporain » et non dans celui de l'« art traditionnel » : les Māori savent qu'elles créent dans un contexte différent de celui du *marae* et que leurs œuvres sont moins liées aux notions de *tapu* et de *noa*. L'accueil positif du public māori peut aussi s'expliquer parce que les artistes entreprennent des démarches qui témoignent de leur volonté de s'inscrire dans la culture māori et de respecter certaines *tikanga*. Pour ne citer que quelques exemples, Nova Paul affirme qu'elle a une approche *kaupapa* māori, elle suit un protocole guidé par l'éthique, consulte les *kaumātua* (aînés) des groupes et des territoires concernés par ses œuvres avant de créer. Natalie Robertson procède de manière similaire : elle demande notamment la permission avant de prendre des photographies et se plie aux règles dictées par les aînés (voir chapitre 5). La plupart des artistes demandent en outre à des *kaumātua* de procéder à des bénédictions lors des vernissages afin de neutraliser le *tapu* des œuvres pour que les invités puissent se déplacer sans danger dans l'espace d'exposition en ayant avec eux boissons et nourriture. Sur le terrain, j'ai assisté à plusieurs de ces bénédictions, aussi bien pour des expositions présentant des œuvres sculptées, que pour d'autres composées d'installations, de vidéos, d'œuvres en matériaux recyclés ou de peintures. À chaque fois, un discours s'ouvrant par une *mihi* (salutations) a été prononcé par un *kaumātua* māori qui s'est exprimé en partie en anglais et en partie en māori. Ce discours était parfois précédé d'un chant réalisé par une femme, un peu à la manière du *karanga*, le chant d'accueil sur le *marae*. Pour l'exposition « The Roots - Our Journey » de Mesepa Edwards et du collectif « The Roots Creative Entrepreneurs » (voir chapitre 4), c'est Mesepa Edwards qui a composé et interprété ce chant. Pour le vernissage d'une exposition de sculptures à la Kura Gallery en octobre 2013, Vicky Thomas, accompagnée d'une employée et de la propriétaire de la galerie, ont toutes les trois chanté un *waiata* (chant) composé par un homme māori à l'occasion de ce vernissage. Vicky m'a dit que c'était la première fois qu'elle faisait cela. J'ai également observé ce type de bénédiction dans le cadre d'une exposition d'une artiste pākehā, Maggie Buxton, qui avait réalisé des œuvres traitant du territoire et avait alors consulté les Māori concernés tout au long du processus de création. Ainsi, pour cette artiste comme pour les artistes māori, l'implication des personnes concernées par les œuvres, la sollicitation de l'accord des *kaumātua* et le fait d'ouvrir leurs expositions par des bénédictions māori permettent de témoigner de leur respect pour les traditions culturelles māori et de se prémunir contre des critiques éventuelles. C'est aussi une manière de montrer sa légitimité à aborder des sujets ayant trait à la culture, mais aussi à l'identité māori.

À propos de ces sujets, j'ai observé un autre niveau de restriction : bien que les participantes à ma recherche aient parfois évoqué des problèmes de violence et d'alcoolisme au sein des communautés māori, elles ne veulent le plus souvent pas en faire le sujet de leurs œuvres. Elles préfèrent au contraire montrer ce vers quoi doivent aspirer les Māori. Comme on l'a vu, les rares qui abordent la thématique des dysfonctionnements de la société māori le font rarement de manière frontale. Parmi celles-ci, Deborah Duncan, avec son *kete* (panier) en barbelés intitulé *Māori woman in a white skin* (Figure 62), veut dénoncer le racisme dont elle a été victime de la part de Māori à cause de sa peau claire (voir le portrait de l'artiste). Jane Johnson Matua a également adopté une démarche critique avec son installation *Bind by silence break the cycle* (Figure 79) composée de poupées māori placées dans des bocaux de verre pour traiter des violences sexuelles exercées à l'encontre des enfants dans les familles māori et passées sous silence. Mais comme je l'ai mentionné dans son portrait, l'artiste traite de ce sujet de façon subtile, en évitant de confronter de manière trop directe son public. Hera Johns m'a elle aussi dit vouloir évoquer dans une prochaine œuvre le problème des enfants māori abusés sexuellement. Il s'agit d'un sujet qui lui tient à cœur car il fait écho à son histoire personnelle, mais lors de notre rencontre, elle n'avait pas encore assez confiance en elle pour traiter ce genre de questions ou des thèmes ouvertement politiques et, à ma connaissance, elle n'a pas encore mené à bien ce projet :

> I'm just trying to figure out how to do an exhibition to bring, to talk about that and help people having a conversation about that. 'Cause it's still like kind of the Native don't talk about, there's still secret, and it's quite a big thing in, in, … yeah, it happens everywhere. Māori […], I think, people have just different ways of not talking about it. […] I have an interest on politics but I'm… there's enough people going along about it and it's just like one way of putting back or helping, or, maybe… So I'm still kind in the process of figuring out how to do that. But because I love beautiful things, I don't want to do a dark exhibition, yes doing it so it would be a positive maybe and a beautiful exhibition. […] With clay, and because now I'm doing all of these colours, maybe something to do with pilling back layers, something like that. (Entretien du 3 septembre 2013)

Māori woman in a white skin et *Bind by silence break the cycle* sont les seuls exemples de productions revêtant une dimension critique à l'égard des Māori que j'ai pu voir. L'installation de Jane Johnson Matua peut être tempérée de ce point de vue puisque l'artiste signale que les abus d'enfants ne constituent pas un problème spécifique aux Māori. En outre, ces deux œuvres sont les seules à traiter de ce genre de sujets parmi toutes leurs créations. Quand il s'agit de partager leur vision de la société māori contemporaine, les artistes ont plutôt tendance à choisir des aspects positifs, comme on peut le voir avec la démarche de Bronwyn Waipuka-Callander. Cette dernière m'a confié avoir été témoin de violences envers les femmes au sein de sa famille.

Plutôt que de traiter ce sujet dans ses œuvres, elle souhaite contribuer à la prévention et à la lutte contre ces maltraitances à la fois en diffusant par ses créations une image positive des femmes māori – elle insiste sur leur rôle maternel et leur *mana* – et, plus concrètement, en s'engageant pour l'amélioration de leurs conditions de vie et la reconnaissance du respect qui leur est dû. Elle a ainsi créé des brochures de promotion pour un centre venant en aide aux femmes et aux enfants victimes de violence domestique :

> There's in Hamilton, there's an organisation, Intervention abuse… oh I forgot the name[8]. It helps women to get out of abusive situation relationship. And I've liked to support that because my mother was in an abusive relationship with my sister's father and I grew up watching that, so yeah I've got to think about abusive stuff. I designed their brochures. (Entretien avec Bronwyn Waipuka-Callander, le 9 novembre 2013)

Sa mère a donc connu une situation de maltraitance, ce qui ne l'a pas pour autant affaiblie aux yeux de sa fille, puisqu'elle la cite en exemple parmi les femmes fortes de sa famille qui l'inspirent pour sa création artistique :

> My mother had, you know, she struggled through her life, then I saw my mum and I've watched aunties struggling and my grandmother, they are really tough women… Strong. You know, they still feed their children, they… yeah they just… work hard […], real hard work, physical work. And on the *marae* you work on the kitchen […], you work hard, you just do the work, no matter if you tired or, you know, you got a job to do. So yeah, I grew with that, so I knew a lot of women who were very strong within, inside, you know. And I guess that's what that means as well, like no matter what struggles you're going through, 'cause a lot of women did around me, when I was growing up they still keep going. (Entretien avec Bronwyn Waipuka-Callander, le 9 novembre 2013)

Elle veut leur rendre hommage en créant des œuvres qui exaltent le *mana wahine* sans s'appesantir sur la violence et la souffrance. Un désir similaire de mettre en avant des caractéristiques positives est perceptible dans l'exposition de Penny Howard sur Te Kuri. L'artiste a choisi de mettre l'accent sur le fait que son aïeule était une *tohunga*, qui a résisté au catholicisme (voir chapitre 5), et elle a décidé d'occulter le fait qu'elle avait été accusée du meurtre de son mari pākehā[9] :

---

[8] Il s'agit du Hamilton Abuse Intervention Project, un programme développé dans le cadre du Te Rūnanga o Kirikiriroa Charitable Trust d'Hamilton. Voir le site internet « Te Rūnanga o Kirikiriroa – United for Mutual Prosperity » : http://www.terunanga.org.nz/haip.html (visité le 4 octobre 2016).

[9] Les informations fournies par l'artiste au sujet de Maraea Te Kuri O Te Wao correspondent à ce que l'on peut lire sur la fiche de profil de Thomas Cassidy, le mari de Maraea, disponible sur le site internet « Family Search » : https://familysearch.org/photos/artifacts/23479591 (visité le 4 octobre 2016). Cette fiche a été rédigée par une personne qui dit s'être appuyée sur des sources officielles ainsi que sur des histoires transmises dans sa famille.

> Te Kuri O Te Wao married an Irish man, Thomas Cassidy […] The only thing I was reaching about her, it was from recent times somebody has gone to the Māori Land Claims Court, probably it wasn't that recent, it might have been in the sixties or fifties and the judge said "your grandmother was a naughty woman, she killed her husband". Ok. I was like "Oh, my God!", you know, that is all we can say about this woman. And then I found another few lines about her, someone else that has said she was a lovely calm woman but when she got angry, kind of like, watch out! And she had a beautiful singing voice. So what I feel a bit about now, it's that […] I've gone and said "ok, what's in my DNA, what do I want to feel to be true about this woman?". […] Then I've talked to family members and there's conflicting views on some of the things and really, you know, some of the people say her husband was a drunken fellow and, you know, she wanted to kill him, then there is the opposite view, people say she actually really loves Thomas […]. I've just, and, you know, you do all this research and you find all of these things but at the end of the day you have to kind of go with what you believe […]. (Entretien avec Penny Howard le 8 novembre 2013).

Plutôt que d'évoquer la mort de Thomas Cassidy dans son exposition, Penny Howard a voulu montrer son aïeule sous un jour positif et fait de nouveau référence au fait qu'elle partage son ADN et a alors confiance dans ce qu'elle ressent vis-à-vis de Te Kuri. Mais au-delà de ce choix personnel concernant ce qu'elle allait présenter, une fois de plus, nous sommes face à une artiste qui a manifesté la volonté de ne pas s'attarder sur une thématique violente, de ne pas montrer les Māori sous un jour négatif.

Cette décision peut être éclairée par les thèses développées dans des travaux adoptant une approche *mana wahine* et/ou une approche intersectionnelle ainsi que par les recherches sur les féminismes autochtones et post-coloniaux (Smith 1999 ; Bilge 2010 ; Reilly 2011 ; Simmonds 2011) : les femmes autochtones, ici les Māori, sont au cœur de multiples discriminations, elles connaissent plusieurs difficultés qui leur sont spécifiques mais leur lutte prioritaire est celle pour la décolonisation. Dans ce cadre, il leur est difficile de critiquer la société māori, car cela pourrait fournir des arguments aux adversaires de cette décolonisation. Les réactions des Māori analysées par Curchin (2011) suite aux refus en 2004 et 2005 de deux femmes pākehā de se plier aux exigences de cérémonies māori illustrent bien mon propos. Comme mentionné aux chapitres 1 et 6, des femmes māori avaient elles-mêmes auparavant critiqué le fait que les femmes māori ne puissent pas toujours prendre la parole sur les *marae* de certaines *iwi* lors des *pōwhiri*, mais leurs voix ne se sont pas élevées pour défendre les gestes de ces deux femmes pākehā. Ces dernières ont par ailleurs été violemment critiquées par les Māori et particulièrement par les femmes māori, d'autant plus que Josie Bullock a affirmé qu'elle considérait que les pratiques culturelles māori étaient archaïques. Même si certaines Māori souhaitaient une modification de ces pratiques, elles ne pouvaient pas cautionner publiquement ces discours allant à l'encontre de leur lutte pour la reconnaissance des droits māori.

On touche ici au positionnement difficile des femmes māori et autochtones plus généralement : leurs revendications identitaires, culturelles et genrées sont parfois difficilement conciliables et elles ont tendance à accorder la priorité à la lutte pour la décolonisation de leur peuple, comme je l'ai déjà souligné au chapitre précédent. Dans le domaine de l'art, des conflits internes au niveau des identités devant être mises en avant par les artistes féminines māori ont été relevés par Judith Collard (2006) et Jonathan Mane-Wheoki (2014 : 3). Ils évoquent le cas de la publication du livre *A women's picture book: 25 women artists of Aotearoa (New Zealand)* (Evans, Lonie et Lloyd 1988) dans lequel les éditeurs voulaient inclure des femmes artistes māori célèbres comme Irihapeti Ramsden, Jacqueline Fraser et Robyn Kahukiwa, mais celles-ci jugèrent que certains extraits du livre ne respectaient pas les règles relatives au *tapu* et décidèrent de ne pas y figurer. En effet, Collard (2006) explique que les éditrices souhaitaient donner de la visibilité aux artistes lesbiennes et les laisser s'exprimer en toute liberté. Le livre contenait la reproduction d'une peinture de Sharon Alston, *My bloody hand* (1977), représentant une main aux doigts ensanglantés qui faisait référence aux rapports sexuels lesbiens et aux menstruations. Lorsque Irihapeti Ramsden, qui supervisait les contributions māori, prit connaissance de la présence de cette œuvre peu avant que l'ouvrage fût achevé, elle s'inquiéta du fait qu'elle transgressait les règles relatives au corps et aux menstruations. Après discussion entre elles et, pour certaines, consultation de leur *kaumātua*, la plupart des artistes māori pressenties pour figurer dans le livre décidèrent de se retirer (Collard 2006 : 311-313). Collard indique que cette décision « also reflected a general movement toward separate Māori organizations in the arts as well as in community groups, as the push for Maori sovereignty in the 1980s grew stronger » (2006 : 313-314). Le contexte plus large d'affirmation māori exerça donc une influence sur les artistes. Ces femmes disposaient d'une marge de manœuvre réduite puisque le fait d'être présente dans le livre aurait pu être considéré comme allant à contre-courant du mouvement māori de l'époque.

Cette obligation de se plier à certaines restrictions pour ne pas aller à l'encontre de valeurs jugées importantes par la société māori peut être vue comme contraire à l'idéal de liberté de l'artiste contemporain. Les femmes d'autres sociétés autochtones y sont aussi confrontées : Mithlo (2009 : 1-2) évoque l'exemple de l'artiste autochtone des États-Unis Tessie Naranjo qui dit que sa pratique est féminine, qui revendique son identité de femme, mais qui est aussi symboliquement liée à sa communauté envers laquelle elle a des responsabilités. Mithlo (2009 : 2) écrit à ce sujet : « This simultaneous claiming of the feminine and of tribal responsibility signals a sensibility that runs counter both to implied requisite freedoms of the

modern artist as well as to societal resistances championed by Western feminist ideologies » (Mithlo 2009 : 2).

Comme je l'ai montré aux chapitres 5 et 6, les artistes māori ont également des responsabilités envers leurs communautés et, plus largement, veulent que leur art profite à tous les Māori. De ce fait, elles préfèrent créer des images inspirantes plutôt que de s'appesantir sur les problèmes sociétaux māori et, lorsqu'elles réalisent des œuvres critiques, elles le sont presque toujours envers la société pākehā. Les dysfonctionnements māori sont présentés comme des conséquences de la colonisation même si, dans leurs discours, elles n'idéalisent pas la société précoloniale. Leur critique est toujours subtile ; il ne s'agit pas de provoquer, mais d'engager un dialogue et éveiller les consciences.

Les participantes à ma recherche parviennent à toucher un public non māori car leurs œuvres sont formellement proches de ce à quoi il est habitué. De plus, parce qu'elles ont été elles-mêmes socialisées dans un milieu urbain et majoritairement pākehā, elles possèdent les clés pour naviguer dans les deux mondes et atteindre divers publics (voir plus loin). Néanmoins, avoir une identité urbaine ne veut pas forcément dire renoncer aux *tikanga* māori même s'il est souvent nécessaire de mettre au point des stratégies pour concilier autant que possible le respect des protocoles, la pratique artistique contemporaine et le mode de vie dans un milieu urbain et moderne.

7.2.4. Des stratégies pour concilier *tikanga*, art contemporain et vie dans un cadre urbain.

J'ai déjà mentionné à plusieurs reprises que la spiritualité avait été érigée au rang d'élément « typique » de l'identité culturelle māori (voir chapitres 2 et 5). Il s'agit d'un des facteurs pris en compte par Houkamau et Sibley (2014 : 281) dans leur démarche visant à « mesurer » l'identité māori. Ils s'intéressent dans ce cadre à l'importance que revêtent pour les individus māori divers concepts liés à la spiritualité māori.

Les artistes que j'ai rencontrées accordent beaucoup d'importance aux notions et aux valeurs spirituelles māori (voir chapitre 5). Comme l'a relevé Gagné (2013 : 81) qui parle du cas d'une femme māori qui se sent « confortable » dans les milieux māori et pākehā parce qu'elle sait d'où elle vient en ce qui concerne son ascendance et son affiliation tribale, mais aussi spirituellement, les connexions avec le monde spirituel et le maintien de certaines croyances permettent de garantir un sentiment de « confort ». De ce fait, les artistes tentent, autant que possible, de respecter certains *tapu* et *tikanga*, dans leur vie quotidienne comme dans leur activité artistique.

Une fois de plus, nous sommes confrontés à une certaine diversité : il existe de multiples manières d'appréhender ces concepts spirituels et les *tikanga* sont plus ou moins élaborées en fonction des artistes. Dans le portrait consacré à Jane Johnson Matua, j'ai cité un extrait d'entrevue où elle indique qu'elle ne se lave pas toujours les mains à la sortie du cimetière alors qu'il s'agit d'une règle relative au *tapu* du lieu. Elle ne s'y plie que si elle est accompagnée de personnes autres que sa famille pour ne pas les offenser, mais elle n'y croit pas. Cependant, elle respecte d'autres *tapu* dans des situations qu'elle estime pouvoir devenir dangereuses car liées à la *mākutu* (sorcellerie). Une partie d'elle-même voudrait s'affranchir de ces croyances, mais l'autre préfère suivre les protocoles pour se protéger. Par ailleurs, Jane Johnson Matua considère qu'elle a des facultés de *matakite* : elle a des visions, notamment en ce qui concerne l'argile qu'elle prélève. Cette caractéristique est donc importante pour sa pratique artistique. Mais elle ne m'a pas fait part de rituel particulier entourant son processus de création, contrairement à d'autres artistes dont les discours montrent dans le même temps qu'elles se livrent à des adaptations de ces rituels pour qu'ils soient plus conformes à leur mode de vie.

C'est notamment le cas de Natasha Keating qui, comme je l'ai montré dans son portrait, « transforme » sa table de cuisine et récite des *karakia* (prières) pour rendre son activité de création *noa*. De telles stratégies lui permettent d'être le plus en accord possible avec les *tikanga* entourant les pratiques créatrices tout en les conciliant avec son mode de vie et les possibilités qui sont les siennes. L'exemple d'Hera Johns est lui aussi particulièrement parlant. Pour cette artiste, comme pour de nombreuses autres, la spiritualité est une notion importante même hors de la pratique artistique puisqu'elle m'a confié avoir donné naissance à ses enfants chez elle, en présence d'un *tohunga* qui a prononcé des *karakia* (entretien du 3 septembre 2013). Dans le cadre de son activité artistique, elle porte une attention particulière à des considérations d'ordre spirituel même si elle indique que le travail avec l'argile est moins *tapu* que le tissage et la sculpture puisque l'argile n'est pas un matériau māori traditionnel. Il n'existait pas en effet de tradition céramique à proprement parler dans la société māori précoloniale (Walrond 2013 : 6). Néanmoins, selon Hera Johns, l'argile était utilisée pour créer des ustensiles de conservation et de cuisson pour la nourriture. Elle peut alors considérer qu'il existe un lien de type *whakapapa* (généalogique) entre sa pratique et celle de ses ancêtres. Elle rejoint ici la vision de Colleen Waata-Urlich, une artiste décédée en 2015 qui faisait partie des membres fondateurs de Ngā Kaihanga Uku, un collectif d'artistes māori spécialisés dans le travail de l'argile. Dans un entretien avec Huhana Smith paru dans le livre *Taiāwhio II: Conversations with Contemporary Māori Artists* (2007), Colleen Waata-Urlich disait :

> Although Māori did not have a ceramic tradition, they possessed a great deal of clay knowledge and in some regions used clay extensively for ceremonial and customary practices. They knew the geology of clay and that knowledge is locked into a Tai Tokerau *whakapapa* [genealogy] of Hineukurangi, the deity of clay. There is some evidence of modelled clay in both the North and South Islands, and we need to remember that it does not take much weathering for low-fired clay to return to the earth. As Māori artists, we've only taken up clay in the last few years, but we like to know that we had a clay-working grandparent. (Colleen Waata-Urlich dans Smith 2007 : 273-274)

Dans ce même entretien, Colleen Waata-Urlich déclarait également qu'il existe des similitudes entre les motifs ornant les créations en céramique de la culture proto-polynésienne Lapita[10] et ceux que l'on retrouve dans la sculpture traditionnelle māori, dans les tatouages et surtout dans les travaux des femmes :

> Most importantly for me as a woman artist, Lapita design practices are evident in the creative work of Māori and other Polynesian women: in fibre designs on *tapa* [pounded bark] cloth and woven mats and *kete* [baskets], and on *tukutuku* [cross-stitch woven] panelling within the superior carved house. They reach their highest expression in the woven *tāniko* [geometrically patterned] borders placed on cloaks made by Māori master weavers. (Colleen Waata-Urlich citée par Smith 2007 : 262)

Ainsi, utiliser l'argile permettait à Colleen Waata Urlich de perpétuer un cycle : elle revenait à une pratique qui a abouti à la production de motifs ayant été repris ensuite par les femmes māori expertes en tissage et en tressage. Hera Johns considère elle aussi que l'argile est un élément culturel important avec lequel elle peut établir une relation *whakapapa* et qui lui donne le sentiment de travailler en étant directement connectée à Papatūānuku puisque l'argile en est issue. Alors, même si la dimension *tapu* est moins forte que celle qui entoure d'autres matériaux et d'autres pratiques, elle est toujours présente. De ce fait, Hera Johns respecte certains protocoles : elle veille à ce qu'il n'y ait pas de nourriture à côté des œuvres en cours de création et elle n'achète ni ne travaille l'argile quand elle a ses règles. Mais parfois, elle est obligée de passer outre ces prescriptions, en particulier lorsqu'elle est prise par le temps à l'approche d'une exposition. Dans ce cas, elle peut travailler tout en étant menstruée mais elle

[10] Lapita est le nom donné à un style de poterie et à la civilisation qui en est à l'origine. Il s'agit d'un peuple proto-polynésien qui a commencé il y a environ 3 400 ans à peupler les îles du Pacifique Sud occidental et central, des territoires qui étaient alors inhabités. Leur périple a débuté dans l'archipel Bismarck et s'est achevé il y a environ 2 900 ans aux îles Samoa et Tonga. Ils ont ainsi parcouru près de 4 500 kilomètres en quelques siècles. Leur expansion dans le Pacifique a été retracée grâce aux découvertes archéologiques de tessons de poterie comportant des décors caractéristiques : « la poterie fabriquée par les Lapita était ornée de décors géométriques en pointillés, parfois incisés, imprimés dans l'argile puis souvent recouverts d'une engobe, et peut-être de peinture » (Noury et Galipaud 2011 : 9). Les sites archéologiques sont répandus dans diverses îles et ils sont particulièrement nombreux en Nouvelle-Calédonie. L'un d'eux, un lieu-dit du nom de Lapita, a d'ailleurs donné son nom à cette civilisation. Sur la poterie et la culture Lapita, voir Sand et Bedford 2010 ; Sand 2010 ; Noury et Galipaud 2011 ; Sheppard 2011 ; Galipaud 2016 ; Horan 2017.

a conscience de fouler un interdit. Elle adresse alors une prière à ses ancêtres en s'excusant, une prière qu'elle conçoit aussi comme une sorte de rituel *whakanoa* visant à rendre sa pratique la plus *noa* possible. Elle m'a confié avoir essayé de respecter strictement les *tikanga* mais que la tâche lui avait semblé incompatible avec le mode de vie contemporain. Elle expliquait que, dans le passé, les experts māori avaient à leur disposition un espace de création particulier qui n'était jamais en contact avec de la nourriture. Au contraire, elle travaille dans sa salle à manger, sur la table. Quand elle et ses enfants en ont besoin, ils la nettoient et mangent dessus. Et quand elle travaille, ses enfants mangent autour d'elle. Elle est consciente que ces façons de faire sont problématiques. Lorsqu'elle enseigne, elle estime d'ailleurs qu'il est nécessaire d'apprendre à ses élèves les bonnes *tikanga* même s'il est parfois difficile pour elle-même de les respecter. Elle fait de son mieux et il est très important pour elle qu'il y ait cet aspect lié au respect des *tikanga* dans son art sans quoi elle ne pourrait pas dire qu'il s'agit d'art māori :

> With the way I live I try to be traditional whenever I can. I take some of the traditional practices 'cause if it wasn't for the traditional, I won't be doing Māori art, I won't be able to call it Māori. So I use the traditional practices whenever I can and use it in my own art and move it around to suit me… in a respectful way as much as I can. (Entretien avec Hera Johns, le 3 septembre 2013)

Pour Hera Johns, l'art contemporain ne peut donc être qualifié de māori que si l'on retrouve cet aspect hérité de l'art traditionnel, entouré d'un certain respect pour les *tikanga*. Mais la vie contemporaine, avec ses contraintes induites par le fait de vivre dans un milieu urbanisé, parfois avec peu de ressources, sans toujours pouvoir compter sur le soutien de sa *whānau* pour s'occuper des enfants, oblige à faire des concessions et à trouver des parades pour ne pas se sentir en infraction vis-à-vis du domaine *tapu*. Les artistes sont ainsi souvent amenées à adapter leurs manières de procéder, une situation existant parfois au sein même de leurs pratiques artistiques.

7.3. Innovations et identité biculturelle

7.3.1. Un exemple « sculpté » innovant : l'entrée du Q Theater

J'ai montré plus haut que les artistes expriment des réticences, voire pour certaines un désintérêt, à l'idée d'adopter la sculpture comme un mode d'expression artistique. Mais comme celle-ci représente un pan important des traditions artistiques māori, elles souhaitent malgré tout y faire référence et ont donc développé des manières originales de l'évoquer sans la pratiquer. Ce phénomène peut être rattaché aux transgressions du genre dont parle Buscatto

(2014 : 134-136) : les hommes et les femmes investissent parfois des pratiques considérées comme destinées au sexe opposé. S'il s'agit rarement de transgressions franches, on constate des « bricolages », des hybridations des pratiques qui restent tout de même le plus souvent « très respectueuses des différences genrées dans leurs grandes lignes » (Buscatto 2014 : 135). C'est le cas pour les artistes dont j'ai parlé au chapitre 5 qui font référence à la sculpture grâce aux motifs et aux représentations qu'elles intègrent dans leurs œuvres et en transposant cette technique à d'autres matériaux, par exemple l'argile pour Hera Johns. On peut aussi citer la démarche de Lisa Reihana et son installation *Rangimarie Last Dance* (Figure 171). Avec cette œuvre, l'artiste a remporté l'appel d'offres lancé par l'équipe du Q Theatre qui voulait doter l'édifice d'un linteau intérieur réalisé par un ou une artiste māori (voir chapitre 4). Elle rend hommage à Rangimarie, une danseuse chorégraphe māori, fille d'une *rangatira* (chef) de l'*iwi* Ngā Oho ayant vécu il y a environ 300 ans. Rangimarie avait été promise à un homme appartenant à un autre groupe afin de forger une alliance entre les deux communautés. Elle apprit pourtant que son futur époux avait l'intention de tuer les membres de sa famille venus assister à son mariage et donc désarmés pour l'occasion. Elle réalisa alors une danse au cours de la cérémonie afin de les prévenir. Elle ne pouvait transmettre le message que par le biais de sa chorégraphie et de ses expressions faciales pour ne pas alerter son fiancé et lui montrer que sa trahison avait été découverte. Sa ruse fonctionna, sa famille put s'enfuir et elle-même s'échappa[11]. Dans l'installation de Lisa Reihana, Rangimarie est symbolisée par la forme rouge centrale placée entre les deux pyramides noires inversées qui représentent les deux groupes antagonistes (Threaded Magazine 2011 : 29). Lisa Reihana a évoqué devant moi les raisons qui l'ont conduite à rendre compte de l'histoire de Rangimarie de la sorte :

> Because I didn't want it to be video because the Q Theatre, you're going there to watch people perform, so video it didn't seem very interesting in terms of that. […] It was really nice to produce 'cause I made all the bands and then it's kind of like making jewellery, actually it's using jewellery techniques but to speak about a woman's practice which is, you know, based on the Māori weaving to tell a story. […] So that Q Theatre work is quite, it's very lacy and the story is based around a Māori chieftainee, a really highly born Māori woman. It's quite dramatic in a way, it looks like a 1930's, you know, so it kind of suits the idea of being in a theatre, it's quite dark, dramatic and that kind of, 'cause there's a long dark space before you go through the doors and enter the theatre. So it's about that drama as well, so. (Entretien avec Lisa Reihana le 8 juillet 2013)

[11] Informations recueillies sur le site du Q Theatre : http://www.qtheatre.co.nz/news/reo-whakahaere-qs-maori-reference-group (visité le 4 octobre 2016) ainsi que sur le site « Aitanga Descendance Māori contemporary dance summit 2009 » : https://sites.google.com/site/maoridancesummitsite/te-whānau-aitanga/compiled-notes (visité le 4 octobre 2016).



Figure 171 : *Rangimarie Last Dance*. Lisa Reihana, 2011

L'artiste a ainsi conçu une œuvre parfaitement adaptée au lieu dans lequel elle s'inscrit tout en renvoyant à l'histoire de Rangimarie et en évoquant des attributs féminins comme la dentelle et le tissage. Cette installation fait en outre office de linteau et Lisa Reihana a voulu se distancier des linteaux māori traditionnellement sculptés par les hommes :

> [T]raditionally a lintel which you walk underneath, usually is carved and it's by men, you know, it's a wooden representation. And so because the story was to respond to this Māori woman from hundreds of years ago, I did want to make something quite beautiful and quite lacy and pretty and, so none of the men, there was a group that got asked to make an idea or a proposal, a proposition, and then mine went got chosen, but the men were all wood, I think they were all wooden, yeah, they were more traditional kind and that, they were contemporary, all contemporary men but often they have a kind of more traditional way of responding. So, it was really nice, for me, to work in an area that is usually the men custody and then doing something very feminine. (Entretien avec Lisa Reihana le 8 juillet 2013)

Lisa Reihana est parvenue de la sorte à se distinguer des propositions des artistes masculins tout en étant cohérente avec le sujet de l'œuvre qui devait être en lien avec Rangimarie, ainsi qu'en respectant certains principes māori de séparation des champs de création masculin et féminin. Son installation possède également une forte signification symbolique associée aux femmes : comme pour son œuvre *Hine Te Iwa Iwa : Huruhuru* au musée Te Papa (voir chapitre 5), l'artiste parle de la fonction de « *whakanoa* », cette action réalisée par les femmes permettant de lever le *tapu* placé sur certaines personnes ou certaines réalisations, les libérant ainsi des restrictions qui les entouraient (Pere 1994 : 38-39 ; Pihama 2001 188-189 ; Mikaere 2005). Nous sommes face à une réappropriation féminine d'un élément traditionnellement masculin. L'artiste avait entrepris une démarche similaire avec son *Digital Marae* où les

photographies de divinités pour la plupart féminines faisaient office de *poupou*. De même, Natasha Keating dit créer des *poupou* contemporains en dessinant des femmes sur des panneaux de bois. Elle aussi se réapproprie un mode d'expression traditionnellement masculin pour véhiculer la manière dont elle conçoit l'identité féminine māori et exalter le *mana wahine*. Néanmoins, ces artistes agissent de manière à ne pas froisser les sensibilités culturelles : elles ne sculptent pas mais empruntent des voies détournées pour faire référence à ces productions traditionnelles. Elles ont alors mis au point des techniques de création originales. D'ailleurs, Natasha Keating m'a dit qu'elle n'avait pas été tentée par la sculpture : elle a préféré développer un processus de création unique et très personnel (voir son portrait). C'est lorsqu'elles se livrent à de telles réécritures que les artistes sont peut-être les plus originales. Elles tirent parti de l'art contemporain international en intégrant des matériaux et des techniques issus de l'art occidental ou mondial, tout en proposant des éléments liés à leur culture māori. Cette caractéristique est partagée par toutes les participantes à ma recherche, pas seulement par celles qui revisitent les formes sculptées.

7.3.2. Le biculturalisme présent dans les œuvres

Dans les œuvres présentées ici, nous avons vu que les artistes contemporaines māori font intensément référence à la culture et aux traditions artistiques māori mais aussi que divers éléments issus de la culture pākehā et, plus largement, de la modernité occidentale coexistent. Leurs productions sont ainsi dotées d'un caractère biculturel visible à plusieurs niveaux. Il est d'abord détectable dans le contraste existant entre la technique utilisée et les sujets représentés : nous avons vu au chapitre 4 que les artistes mobilisent des techniques et des matériaux dérivés de l'art occidental (peinture, photographie, vidéo, installations, modelage en argile, impressions) et j'ai montré ensuite qu'elles traitent de sujets relatifs à la culture, aux traditions et aux valeurs māori. Il est parfois également perceptible au niveau des éléments représentés dans les œuvres. Par exemple, Peata Larkin combine souvent le motif *poutama* issu des paneaux *tukutuku* (voir chapitre 5) à une imagerie numérique : dans l'œuvre reproduite ci-dessous (Figure 172), on peut voir une référence au code binaire informatique. En alliant des motifs issus du répertoire traditionnel du tissage māori et des références à la technologie numérique, Peata Larkin souhaite interroger les oppositions binaires : autochtone/colon, art/science, féminin/masculin ou encore traditions culturelles/technologies de pointe. Dans le même temps, la référence au numérique lui permet d'ajouter une note contemporaine à des

œuvres manifestant par ailleurs son attachement aux traditions artistiques māori, en l'occurrence ici, celle du tissage[12].



Figure 172 : *Poutama 101*. Peata Larkin, 2011

Penny Howard introduit dans ces œuvres un autre type de référence biculturelle. Au chapitre 5, j'ai présenté certaines de ses créations où l'on peut voir des symboles renvoyant à la spiritualité māori et d'autres au christianisme. Dans la même exposition consacrée à son aïeule Te Kuri, l'artiste s'est inspirée d'un peintre pākehā pour son œuvre *Dorothy, Molly, Darby and Joan* (Figure 173). La silhouette découpée est en effet une référence directe au tableau *Darby and Joan* peint par Goldie (voir Figure 174) en 1903 qui montre Ina Te Papatahi, une femme māori Ngāpuhi, assise, se tenant le menton dans la main et fumant une pipe[13]. Le tableau de Goldie revêt une importance personnelle pour l'artiste qui, avant de mener des recherches sur sa famille, se demandait si Ina Te Papatahi n'était pas l'une de ses aïeules. Elle a découvert que ce n'était pas le cas mais a tout de même rappelé cet épisode en découpant une silhouette évoquant la posture d'Ina. En outre, elle estime toujours qu'il est possible qu'elle lui soit liée d'une façon ou d'une autre dans sa généalogie puisqu'elle est elle-même Ngāpuhi (entretien avec Penny Howard du 8 novembre 2013 et intervention de l'artiste sur la radio

[12] Informations publiées sur la page consacrée à l'exposition de Peata Larkin « AUAU_I REPEAT » sur le site internet du Pātaka Art Museum (http://www.pataka.org.nz/peata-larkin-auau/) et sur la page dédiée à son exposition « Tuhourangi revival » sur le site internet « Milford Galleries Dunedin » : https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/exhibitions/284-Peata-Larkin-Tuhourangi-Revival?a=214 (visités le 16 février 2017).

[13] À propos de ce tableau, voir le site internet « Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa » : http://collections.tepapa.govt.nz/topic/943 (visité le 6 octobre 2016).

RNZ[14]). *Dorothy, Molly, Darby and Joan* propose ainsi un jeu de références : l'artiste puise son inspiration dans l'œuvre d'un peintre pākehā pour représenter l'une de ses aïeules māori.



Figure 173 : *Dorothy, Molly, Darby and Joan*. Penny Howard, 2013

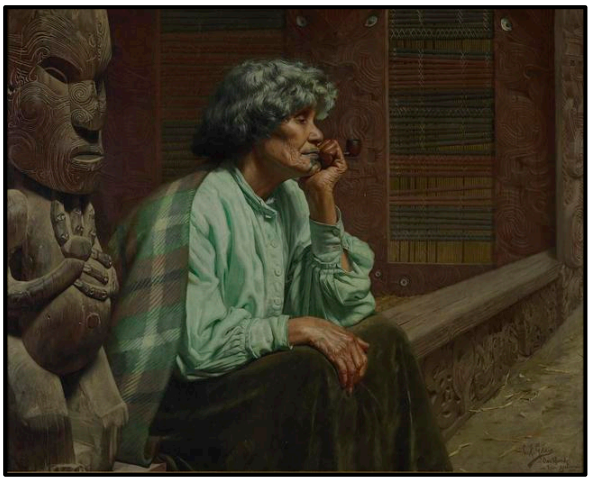


Figure 174 : *Darby and Joan [Ina Te Papatahi, Ngāpuhi]*. Charles Goldie, 1903

On est ici face à un exemple de réappropriation, par une artiste māori, de l'imagerie occidentale associée aux femmes māori et plus largement à l'identité māori que j'évoquais au chapitre 6. En outre, le *kete* présent dans cette œuvre est une évocation de la culture māori, mais il est relié par un fil rouge à un téléphone portable. Sur ce téléphone, on peut voir une photographie d'une partie de l'œuvre de Goldie montrant le visage de Ina Te Papatahi. Cette création recèle donc de multiples références liées entre elles et renvoyant à la double ancestralité de l'artiste et à la société dans laquelle elle vit, une société à l'histoire coloniale particulière.

En général, Penny Howard aime introduire de nombreux éléments symboliques dans ses créations et certains d'entre eux peuvent eux-mêmes être considérés comme biculturels. C'est le cas du motif de dentelle blanche visible dans toutes ses œuvres (voir, par exemple, Figure 173). L'artiste m'a expliqué ce que ce motif signifiait pour elle, une explication qu'elle a également évoqué durant une interview diffusée à la radio :

[14] Entretien disponible à l'écoute sur le site internet « RNZ » : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonsunday/audio/2573449/te-kuri-o-te-wao (visité le 6 octobre 2016).

> I call it *Hinewai*'s mist, *Hinewai* was another ancestor way back in our family. It's a whole lot of things for me I guess […] it's also my maternal grandmother, it's about loss and longing and it's something to kind of hide in and transcending through. And for me also that kind of, when you look at that lace patterning […] it's very European but that kind of reminds me that in all the cultures, in all the cultures that I am made up of, we all have that common connection of repeating symbols and repeating images and that's important […]. (Penny Howard sur RNZ 2013)[1]

Ce motif de dentelle fait référence à la fois à une figure féminine māori ancestrale et mythique et à la grand-mère maternelle pākehā (anglaise, irlandaise et écossaise) de l'artiste qui a occupé une place très importante dans sa vie. C'est aussi un élément qui renvoie à certaines traditions artistiques et artisanales māori et pākehā comme les peintures *kowhaiwhai*, les réalisations tissées māori et les dentelles occidentales caractérisées par des compositions au sein desquelles un même motif se répète. Il s'agit donc d'un élément hautement symbolique dont on ne peut saisir le sens complet qu'en écoutant les explications de l'artiste.

Nova Paul joue également avec des références biculturelles dans sa vidéo « This is Not Dying » (Figure 105), notamment au niveau du choix du titre. Certains ont cru y voir une critique postcoloniale, mais ce n'était pas l'intention première de l'artiste. En effet, celle-ci a rédigé un livre consacré à cette vidéo (Paul 2012) et elle m'a dit que Tessa Laird, qui avait écrit un compte-rendu sur son ouvrage, pensait que le titre de l'œuvre était une manière d'affirmer que les prédictions du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle selon lesquelles les Māori étaient voués à disparaître (Belich 2001 [1996] : 174 ; King 2003 : 257) se sont avérées fausses et que la culture māori est toujours vivante (entretien du 24 octobre 2013). Nova Paul partage ce point de vue, mais il n'est pas à l'origine du choix du titre. Il s'agit en réalité d'une phrase extraite d'une chanson des Beatles intitulée *Tomorrow Never Knows* extraite de leur album *Revolver* de 1966. Cette chanson plaît à l'artiste car : « "This is not dying" I guess it's kind of a call, well if you look and listen to the lyrics of the song, it's a call to surrender to something bigger than yourself » (Entretien avec Nova Paul, le 24 octobre 2013). La chanson évoque le fait de s'abandonner aux flots d'une rivière et, dans la vidéo de Nova Paul, la rivière Wairua est très importante : l'artiste a recueilli des histoires sur cette rivière, qui apparaît comme un élément qui structure le film. Nova Paul a ainsi pu établir une connexion entre deux univers a priori très éloignés : sa vidéo qui montre une famille māori filmée dans un environnement māori par le

[1] Entretien disponible à l'écoute sur le site internet « RNZ » à l'adresse : http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonsunday/audio/2573449/te-kuri-o-te-wao (visité le 4 octobre 2016).

biais d'une technique expérimentale et cette chanson des Beatles, un groupe européen emblématique.

L'influence de la culture pop a également été citée par Vicky Thomas lorsqu'elle m'a affirmé s'intéresser aussi bien à la musique, aux films, aux bandes dessinées américaines, aux documentaires ainsi qu'aux histoires māori. On retrouve ces divers éléments dans ses œuvres qu'elle dit parcourues de « bicultural themes » (voir son portrait). Sa série d'autoportraits offre un bon exemple de la multiplicité des références sur lesquelles elle fonde ses créations.

Dans cette partie, j'ai montré que les artistes contemporaines māori ont « digéré » des influences multiples pour créer des œuvres originales. Dans leurs discours, elles rattachent souvent le caractère biculturel de leurs productions au fait qu'elles vivent dans un contexte pākehā et ont une part d'identité pākehā qu'elles reconnaissent même si elles s'auto-identifient plutôt comme māori.

7.3.3. Des artistes aux origines multiples

Plusieurs artistes m'ont dit que leur pratique et leurs représentations reflètent le fait qu'elles ont des origines māori et pākehā. C'est notamment le cas de Sofia Minson dont l'identité et l'héritage māori ont guidé le travail artistique, malgré le fait qu'elle utilise un medium occidental : « I am a fruit salad, I'm European and Māori and so I like that I'm using a Western medium to learn about my Māori heritage, you know » (entretien du 19 septembre 2013). De plus, nous avons vu qu'elle a réalisé des « autoportraits » où le visage du personnage féminin peint est créé à partir du mélange des traits de l'artiste et de ceux de ses aïeules et ancêtres de diverses origines. C'est une façon pour elle de montrer l'importance qu'elle accorde aux diverses branches de sa *whakapapa*.

Alexis Neal dit elle aussi qu'elle a recours à une manière de faire plutôt européenne, mais que son côté māori est néanmoins très présent dans ses œuvres :

> My mother had me when she was quite young and I am a cocktail of European ancestry but also Māori. […] There's a very strong *Māoritanga* influence in my work and I think that very much came from my grandfather, I was lucky enough to be brought up with him and my mother and so that passion and curiosity for that Māori ancestry is very strong because of it. Although I am probably more European in my make-up, if you like, I think the work talks about the fusion of those two things being married together, that might be in the material quality and then there's kind of that Māori story that's kind of woven into it, whether it be with surface quality or the weave. » (Entretien avec Alexis Neal, le 20 juin 2013)

Le mode de création qu'elle a adopté reflète la manière dont elle se perçoit : elle dit être un « cocktail » d'ancestralités européennes et māori et l'on retrouve cette caractéristique dans ses œuvres puisqu'elle utilise la technique occidentale de l'impression, mais fait aussi référence au tissage et à certains sujets liés à la culture māori (voir chapitre 5). De plus, j'ai indiqué au chapitre 5 que, grâce à sa double origine, elle a le sentiment de pouvoir aborder des sujets tels que les interactions entre Māori et Pākehā et les échanges ayant eu lieu lors de la colonisation en n'étant pas dans une perspective de confrontation mais plutôt dans une volonté d'engager le dialogue : « I think I probably seat on two sides of the fence in some cases. I don't agree with a lot of what has happened in history, but I certainly like to explore those elements » (entretien du 20 juin 2013).

Tout comme Alexis Neal, Bronwyn Waipuka-Callander ne veut pas confronter violemment le public pākehā, mais il lui arrive de traiter de sujets ayant trait à la colonisation dans ses œuvres numériques car, étant aussi Māori, elle reconnaît et affirme (« acknowledges ») ces deux éléments constitutifs de son identité. Elle veut faire réfléchir le public à ces thématiques sans être forcément dans une démarche accusatrice, une volonté également exprimée par Jeanine Clarkin qui a, elle aussi, affirmé que sa double ancestralité lui permettait d'évoquer les deux « côtés » (voir chapitre 5).

Au-delà de l'impact des origines multiples sur la manière de créer des artistes et sur le choix des sujets abordés, celles-ci sont importantes sur le plan de la construction identitaire. Les discours des artistes rejoignent ce qu'explique McIntosh (2005 : 38) : lorsqu'on a plusieurs « ethnic lines », en privilégier une ne signifie pas renier les autres ; ces dernières influencent, façonnent et parfois renforcent celle qui est privilégiée (voir aussi Webber 2007). McIntosh (2005) écrit que les raisons qui poussent à accorder plus d'importance à l'une de ses origines peut dépendre de dynamiques familiales, d'histoires personnelles et des opinions sur les identités ethniques qui prévalent dans la société. En ce qui concerne les participantes à ma recherche, elles ont notamment donné comme raison le fait de vivre en Nouvelle-Zélande : grâce à leur identité māori, elles peuvent établir un ancrage ancestral dans le pays où elles résident. Natasha Keating considère en outre qu'il faut définir l'ascendance avec laquelle on se sent le plus « confortable » et dans quelle « peau » on est la mieux. Pour sa part, elle s'est toujours sentie Māori avant tout (voir son portrait). Ici, la notion de choix est mise en avant. Comme nous le verrons, des influences extérieures ont pu jouer sur ce choix.

7.3.4. Des définitions « classiques » de l'identité māori

Du fait de privilégier leur côté māori, la grande majorité des participantes à ma recherche se présentent d'abord comme étant des artistes māori contemporaines avant d'évoquer leurs origines pākehā. Lorsque l'on s'intéresse à la manière dont elles définissent cette identité, on s'aperçoit qu'elles mettent en avant des éléments assez « classiques » ou communs (voir Borell 2005 : 193 ; Houkamau 2011 : 300-301 ; Kukutai 2011 : 50). Pour elles, on est Māori parce que l'on a un ancêtre et une *whakapapa* māori auxquels on peut se rattacher. Certaines accordent une importance particulière à leur identité tribale. Nous avons vu qu'elles entreprennent des démarches pour renouer les liens avec leurs *whānau*, *hapū* et/ou *iwi*, une action qui semble nécessaire pour se sentir « vraiment » māori (voir chapitre 6). Les artistes font des recherches sur leur *whakapapa* et celles qui ne la maîtrisent pas très bien souhaitent approfondir leurs connaissances car il s'agit d'un élément important pour pouvoir justifier son lien ancestral avec un groupe et établir des connexions avec les autres Māori qui y sont affiliés. En mettant l'accent sur leur ancestralité et leur *whakapapa*, les artistes s'inscrivent dans la manière de présenter l'identité māori qui prévaut en Nouvelle-Zélande depuis plusieurs décennies (Borell 2005 : 193 ; McIntosh 2005 : 44). Dans le contexte hautement politisé de retribalisation décrit au chapitre 1, certaines artistes craignaient que le relâchement des liens avec leur groupe tribal entraîne une remise en cause de leur légitimité à se dire « artistes māori » et engendre un rejet de leur art, et elles ont alors entrepris des démarches pour remédier à cette situation (voir chapitre 6).

Pour d'autres participantes à ma recherche, l'identité tribale est certes importante mais pas primordiale. Selon elles, l'identité māori est héritée des ancêtres ; ce qui compte c'est d'avoir du sang ou de l'ADN māori, même en quantité infime. Lorsque des artistes comme Penny Howard et Deborah Duncan évoquent cette idée, c'est pour expliquer que les ancêtres sont présents dans le sang et qu'ils peuvent donc influencer ce que l'on est ainsi que le processus de création artistique (voir chapitre 5). Penny Howard expliquait à ce sujet : « […] our ancestors […] they stand upon us and with us all the time that, sort in our blood and in our DNA if nothing else, even if you don't think that there is a spiritual thing, they're inside us, they're in our blood, yeah » (entretien du 8 novembre 2013). Alexis Neal, Lonnie Hutchinson, Sofia Minson et Jade Townsend ont également mentionné cette notion de « sang māori ». Il n'était toutefois pas question pour elles de parler de pourcentage de sang māori, contrairement à ce qui avait cours jusque dans les années 1960, lorsque des politiques d'assimilation étaient en place. Le pourcentage de sang māori a alors été utilisé dans les recensements comme un critère de

définition de l'identité māori (Borell 2005 : 193 ; Kukutai 2011 : 45-46). Pool (1991 : 23) écrit que les statisticiens ont divisé la population māori en trois groupes distincts en fonction de leur proportion de sang māori : « full », « half » et « quarter », ceux appartenant au dernier groupe n'étant pas « comptabilisés » en tant que Māori. Une telle quantification servait une visée assimilationniste : il s'agissait de fournir des preuves numériques attestant de la supposée absorption des Māori par les Pākehā, notamment grâce aux intermariages, les « half-caste » étant perçus comme le signe du succès de cette politique (Kukutai 2011 : 48). Dans le cadre des recensements, cette conception de l'identité a ensuite laissé place à l'auto-identification.

Pour les artistes, ce n'est pas le pourcentage élevé de sang māori qui constitue l'identité māori mais le fait d'en avoir, d'être rattaché par ce biais à un ancêtre māori. Ce point de vue pourrait sembler tendre vers un certain degré d'essentialisme – quoique bien moindre que dans la définition de l'identité en fonction de la proportion de sang – mais il l'est en réalité moins que ce qu'il n'y paraît. En effet, les femmes rencontrées considèrent que l'identité māori que l'on porte en soi de manière latente par le fait d'avoir du sang māori est activée du moment que l'on en prend conscience. Il faut donc qu'un « éveil culturel » se produise et qu'un choix soit opéré pour que l'identité māori puisse être endossée. À partir de là, le fait d'avoir du sang māori est vécu pour certaines comme un facteur favorisant une certaine sensibilité culturelle et spirituelle. Alexis Neal m'a relaté une anecdote qui illustre bien ce propos. Un ami lui avait offert l'opportunité de voir et de toucher des *taonga* dans les coulisses du Te Papa. Cela a été une expérience spirituelle très forte pour elle. Elle considère que les ancêtres qui ont créé ou manié ces objets vivent à travers eux, qu'ils sont liés par des connexions de *whakapapa* (sur un sujet similaire, voir O'Byrne 2001). Elle a ressenti cela et pense que c'est dû à son ancestralité māori : même si peu de sang māori coule dans ses veines, c'est suffisant pour que cette connexion s'opère :

> And I find that just incredibly overwhelming, it upsets me, I just don't know why, I'm just connected because there is something that draws me. You know, is that my Maori line, is that my bloodline that draws me to these things? And, I have to say yes, with the how much Maori blood I may have in me, I'm very, very passionate about kind of talking about the essence of these beautiful objects. (Entretien avec Alexis Neal le 26 juin 2013).

Cette « essence » māori peut aussi rejaillir sur la pratique artistique. Ainsi, Jade Townsend m'a dit qu'elle avait grandi dans une famille très occidentale mais que ses professeurs, lorsqu'elle a entrepris des études supérieures en Arts, ont décelé « a lot of primal qualities » dans son travail. Elle disait qu'il était intéressant de voir que même si elle n'a pas grandi dans un environnement très māori, elle s'est rendue compte quand elle a quitté la Nouvelle-Zélande

que « it was still very much part of who I was and what I was interested in » (entretien du 22 octobre 2013). Elle m'a dit alors vouloir mener des recherches sur son héritage māori.

Une telle conception de l'identité qui tire vers l'essentialisme est explicable par le contexte historique et politique. Comme je l'ai indiqué, c'est d'abord l'État colonial qui a été à l'origine d'une définition essentialiste de l'identité en « mesurant » le pourcentage de sang māori pour contrôler la population autochtone et l'assimiler. Par la suite, le processus de retribalisation a mis l'accent sur la *whakapapa* et le sang pour restreindre l'accès aux compensations aux Māori qui pouvaient prouver leur affiliation à une *iwi* selon les critères établis par l'État. Dans ce cadre, il n'est pas étonnant que les Māori aient intégré une définition de l'identité qui comporte une certaine dose d'essentialisme. Ayant été marginalisés, certains se sont réappropriés cette manière de définir leur identité qui permet ainsi de se distinguer des Pākehā, dans un mouvement de compétition symbolique.

Pour en revenir aux artistes rencontrées, si le discours sur l'identité comprend le recours aux notions de sang et d'ADN, il mentionne aussi certaines manières de faire, par exemple, le respect pour les *tikanga* que j'ai évoqué précédemment. Il existe des règles, des façons d'agir qui ont pu être intériorisées par les artistes durant leur enfance sans qu'elles en aient conscience même si elles ne fréquentaient pas souvent le monde māori. On rejoint ce qu'avait relevé van Meijl (2006 : 923) au sujet des jeunes Māori citadins auxquels il s'est intéressé : leurs souffrances identitaires liées à des lacunes culturelles, dont l'impossibilité de parler la *reo*, se sont exprimées lors de l'adolescence alors que, dans l'enfance, ils ne trouvaient pas leur situation problématique car leur identité culturelle s'exprimait par d'autres moyens ; ils avaient intégré des coutumes māori, notamment celles ayant trait au *tapu*, sans en avoir conscience. Cette constitution parfois inconsciente de l'identité culturelle a notamment été évoquée par Debbi Thyne. Cette dernière s'est rendue compte à l'âge adulte qu'elle maîtrisait quelques mots de māori. Elle estime que c'est la même chose pour la plupart des gens : on grandit avec des éléments culturels sans forcément s'en rendre compte, sans être « self-conscious » de son identité (entretien du 25 octobre 2013). Comme évoqué dans son portrait, Jane Johnson Matua m'a fait part d'une réflexion similaire : lorsqu'elle accompagnait son père sur les *marae* à l'occasion de *tangihanga* (funérailles), ses *kuia* (grands-mères, aînées) s'occupaient d'elle, l'accompagnaient lors de promenades sur la plage durant lesquelles Jane devait sélectionner des coquillages et lui parlaient en māori. L'artiste ne comprenait pas, mais elle a le sentiment qu'elle a été familiarisée à ce moment-là avec certaines pratiques culturelles et qu'elle a « capté » un certain savoir (voir le portrait de l'artiste). La compréhension de scènes auxquelles on a assisté étant enfant peut parfois ne survenir qu'à l'âge adulte. Ainsi, alors qu'Hera Johns

a grandi sur le *marae* et qu'elle a observé des pratiques en lien avec le *tapu* et le *noa*, elle n'a reçu durant son enfance aucune explication sur ces sujets de la part de ses grands-parents : « they never […] explained me what all of those concepts were about because I just wasn't ready, I couldn't speak Māori and maybe I was too young » (entretien du 3 septembre 2013). Mais elle a ensuite appris la *reo* ce qui lui a permis de mieux comprendre ces concepts. Bronwyn Waipuka-Callander m'a elle aussi dit que lorsque l'on est un enfant, on respecte certaines règles sur le *marae* sans comprendre pourquoi. Puis, une fois adulte, on apprend les raisons d'être de ces *tikanga* et des notions comme le *tapu* et le *noa* font alors sens (entretien du 9 novembre 2013). Ces affirmations, qui reflètent les expériences vécues par les artistes dans un contexte ordinaire de transmission, concordent avec les observations de Metge (2015) qui explique que l'apprentissage des *tikanga* au cours de l'enfance se fait par l'observation et par l'imprégnation sans forcément être accompagné d'explications. Suite à cette imprégnation, des « manières de faire » māori sont intégrées par les personnes sans qu'elles en aient eu conscience. Ainsi, Lonnie Hutchinson qui est d'ascendance māori et samoane m'a confié que, lorsque sa mère est décédée, elle a su organiser les funérailles selon les règles māori et insisté pour que la dépouille de sa mère repose dans la chambre et non pas dans le salon comme le voulait ses cousins. Ces derniers sont eux aussi Māori et Samoans mais ils accordent plus d'importance à leur ancestralité samoane et ne sont pas sensibles comme Lonnie Hutchinson aux aspects *tapu* et *noa*. En refusant que la défunte soit placée dans le salon, l'artiste a agi pour qu'il n'y ait pas de nourriture autour de la dépouille et que les personnes présentes transitent par la salle de bain après avoir vu le corps afin de se laver les mains avant de se servir en boisson ou en nourriture. Elle considérait que c'était « the culturally appropriate way to do it » et que c'est son côté māori qui s'est exprimé à cette occasion (entretien du 27 août 2013). Elle a suivi les préconisations traditionnelles enjoignant de se laver les mains lorsque l'on sort d'un cimetière ou que l'on a été en contact avec un mort pour revenir à un état *noa* (voir Mead 2003 : 48, 100 ; Derby 2013 : 3).

J'ai ainsi relevé auprès des participantes à ma recherche différentes manières de concevoir son identité, des manières qui ne sont pas forcément exclusives, et qui mettent l'accent sur l'ascendance (avoir un ancêtre māori), la tribalité (être rattaché à une ou des *iwi* spécifiques), l'ethnicité (faire partie du peuple māori) et/ou la culture. L'importance que les artistes accordent à cette dernière a été démontrée dans les deux chapitres précédents et plus particulièrement dans le chapitre 5 : les œuvres, les discours et les modes de vie des artistes témoignent de leur attachement à des éléments jugés comme typiques de l'identité culturelle māori (entre autres,

l'importance de la famille, de la spiritualité, de la langue et l'attachement pour les traditions artistiques et culturelles).

L'analyse des entretiens a également mis au jour un autre élément parfois négligé dans les études sur l'identité : la couleur de peau et l'apparence physique. Houkamau et Sibley (2014 : 283) notent que la question de l'apparence physique en lien avec la « mesure » de l'identité est taboue dans certains champs de recherche. Or ils estiment que, comme l'identité est à la fois quelque chose qui est choisi mais aussi assigné par d'autres personnes et que ces dernières se basent souvent sur l'apparence physique, il est important de la prendre en compte lorsque l'on s'intéresse à la manière dont les individus perçoivent eux-mêmes leur identité. C'est d'autant plus vrai que différentes recherches ont montré que la couleur de peau, l'apparence et l'accent influent sur la façon dont les personne ayant une ascendance māori sont perçues et identifiées par d'autres (Houkamau et Sibley 2014 : 283). Pour certains Māori, avoir la peau brune est un facteur stigmatisant qui expose au racisme (van Meijl 2006 : 924). Cette expérience a été vécue par quelques-unes des artistes rencontrées comme je l'ai brièvement évoqué au chapitre 6. C'est notamment le cas de Vicky Thomas qui, bien qu'élevée dans le monde pākehā, a toujours été renvoyée à son identité māori à cause de son apparence physique (voir son portrait). Si elle a d'abord été source de moqueries et de discriminations, comme je l'ai déjà indiqué, après avoir acquis des connaissances sur la culture māori, cette artiste est désormais fière de s'identifier comme Māori.

À l'inverse de la situation décrite par Vicky Thomas, pour la plupart des autres artistes rencontrées, les attitudes de rejet proviennent de leur peau trop blanche. De ce fait, leur identité māori est parfois remise en cause, mais pas forcément de la part de Māori. Natalie Robertson s'est exprimée sur ce sujet via son compte Facebook en réaction à un article partagé par l'un de ses amis et intitulé *The problem with being 100% Māori*. Elle a écrit :

> The DNA story sets up a divide and rule tactic through competition. Who is more Māori than the next person? It's taken me my whole adult life to get used to being questioned on my white skin as an indicator that I'm not Māori. However, I am Ngāti Porou, I have *whakapapa* and *whenua*, a river and a mountain, a coastline and *whānau*, that reminds me that it's not my white skin that defines me, but my *Nati* heart (and stomach). (Publication de Natalie Robertson sur sa page Facebook, le 15 avril 2017).

Selon le point de vue de l'artiste, c'est l'ancrage dans le territoire et la tribu ainsi qu'un ressenti (dans son « cœur » et son « estomac ») qui définissent l'identité māori plutôt que l'apparence physique.

La remise en question de son identité à cause de caractéristiques physiques peut entraîner des souffrances profondes, comme nous l'avons vu avec Deborah Duncan qui m'a confié qu'à cause de sa couleur de peau, beaucoup de Māori sont offensés du fait qu'elle tisse, surtout les jeunes qui sont, selon ses termes, plus « militants ». Elle doit alors exceller dans ce domaine pour être regardée différemment. Le mal-être engendré par cette situation l'a conduit à créer son œuvre *Māori woman in a White Skin* (Figure 62). Cette artiste met elle aussi l'accent sur la connaissance étendue de sa *whakapapa*, comme pour contrer les jugements hâtifs établis relativement à son apparence physique. D'autres femmes ont évoqué les discriminations et/ou les jugements auxquels elles ont été confrontées, ou leur crainte de ces jugements, de la part de Māori et de Pākehā. C'était notamment le cas de Penny Howard, comme je l'ai évoqué au chapitre 6, et de Mere Clifford (voir son portrait).

Avoir la peau sombre et une apparence physique dénotant son ancestralité māori entraîne parfois du racisme de la part des Pākehā mais cela peut faciliter son acceptation dans le monde māori. Ainsi, une artiste qui n'a pas souhaité être identifiée par son nom lorsqu'elle aborde ces sujets m'a dit que comme elle se sent détachée sur de nombreux points de la culture māori, elle pense pouvoir utiliser l'iconographie māori sans forcément respecter les *tikanga*. Comme physiquement on voit qu'elle est Māori, elle peut faire référence à cette culture sans craindre d'être trop critiquée comme pourrait l'être une artiste pākehā ; elle court moins de risque d'être taxée de réappropriation.

Néanmoins, la peau claire n'est pas toujours synonyme de rejet. Même si des présomptions sont forcément émises sur l'identité de la personne, pour certaines, ce n'est pas gênant et elles n'ont pas le sentiment que leur identité māori ait été remise en question à cause de cela. C'est notamment ce que m'ont affirmé Debbi Thyne, Jane Johnson Matua et Gabrielle Belz. Sur la scène artistique internationale, Tellier (2013 : 184) affirme que la couleur de peau n'est pas vue comme une caractéristique problématique en ce qui concerne la reconnaissance de l'« authenticité » pour les artistes océaniens contemporains.

Ces différents témoignages sont une fois de plus révélateurs de la diversité des expériences vécues par les artistes rencontrées, des expériences qui ont joué sur les multiples manières dont elles conçoivent leur identité et la façon dont les autres l'appréhendent. Si, par le passé, certaines ont été confrontées à la remise en question de leur identité māori à cause de leur apparence physique, de leur éloignement d'avec leur *whānau* ou leur groupe tribal et/ou de leurs lacunes au sujet de la culture, de l'histoire et des traditions māori, des recherches sur leur héritage, la réactivation des relations familiales et tribales et l'affichage de leur intérêt pour les revendications māori ont pour la plupart remédié à cette situation. Comme je l'ai montré, la

pratique artistique les a aidées dans ce processus de réinscription au sein du monde māori. Les participantes à ma recherche ont, pour la grande majorité, grandi en ville dans un environnement pākehā et elles étaient donc déjà à l'aise dans ce milieu. Puisqu'elles se sentent maintenant également « confortables » dans leur auto-identification en tant que Māori, ces artistes évoluant dans les deux mondes ont embrassé une identité biculturelle.

7.3.5. Une identité biculturelle dans un cadre urbain

Durant leur enfance, certaines artistes ont souffert du fait de ne pas pouvoir s'identifier pleinement ni comme Māori ni comme Pākehā. Peata Larkin résume bien cette situation problématique :

> I was quite ashamed of being Māori because being a half-cast it was hard growing up, you know, you're sort of … you weren't white enough to be considered a Pākehā or seen as that but I also wasn't brown enough to be seen as a Māori, so I was like stuck in the middle and I was struggling all through my years growing up, even through my early twenties. (Entretien du 21 novembre 2013)

Ce témoignage retranscrit une expérience identique à celle vécue par certains jeunes Māori citadins qui ont eu des difficultés à suivre des apprentissages sur le *marae*, ce qui leur a fait ressentir qu'ils ne s'inscrivaient ni dans la sphère pākehā, ni dans l'univers māori de la société néo-zélandaise (van Meijl 2006 : 918). En ce qui concerne Peata Larkin, elle a réussi à surmonter cette situation car, lorsqu'elle a acquis des connaissances sur la culture et l'histoire māori, elle a commencé à être fière de pouvoir se dire Māori sans pour autant renier la composante pākehā de son identité. De même, depuis qu'elle a renoué avec son héritage māori, Vicky Thomas parle fièrement du fait d'être « of mixed race ». Elle a le sentiment que lorsqu'elle quitte la ville pour rejoindre sa *whānau*, puis quand elle revient à Auckland, elle passe aisément du monde māori au monde pākehā en étant à l'aise dans chacun (entretien du 31 juillet 2013). Ceci a également été évoqué par Bronwyn Waipuka-Callander qui dit que lorsqu'elle est sur le *marae*, elle « sort of switched into this *marae* mode » (entretien du 9 novembre 2013). Il est intéressant de noter que dans le témoignage de Vicky Thomas, la ville est considérée comme un environnement pākehā, un sentiment qui a aussi été exprimé par les participantes à la recherche de Gagné (2013). Cette dernière a montré que l'inscription au sein de groupes fonctionnant comme des *whānau* aidait les Māori fraîchement arrivés en ville à se sentir plus « confortables » dans cet environnement. Les propos que j'ai recueillis auprès d'Hera Johns vont dans ce sens. Cette artiste a quitté sa famille qui habite dans le nord de l'Île du Nord pour venir s'installer à Auckland. Elle n'a pas souvent l'occasion de retourner parmi

les siens et peu de membres de sa famille proche vivent à Auckland, mais elle a noué de nombreuses amitiés dans cette ville et elle dit que ce réseau est devenu sa famille. Il lui a été ainsi plus aisé de s'intégrer à ce nouvel environnement urbain qu'elle a choisi de rejoindre car elle y voit plus d'opportunités en termes de reconnaissance en tant qu'artiste alors que, dans sa famille, elle était vue comme une « weirdo », une sorte de « hippy » ; son goût pour l'art contemporain n'était pas vraiment compris. Lisa Reihana a également présenté la ville de la sorte : elle m'a dit que le fait de vivre à Auckland a dû jouer sur sa reconnaissance par les institutions artistiques car le grand nombre de galeries accroît les chances de se faire connaître (entretien du 8 juillet 2013). On rejoint de nouveau un fait présenté par Gagné (2013) : certains Māori expérimentent la ville comme un espace de liberté présentant plus d'opportunités que ne leur offrait leur ancien milieu rural. Parmi les artistes que j'ai rencontrées, quelques-unes qui vivaient en ville ont préféré la quitter pour rejoindre un environnement plus rural, et parfois leur territoire ancestral. Mais la majorité est satisfaite de la vie citadine et certaines, à l'instar de Vicky Thomas, se présentent en tant qu'« urban Māori », une expression qui peut traduire une forte affirmation identitaire (voir Gagné 2013 : 71). C'est le cas de Tracey Tawhiao qui, depuis son installation à Auckland, est à l'origine de la création de divers réseaux artistiques māori urbains (voir son portrait). Comme j'ai pu le voir lorsque j'étais à ses côtés, cette artiste est à l'aise dans les milieux pākehā, notamment celui du monde de l'art, mais aussi dans le milieu activiste māori, une caractéristique partagée par la majorité des artistes rencontrées. Le fait de pouvoir passer d'un monde à l'autre et de maîtriser les codes de chacun d'entre eux correspond à la définition de l'identité biculturelle proposée par divers chercheurs (Schwimmer 2003, 2004 ; Gagné 2005, 2013 ; Rosenblatt 2011 : 425 ; Houkamau et Sibley 2014 : 282). Cette identité biculturelle n'est pas propre aux Māori : Goyon (2004 : 18) a observé quelque chose d'assez semblable chez les femmes artistes des Premières Nations en Amérique du Nord « qui sont mères célibataires, travaillent, vont et viennent entre les « voies traditionnelles » et le « monde blanc » selon leurs propos ».

Dans le contexte māori, cette identité présente des avantages, notamment le fait d'avoir plus d'opportunités dans le contexte urbain que ceux n'ayant qu'une identité pākehā car il devient possible en fonction des besoins et des circonstances de faire jouer l'une ou l'autre de ces identités (voir Gagné 2013 : 83). Cette idée a été évoquée par quelques artistes, notamment Vicky Thomas qui dit qu'elle est capable de « draw on the both worlds » (entretien du 31 juillet 2013). Mais cette identité comporte aussi parfois un aspect moins positif : les personnes biculturelles peuvent ne pas être toujours explicitement identifiables en tant que Māori, et comme elles sont à l'aise dans le milieu pākehā, d'autres Māori ne partageant pas leur identité

biculturelle peuvent douter de leur allégeance à la « cause » māori et les considérer comme des sortes de traîtres, notamment dans certains contextes politisés (Gagné 2005 : 68, 2013 : 221). On peut alors supposer qu'il s'agit là de l'une des raisons conduisant les artistes contemporaines māori à insister dans leurs discours et dans leurs œuvres sur les éléments « classiques » de l'identité māori et à introduire dans leurs créations des références explicites à la culture et aux traditions artistiques māori.

7.4. Les marqueurs culturels et la rhétorique de l'authenticité

Tout au long de cette thèse, j'ai souligné la présence de nombreux marqueurs « typiques » de l'identité culturelle dans les œuvres d'art contemporain des artistes que j'ai rencontrées. Dans ce chapitre, je suis également revenue sur leur volonté de ne pas offenser les Māori plus traditionnalistes, de ne pas produire d'œuvres controversées et de respecter au mieux les *tikanga* liées à la pratique artistique. La dimension subversive que l'on rattache souvent à l'art contemporain semble absente de leurs œuvres. Lorsqu'elles réalisent des autoportraits ou représentent des femmes māori, elles ont tendance à montrer une image assez « classique » qui exalte leur beauté, leur *mana wahine* et leur identité māori plutôt que de mettre en avant un aspect « urbain ». Même quand leurs œuvres donnent à voir des éléments ancrant les personnages dans un contexte contemporain et/ou évoquant une identité biculturelle par la présence d'indicateurs d'une origine pākehā, ceux-ci sont le plus souvent accompagnés de références aux traditions culturelles māori. On peut se demander si tout ceci n'est pas motivé par la crainte d'être taxées d'« inauthentiques ». J'ai présenté au chapitre 2 en quoi consistait la rhétorique de l'authenticité à laquelle ont été confrontés les Māori urbains au cours des dernières décennies. Les artistes ne m'ont pas ouvertement dit y avoir été confrontées, à l'exception de Lisa Reihana à laquelle, lorsqu'elle a débuté sa carrière artistique dans les années 1990, on avait dit qu'elle ne pouvait pas se revendiquer « artiste māori » si elle ne savait pas parler la langue māori. Ne l'ayant jamais apprise, elle a trouvé cette situation fâcheuse et il lui a fallu un moment avant d'oser exprimer les messages qu'elle voulait transmettre via ses œuvres. Finalement, elle a réussi même sans parler la *reo* car, comme elle utilisait de nouveaux media et prenait des risques, elle a attisé la curiosité du public (entretien du 8 juillet 2013).

Les participantes à ma recherche n'ont pas plus mentionné l'impact qu'a pu avoir sur leur pratique un deuxième type de rhétorique de l'authenticité : cette fois au niveau de la scène artistique internationale. Comme je l'ai mentionné au chapitre 6, le caractère « ethnique » des créations d'un artiste peut participer à sa reconnaissance sur le marché de l'art international

(Goyon 2007 : 20). Pour plusieurs auteurs, il s'agit surtout d'une contrainte : les artistes contemporains non-occidentaux sont obligés d'introduire des références à leur culture, à leur identité ethnique, satisfaisant ainsi le goût pour l'exotisme des Occidentaux, s'ils ne veulent pas être écartés des « instances de légitimation » (Tellier 2013 : 184 ; voir aussi Graille 2003 : 9-10 ; Goyon 2007 : 22 ; Kalfbleish 2009 : 368-369).

Certaines artistes rencontrées s'élèvent contre cet impératif d'inclure des marqueurs culturels. Jane Johnson Matua disait à ce propos que l'art māori n'a pas besoin d'avoir « l'air māori », il doit juste avoir « that feel of things Māori » (entretien du 26 octobre 2013). Une artiste qui a souhaité rester anonyme pour évoquer ce sujet considère que la meilleure expression de l'art contemporain māori est celle qui s'éloigne de la perception habituelle que l'on peut avoir de l'art māori. Elle m'a dit à propos des relations entre l'art māori contemporain et l'art traditionnel :

> I think the links are invisible, but I think they're strong. So I'm not trying to say there is a disruption. I think the links are really strong, I think contemporary Māori artists are very sure at who they are and they're so sure at who they are that, well, the once that I know, they're so sure at what they are they don't have to make it obvious. And even when that doesn't seem to be anything overtly recognisably Māori in their work, I think it tends to come through. I still think they identify, and to me that's the best kind of Māori art, it's still Māori art, it's informed by their Maoriness even if they don't overtly practice it. And I think that is what I find really heartening, that there is an irrepressible… some parts of being Māori, an aspect to being Māori is that is irrepressible, that it would signal somehow. Maybe it would signal visibly, maybe it won't. And I think that is something to be celebrated, I think it's something that should be acknowledged by all artists because sometimes, when they begin, Māori artists feel that it is their duty to make their work recognisably Māori, overtly Māori, which means more conservative, they're afraid of abandoning tradition. Or they're afraid of not being recognised as Māori artists. (Entretien réalisé en octobre 2013)

L'artiste parle donc d'une sorte d'essence māori qui se manifesterait dans tous les cas, même lorsque les œuvres ne comportent pas d'éléments pouvant être rattachés à la culture māori. Si elle milite pour un art contemporain māori qui ne comporterait pas de marqueurs culturels, les quelques œuvres de cette artiste que j'ai pu voir pouvaient être aisément associées à la culture māori par les sujets traités. C'était aussi le cas de la plupart des productions des autres participantes à ma recherche : j'ai pu presque à chaque fois identifier des indices informant de l'origine māori de l'artiste. Il s'agissait de références parfois flagrantes à la culture māori – dont la culture matérielle –, notamment avec l'utilisation de certains motifs et techniques, de références plus subtiles visibles au niveau du sujet des œuvres, ou encore des titres en māori. Parmi les artistes que j'ai rencontrées, seules deux d'entre elles réalisaient des

créations ne comportant a priori aucun « marqueur » de ce genre : Mesepa Edwards et une artiste qui a préféré que je ne cite pas son nom. Ces deux artistes étaient des cas un peu particuliers. L'examen des œuvres de Mesepa Edwards incite à interroger une fois de plus les limites communément admises entre les catégories « artisanat » et « art contemporain » puisqu'il s'agissait de bols ou d'éléments de mobilier créés à partir de matériaux recyclés. Lorsqu'elle était plus jeune, Mesepa Edwards travaillait avec d'autres matériaux comme la peinture et réalisait des tableaux qu'elle a montrés lors de quelques expositions, mais elle n'expose plus désormais toute seule en tant qu'artiste māori contemporaine : elle travaille avec le collectif « The Roots » et est surtout préoccupée par des questions environnementales. Même si ses œuvres ne contiennent pas d'indices visuels permettant de l'identifier en tant que femme māori, lorsqu'on l'interroge sur sa pratique, elle met en avant sa volonté de protéger Papatūānuku et sa description sur sa page Facebook (consultée le 4 mars 2017) la décrit notamment comme « Healer of Papatūānuku ». En ce qui concerne la seconde artiste, elle avait longtemps vécu à l'étranger et, lorsque nous nous sommes rencontrées, elle n'était revenue que depuis peu en Nouvelle-Zélande. Elle souhaitait renouer avec son héritage māori, mais ne possédait que peu d'informations sur ce sujet. Il s'agissait d'ailleurs de la seule artiste à ne pas connaître le nom de son *iwi*, car son père avait été adopté dans une famille non māori. Son œuvre que j'ai pu voir durant mon enquête de terrain ne permettait pas de deviner son origine māori et cette dernière n'était pas non plus indiquée dans le texte explicatif accompagnant sa création, alors que c'était toujours le cas pour les autres artistes. Dans le cadre de cette exposition, elle n'avait délibérément pas mentionné qu'elle était une artiste māori, car elle ne se voyait pas vraiment ainsi. Elle considérait que ses œuvres n'étaient pas directement liées à la culture māori même si elles s'en inspiraient et elle se sentait autant Anglaise que Māori (entretien d'octobre 2013). Elle m'a pourtant dit avoir déjà réalisé des œuvres faisant référence à la mythologie et au symbolisme māori. Pour toutes les créations des autres artistes que j'ai pu voir, les éléments permettant de les identifier comme de l'« art māori » étaient assez explicites. Toutefois, il existe des artistes contemporains māori qui ne souhaitent pas que leur identité māori transparaisse dans leurs productions. C'est notamment le cas de Cath Rogers, une artiste représentée par la Kura Gallery que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer qui, au début de sa carrière, réalisait des œuvres où l'influence de son héritage māori était fortement perceptible mais qui s'est ensuite dirigée vers l'abstraction[2]. On peut également citer l'exemple

[2] Voir les informations sur cette artiste disponibles sur le site internet de l'artiste « Cath Rogers » : http://www.cathrogers.co.nz/read-me/ (visité le 24 juillet 2017) et sur la page qui lui est consacrée sur le site de la Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz/category/artists/cath-rogers?submit=view (visité le 24 juillet 2017).

du peintre Ralph Hotere que j'ai évoqué dans le chapitre 2. Cependant, en ce qui concerne les artistes avec lesquelles je me suis entretenue, les marqueurs culturels et identitaires étaient le plus souvent présents. Doit-on alors penser qu'elles les ont introduits par crainte de ne pas être identifiées comme artistes māori comme le signalait l'artiste que j'ai citée ? Et/ou qu'elles se sentaient, dans une certaine mesure, contraintes de les faire figurer pour pouvoir affirmer qu'elles font de l'art māori, ce qui tendrait à prouver qu'elles sont toujours soumises à une certaine rhétorique de l'authenticité ?

Il ne me semble pas que ce soit la meilleure explication, d'autant plus que Gagné (2016) souligne que cette rhétorique connaît un affaiblissement suite aux changements du contexte politique, aux nouvelles relations établies entre les Māori et l'État néo-zélandais. L'accent mis sur l'authenticité est critiqué par des Māori toujours plus nombreux qui insistent sur la diversité des manières d'être Māori. Cette diversité des expériences (notamment en fonction des autres axes d'identifications qui viennent se mêler à l'identité māori, voir McInstosh 2005 : 38), des intérêts, des valeurs privilégiées, et des statuts, entre autres, qui engendre une multiplicité des façons de s'identifier et d'agir en tant que Māori a été soulignée par différents chercheurs, māori et pākehā (voir notamment Durie 1994 ; Borell 2005 : 191 ; McIntosh 2005 : 38-39 ; Webber 2009 : 2 ; Houkamau 2010 : 184, 2011 : 295-296 ; Kukutai 2011 : 50, 59 ; Houkamau et Sibley 2014 : 282). Ils ont conceptualisé plusieurs modèles identitaires, dont un qui m'intéresse plus particulièrement et qui a été développé par McIntosh (2007), celui de l'identité « fluide ». Elle le définit ainsi :

> The fluid identity 'plays' with cultural markers such as language, custom and place and reconfigures them in a way that gives them both voice and currency to their social environment. Often this means the fusing of different ideas and practices from a diversity of cultural backgrounds to articulate a Māori identity that is strongly grounded in its particular social landscape. […] It borrows and transforms many of the more fixed elements found in the traditional identity. It also challenges notions of authenticity and lays out new forms of claims making (McIntosh 2007).

Elle rattache surtout cette identité « fluide » aux jeunes Māori, le plus souvent issus d'intermariages et accordant de l'importance à leur « mixed *whakapapa* ». Cette conception de l'identité leur permet d'inclure des éléments extérieurs. McIntosh cite comme exemple de l'expression de cette identité le rap développé dans les zones urbaines qui emprunte à la culture hip-hop globale mais possède une « couleur locale » et est une « expression of place, values and cultural heritage » (McIntosh 2005). Cette identité peut être perçue de manière négative si elle est considérée comme traduisant une confusion identitaire et une désaffiliation des individus qui l'adoptent. Il s'agit d'une identité encore en construction mais McIntosh écrivait :

> In many ways the fluid identity can be seen as part and parcel of the dynamics of identity formation. It borrows and transforms many of the more fixed elements found in the traditional identity. It also challenges notions of authenticity and lays out new forms of claims making. Over time it is likely that many of the elements of this identity will be seen as part of an established Māori identity (2005 : 47).

À mon sens, les éléments cités par McIntosh comme constitutifs de cette identité « fluide » font désormais partie de l'« established Māori identity » des artistes que j'ai pu rencontrer. En effet, elles jouent avec des références culturelles en réinterprétant les motifs traditionnels māori et en adaptant les pratiques traditionnelles ; elles mobilisent des matériaux, des styles et des techniques issus de l'art contemporain international ; et elles reconnaissent leurs différentes ascendances tout en insistant sur leur *taha* (côté) māori. Dans ce cadre, il est tout à fait compréhensible que des marqueurs culturels soient toujours visibles dans leurs œuvres.

7.5. Les femmes artistes māori : des « agents de changement social »

La présence de tels « marqueurs » peut également s'expliquer par le contexte social et politique. Même si les Māori ont obtenu de nombreuses avancées sur le plan social, politique et économique, la société néo-zélandaise n'est toujours pas pleinement biculturelle : le partenariat souhaité entre les Māori et les Pākehā n'a pas encore été totalement atteint. L'immigration importante de populations asiatiques et des îles du Pacifique a également pu être ressentie comme une menace à même de reléguer les Māori au statut d'une minorité comme les autres (Gagné 2009 : 40). Toutefois, le repositionnement récent des Māori au plan politique et économique tend à changer la donne. De nouvelles alliances apparaissent profitables : ainsi, en vue des « élections générales » de 2017 dont l'issue conditionne la composition du Parlement et donc le parti politique au pouvoir, le Māori Party a inclus pour la première fois dans ses rangs un candidat asiatique (voir Garrick 2017) et six candidats originaires de différentes îles du Pacifique (voir Tapaleao 2017). Déjà durant mon enquête de terrain, j'ai pu assister à un événement symbolisant le rapprochement entre la communauté māori d'Auckland et la communauté chinoise. Il s'agissait du « Taniwha & Dragon Festival 2013 » organisé sur l'Orakei *Marae* à Auckland qui avait pour but de célébrer les relations entre les deux communautés. Il s'est déroulé le 27 avril 2013 et l'événement marquant de cette journée de festivités était la tenue d'une *pōwhiri* pour « formally acknowledge the Chinese community in New Zealand », comme l'indiquait l'affiche promotionnelle.

Si le multiculturalisme est aujourd'hui moins redouté, les luttes pour être considérés comme les égaux des Pākehā continuent. Dans ce cadre, il est important pour les artistes

d'œuvrer pour la reconnaissance d'une identité māori singulière qui s'articule autour de valeurs contrastant avec celles prônées dans le monde pākehā. Même si la compétition réelle a été atteinte à divers degrés comme je l'ai montré notamment dans le chapitre 6, la compétition symbolique est loin de s'être effacée (Schwimmer 1972).

Comme le précisait Webster (1998) la culture est aussi « a whole way of struggle » et l'art des femmes māori peut être envisagé sous cet angle. J'ai présenté au chapitre 6 les diverses démarches entreprises par les artistes dans le but d'atteindre un niveau de compétition réel dans le domaine de l'art. Ce programme est jalonné d'obstacles : les artistes sont parfois des mères célibataires qui doivent consacrer du temps à leurs enfants, qui ne disposent le plus souvent pas de ressources financières suffisantes pour pouvoir se consacrer pleinement à leur art et qui ont connu, pour certaines d'entre elles, des parcours de vie difficiles ayant engendré des « insécurités identitaires » à surmonter. Mais, comme je l'ai mentionné lorsque j'ai abordé l'approche intersectionnelle, elles ont tendance à ne pas vouloir afficher ces difficultés dans leurs créations car elles ne souhaitent pas que leurs œuvres donnent à voir les aspects négatifs de la société maori. Cette « autre face de la culture » (Webster 1993 : 228) est pourtant vécue par de nombreux Māori comme ce qui définit leur condition de Māori. Elle se caractérise par une position défavorable dans la société néo-zélandaise marquée par l'échec scolaire, le chômage, les faibles revenus, les problèmes de santé, les maladies mentales, l'addiction à l'alcool et aux drogues, les fortes statistiques criminelles, les violences faites aux femmes, les grossesses adolescentes (Webster 1993 : 228 ; van Meijl 2006 : 919 ; McIntosh 2007 ; Marriott et Sim 2014 ; Ministry of Health 2015). Ces problèmes nourrissent les stéréotypes négatifs formulés à l'encontre des Māori et ces derniers peuvent jouer un rôle dans les processus de construction identitaire. Gagné (2013) explique ainsi que, pour être considérés comme des Māori, certains estiment qu'ils doivent se rapprocher de ce que décrivent les statistiques négatives. Si l'on est en bonne forme physique, mince et bien habillé, on court le risque d'être taxé d'« urban Māori », de Māori assimilé ou fragmenté (Gagné 2013 : 217). Cependant, nous avons vu que cette identité de « urban Māori » est aussi assumée fièrement par certaines artistes et toutes celles que j'ai rencontrées voulaient s'éloigner le plus possible de ces stéréotypes négatifs. Elles œuvraient pour s'extraire des mauvaises statistiques et inciter les autres à suivre leur chemin. Cette idée a été exprimée en particulier par Natasha Keating qui dit s'être fixée le défi d'agir à son niveau pour contrer les mauvaises statistiques qui sont encore accolées aux Māori (voir son portrait). Leur positionnement est révélateur des différentes manières possibles d'« être Māori » aujourd'hui, mais il s'explique aussi par le positionnement sociologique particulier des participantes à ma recherche. Comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent,

leurs expériences sont différentes de celles vécues par les Māori les plus défavorisés puisque, pour la plupart, elles appartiennent à la classe moyenne, ont été socialisées dans les deux mondes, ont fait des études supérieures et certaines sont enseignantes.

Les artistes souhaitant apporter des changements positifs pour les Māori peuvent procéder de deux manières. Elles s'inscrivent dans cette démarche en accédant à la reconnaissance par les institutions artistiques māori et/ou en étant appréciées par le public pour ainsi devenir des modèles qui incitent les autres femmes à suivre cette voie. Elles peuvent aussi véhiculer des messages par le biais de leurs œuvres pour changer la vision portée sur la culture māori, soutenir les revendications politiques, culturelles et identitaires et renforcer le *mana wahine*. Agir de la sorte est un autre moyen d'affirmer son identité māori. On rejoint ici ce qu'énonce Houkamau (2011 : 292) qui explique que les jeunes Māori urbanisés expriment leurs identités en se tournant vers des carrières qui permettent de faire avancer les intérêts des Māori et en soutenant les aspirations politiques māori. C'est ce que font les artistes qui peuvent alors être vues comme des « agents de changement social » selon le concept défini par Nagam (2008 : 74) puisqu'elles œuvrent à changer les perceptions pour aboutir à une société moins raciste et moins sexiste. Ce rôle est aussi endossé par des artistes féminines appartenant à d'autres sociétés autochtones et qui sont à l'origine de diverses initiatives allant dans ce sens. Par exemple, les femmes de la communauté aborigène warlpiri de Yuendumu à laquelle s'est intéressée Dussart (2014 : 183) ont initié le mouvement artistique consistant à retranscrire les mythes sur les toiles avec de la peinture acrylique et ce sont surtout des femmes qui ont été à l'origine de l'organisation du festival « Mélanesia 2000 » considéré comme « la toute première manifestation de l'unité culturelle du peuple kanak » (Graille 2006 : 74, 77).

Les femmes artistes peuvent donc « ouvrir la voie », comme l'explique Lisa Reihana :

> For me it was important to be an educationalist, it was important to teach and to be seen working in the film video animation realm, 'cause it just opens up more opportunities for me and women, just for women to be seen working in that digital arena. Because when I made an animation film, it was really, the only second animation film that I had seen, Bob Jahnke[3], he did the first animation film and then it took probably another twenty years before another Māori person made an animation and that was a work I made years ago. So it's like reminding on how, you know, just to keep pushing, pushing these frontiers. (Entretien du 8 juillet 2013)

[3] Robert Jahnke est un professeur māori d'arts visuels au College of Creative Arts de la Massey University à Wellington. La page qui lui est consacrée sur le site Internet de l'Université le présente ainsi : « Professor Robert Jahnke (Ngai Taharora, Te Whānau a Iritekura, Te Whānau a Rakairo o Ngāti Porou) is an artist, writer and curator working principally as a sculptor, although trained as a designer and animator. His work focuses on the dynamics of inter-cultural exchange and the politics of identity. » http://creative.massey.ac.nz/about/our-people/school-of-art-faculty-and-staff/professor-robert-jahnke/ (visité le 25 juillet 2017).

Ainsi, Lisa Reihana souhaite faire progresser le champ de la création artistique māori contemporaine et elle a été l'une des artistes māori pionnières dans le domaine de la vidéo. Lorsqu'elle a débuté cette pratique, peu de femmes māori créaient des vidéos expérimentales et l'artiste a donc eu plus d'opportunités de se distinguer. Le champ de la vidéo et des photographies artistiques est encore assez peu investi par les Māori et ce constat est l'une des raisons qui a incité Natalie Robertson à se tourner vers la photographie. Quand je l'ai interrogée sur les différences potentiellement visibles entre sa pratique artistique et celle des artistes masculins māori, elle m'a répondu :

> As a practitioner there are not so many Māori male photographers to compare to and so photographic practice itself is quite different from comparing different sculptural practices. So I think the medium itself is a point of difference, yeah. (Entretien du 4 novembre 2013)

Donc, en fonction des domaines artistiques investis, les femmes māori ont plus ou moins l'opportunité de se démarquer. Dans ce contexte, l'identité māori peut apparaître comme un avantage car elle permet de se distinguer. Ce point a été évoqué par Rona Ngahuia Osborne et aussi Jeanine Clarkin (entretien du 18 septembre 2013) qui m'a dit que le fait d'être Māori et d'être une femme a accéléré son acceptation sur la scène artistique, car lorsqu'elle a commencé en 1994, ce qu'elle faisait était assez unique et le type de carrière qu'elle a choisi n'était pas considéré comme très désirable. Cette idée que j'ai évoquée au chapitre 6 peut être éclairée de manière pertinente par l'approche intersectionnelle. Cette dernière permet de saisir non seulement les multiples discriminations, mais elle s'avère aussi valide lorsque l'on s'intéresse également aux privilèges pour mieux appréhender les réalités vécues qui sont souvent ambiguës et contradictoires (Nash 2008 : 10-12 ; Bilge et Denis 2010 : 5). En ce qui concerne les femmes māori artistes, on saisit bien ici toute la complexité de leurs multiples facettes identitaires. Dans de nombreux contextes, être Māori et femme inscrit l'individu au sein de la catégorie la plus discriminée de la société māori mais, dans le domaine de l'art, cette intersection des identités offre l'opportunité de se distinguer. On retrouve ce que disait Deborah Duncan qui avait le sentiment que l'art est le seul domaine où les femmes peuvent s'exprimer et être écoutées.

La pratique artistique offre parfois d'autres avantages : elle permet de gagner de l'argent, de pénétrer dans différents milieux et elle peut offrir l'occasion de nouer des relations avec d'autres femmes autochtones. Ce dernier point est important pour de nombreuses artistes qui ont le sentiment qu'il existe des connexions entre les femmes issues de divers peuples autochtones qui sont confrontées à des problèmes similaires nés de l'histoire coloniale et qui, comme l'indiquait Natasha Keating, ont l'impression de parler le même « langage ». On trouve

de nouveau une similitude avec l'approche *mana wahine* puisque le quatrième point-clé présenté par Linda Tuhiwai Smith (1992) dans le cadre de cette approche est le « Indigenous women's discourse » qui met l'accent sur la nécessité pour les femmes māori de s'engager dans le contexte autochtone plus large (voir Pihama 2001 : 263). Cette démarche a été entreprise par certaines des artistes que j'ai rencontrées qui voyagent dans les autres îles du Pacifique, mais aussi en Amérique, nouent des relations avec d'autres femmes autochtones et participent à des manifestations culturelles et artistiques réunissant d'autres artistes issues de peuples différents. Kalfbleish (2009 : 352) souligne à ce sujet que les artistes autochtones établissent de plus en plus fréquemment des relations interculturelles et transnationales à travers leur pratique artistique et note la multiplication des expositions auxquelles participent des femmes autochtones de diverses origines.

En prenant part à ces initiatives, les femmes māori acquièrent une visibilité sur la scène internationale et s'inscrivent dans le cadre plus large des revendications autochtones générales sans pour autant délaisser les combats à mener en Aotearoa en vue de la décolonisation de la société et l'instauration du biculturalisme. Comme je l'ai montré au chapitre 5, les artistes ne se contentent pas d'essayer de changer les idées pré-reçues du public et sa vision des Māori grâce aux messages véhiculés dans leurs œuvres : certaines d'entre elles s'engagent aussi au sein de mouvements activistes, politiques et écologiques. En outre, tout en remplissant le rôle qu'elles considèrent avoir été celui des femmes traditionnellement, à savoir la transmission de la culture (voir Ruwhiu 2009), elles participent à la création de nouvelles modalités d'expression culturelle, ce qui permet de maintenir la culture vivante.

Conclusion générale

Pour répondre à la question qui a ouvert ce chapitre, j'ai montré que les participantes à ma recherche se sont tournées vers l'art contemporain pour deux raisons principales. Elles considèrent qu'il s'agit du champ artistique qui leur offre le plus de liberté, tant au niveau du choix des sujets, des techniques et des matériaux employés, du mode d'apprentissage, du processus de création et des modalités d'exposition, même si j'ai souligné que la liberté apparente offerte dans ce domaine était en réalité encadrée par un certain nombre de contraintes et de restrictions. Elles ont aussi investi le champ de l'art contemporain, car il s'avère être le mode d'expression artistique le plus approprié pour ces femmes aux identités biculturelles ou « fluides ».

Ces artistes, qui sont pour certaines en période de « reconnexion » avec leur héritage culturel et identitaire māori, estiment parfois que l'art māori ne devrait pas nécessairement comporter de marqueurs culturels. Néanmoins, il est important pour elles de les intégrer à leurs œuvres afin d'affirmer leur identité māori qu'elles ont pu dans le passé estimer « fragile » en raison de leurs parcours de vie. Pour la majorité d'entre elles, elles n'ont pas « naturellement » hérité de ces éléments culturels puisqu'elles ont été élevées dans un monde plutôt pākehā. Elles ont fait le choix à l'âge adulte de s'y intéresser et elles souhaitent alors les afficher dans leur pratique artistique, même si ce choix est également influencé par le contexte politique et social. La rhétorique de l'authenticité est aujourd'hui moins forte qu'elle n'a été dans les décennies précédentes et de plus en plus de Māori insistent sur la diversité de leurs expériences et de leurs manières d'« être Māori ». Les parcours de vie des artistes et les nombreux exemples montrés dans cette thèse offrent un bon aperçu de cette diversité, mais également des éléments qui sont toujours jugés importants lorsqu'il s'agit de définir la culture et l'identité māori. Même si, comme je l'ai montré au chapitre 6, les artistes ont atteint un certain degré de « compétition réelle » dans divers contextes, la « compétition symbolique » est encore très importante car elle permet l'affirmation d'une identité culturelle spécifique qui n'est pas pour autant synonyme de carcan culturel. Les artistes rencontrées s'ouvrent aux influences internationales, voyagent à l'étranger et établissent des réseaux avec d'autres artistes autochtones. Elles sont à l'origine d'innovations formelles et conceptuelles, comme on a pu notamment le voir avec les œuvres faisant référence à la sculpture. Toutefois, ces productions présentent toujours un lien avec les traditions artistiques et culturelles māori, alors que certaines artistes ont mentionné que ce lien n'était plus visible dans les créations des jeunes artistes māori, hommes et femmes. En effet, durant mon enquête de terrain, j'ai pu voir des œuvres produites par des étudiants en art qui ne comportaient pas d'« indices » visuels explicites les rattachant à la culture māori. Les artistes que j'ai présentées dans cette thèse et qui ont abordé ce sujet considèrent que de telles créations n'en restent pas moins de l'art māori. On touche ici à une question délicate dont la réponse peut facilement verser dans une conception essentialisante de l'identité : peut-on qualifier une œuvre d'art de « māori » seulement parce que son auteur s'identifie en tant que Māori ? Quelle que soit la réponse à cette question qui ne s'est pas vraiment posée dans le cadre de ma recherche puisque l'écrasante majorité des artistes rencontrées introduisaient ces marqueurs culturels précédemment évoqués, au vu de tous les cas présentés dans cette thèse, l'art contemporain māori devrait être pendant encore longtemps rattaché explicitement aux traditions artistiques et culturelles māori, si ce n'est par les motifs, au moins par les sujets traités et les discours tenus par leurs auteurs. En effet, si les Māori peuvent maintenant exprimer de manières diverses leur

attachement à leur culture et s'y identifier selon différentes modalités, si leurs combats sont désormais plutôt orientés au niveau local, leurs luttes pour l'autodétermination, la décolonisation et l'instauration d'une société pleinement biculturelle n'ont pas atteint leur terme. Ils cherchent toujours à s'affirmer sur le plan politique et à garantir le respect de leur culture. Dans le contexte actuel de la globalisation qui tend à instaurer un système ultra-libéral et face aux bouleversements naturels induits par le réchauffement climatique qui sont à prévoir, on peut supposer que les Māori tâcheront toujours de faire valoir leur vision du monde, en se présentant notamment comme les gardiens des ressources naturelles et du territoire. Ces démarches nourrissent et influent sur les pratiques d'artistes telles que celles ayant participé à ma recherche et les conduisent à intégrer des références explicites à la culture māori.

Dans cette thèse, j'ai tâché de montrer l'influence qu'exerce le contexte socio-historique et politique sur les pratiques, les œuvres, les discours et les parcours des femmes māori, sans pour autant amoindrir l'importance des expériences singulières vécues par chacune d'entre elles. J'ai examiné un fait qui peut sembler paradoxal : pour ces artistes, c'est par le biais de l'art contemporain plutôt que grâce à l'art māori traditionnel qu'elles se sont intéressées à leurs origines et à leur héritage māori, leur art ayant été en retour nourri par leurs investigations. J'ai également voulu présenter les différentes conceptions véhiculées par les artistes contemporaines à propos des femmes māori, enrichir la réflexion sur le rôle que peuvent jouer les femmes māori dans les processus de revendication politique et culturelle et étudier la façon dont leur pratique artistique leur permet d'affirmer leur identité de femme māori. Puisqu'elle se situe au croisement des études sur l'art et des études sur le genre dans le contexte d'une société ayant connu la colonisation, ma recherche a permis d'aborder plusieurs thèmes : l'intersectionnalité, l'art féminin, les rapports que peuvent entretenir l'art et le domaine des contestations et des revendications politiques, identitaires et culturelles ainsi que les multiples définitions ayant trait à l'identité māori. J'ai pris soin de respecter les principes de la recherche avec les Māori en faisant entendre les voix des participantes à ma recherche, tout particulièrement dans la section des portraits.

Il n'en reste pas moins que mon travail aurait été plus complet si les occasions de me livrer à des observations auprès des artistes avaient été plus nombreuses. Celles-ci étant très occupées entre leur travail, leur activité artistique et leur vie de famille, elles ont accepté de m'accorder des entretiens mais étaient peu disponibles pour que je les accompagne au quotidien. J'ai néanmoins pu réaliser des observations auprès de Tracey Tawhiao et ma réflexion aurait sans doute été plus étoffée si j'avais pu procéder de la sorte avec d'autres artistes. Toutefois, j'ai

mené des recherches complémentaires sur Internet et entamé de nouvelles conversations avec les artistes à mon retour afin de compléter les données recueillies grâce aux entretiens.

Ce travail a amorcé des pistes qui restent à explorer. Il me semble qu'il serait intéressant de mener une analyse comparative avec l'art contemporain réalisé par des femmes vivant en milieu rural, près de leur *marae*, entourées de leur *whānau*, afin de relever les différences et les similitudes au niveau des techniques et des matériaux adoptés, des sujets traités et des considérations sur l'identité māori. La partie sur l'enseignement pourrait être aussi approfondie en participant à des cours et des ateliers : mener une enquête au sein d'établissements secondaires et d'études supérieures permettrait d'examiner les réactions des étudiants face, par exemple, à l'enseignement de la sculpture auprès des jeunes filles ; voir ce qui est transmis plus largement, peu importe le domaine artistique, en ce qui concerne des valeurs comme celles de *tapu* et *noa* ; et examiner les modalités de transmission de la part des professeurs mais aussi celles de création qui sont embrassées par ces étudiants. Une telle enquête pourrait également se concentrer sur la question de la présence ou de l'absence de marqueurs culturels et mettre au jour les thématiques que ces étudiants jugent importantes ainsi que la manière dont ils conçoivent leur identité de Māori ayant grandi au XXI^{e} siècle.

Pour vraiment respecter une approche *mana wahine*, puisque cette dernière insiste sur l'équilibre devant être instauré entre le *mana* des hommes et celui des femmes, il serait nécessaire de produire aussi une analyse de l'art créé par les hommes. L'une des raisons qui m'a incitée à m'intéresser spécifiquement à l'art féminin était le sentiment que l'art des hommes māori avait tendance à déjà bénéficier de plus de visibilité que celui des femmes. Néanmoins, il m'apparaît désormais nécessaire de mettre en dialogue l'art féminin et l'art masculin afin de voir si certaines spécificités féminines que j'ai abordées, par exemple le fait que les femmes auraient plus tendance à traiter de mythes et de sujets politiques, sont confirmées. Cette analyse comparative permettrait aussi d'identifier des conceptions potentiellement différentes au sujet de l'identité māori et des contestations et revendications à soutenir.

Enfin, j'ai relevé à maintes reprises des similitudes avec l'art contemporain de femmes autochtones d'autres sociétés. Ici aussi, une analyse comparative serait pertinente pour révéler quelles sont les principales questions adressées en fonction des contextes sociaux, politiques, historiques et économiques. Des ponts peuvent sans doute être bâtis entre les pratiques de ces femmes qui, selon Natasha Keating, parlent un même langage, mais des spécificités du fait de la singularité de leurs expériences devraient être tout aussi intéressantes à étudier.

Glossaire

Ahi Kā Roa : littéralement « (maintenir) les feux à longue combustion », expression qui désigne le fait de continuer à alimenter les feux pour évoquer de manière métaphorique l'occupation continue d'un territoire
Aho : fils de trame, entrelacés avec les *whenu*, fils de chaîne, pour créer les motifs *tāniko*
Ako Māori : méthode pédagogique culturellement appropriée
Ao : monde ; jour
Ara mai o te tangata : la voie de l'humanité en parlant du vagin
Ariki : chef suprême des *iwi* et des *waka*
Atua : divinités, être surnaturels ; esprits, ancêtres décédés
Awa : rivière, fleuve
Haere o te rākau : « passer le bâton de bois », métaphore pour donner la parole
Hāhunga : rites d'exhumation
Hāngī : four enterré ; préparation culinaire cuite dans ce four
Hapū : sous-tribus ; le fait d'être enceinte
Harakeke : lin néo-zélandais, *formium tenax*
Hei-tiki : pendentif traditionnel māori à forme humanoïde (« hei » signifie pendentif et « tiki » fait référence au premier être humain)
Heke : chevrons
Heru : peignes
Hīkoi : marche de protestation
Hīnaki : nasses servant à piéger les anguilles
Hui : réunions ; assemblées
Huia : passereau endémique
Hukahuka : pompons de *muka* teints
Hura kōhatu : cérémonie du dévoilement de la pierre tombale
Huruhuru : plumes
I ngā wā o mua ou **Ngā rā o mua** : expression qui fait référence au passé alors qu'elle désigne « les jours devant » et qui renvoie ainsi à la conception māori du temps où le passé, le présent et le futur sont étroitement liés
Ika : poisson ; animal marin
Ira tangata : espèce humaine
Iwi : tribu
Kahu : rapace endémique néo-zélandais, Busard de Gould
Kahu kiwi : capes avec des plumes de kiwi
Kahu kurī : capes en peau de chien
Kaikomako : arbre de la famille des Pennantiacées
Kāinga : village
Kaitiaki : gardiens/ gardiennes, protecteur/ protectrice
Kaitiakitanga : tutelle, terme qui renvoie aux notions de protection, préservation, responsabilité
Kākahu : terme générique désignant les capes traditionnelles māori
Kākāpō : grand perroquet endémique de la Nouvelle-Zélande
Kaokao : chevrons (motifs couramment utilisés dans le tissage traditionnel)
Kapa haka : performances culturelles māori chantées et dansées
Karakia : prière
Karamu : arbuste endémique de Nouvelle –Zélande de la famille des Rubiacées
Karanga : appel en début de cérémonie, chant d'accueil traditionnel

Kaumātua : aînés, chefs des *whānau*
Kaupapa Māori : philosophie, principe, projet māori
Kauri : conifère endémique de l'île du Nord en Nouvelle-Zélande, *Agathis australis*
Kawa : coutume, protocole lié aux activités sur le marae
Kawakawa : plante endémique dont les feuilles sont utilisées dans les pratiques médicinales traditionnelles māori
Kawe mate : cérémonie de deuil ayant lieu sur le marae du défunt plusieurs semaines ou mois après le *tangi* de ce dernier dans un autre marae
Kehua : fantôme
Kereru : pigeon endémique de Nouvelle –Zélande, Carpophage de Nouvelle -Zélande
Kete : paniers tressés
Kia piki ake i nga raruraru o te kainga : le principe de médiation socio-économique
Kiwi : oiseau endémique de Nouvelle –Zélande de la famille des Apterygiformes
Kōhanga reo Māori : écoles maternelles offrant un apprentissage de la langue māori
Koko : autre nom donné au *tūī*, passereau endémique de la Nouvelle-Zélande
Kokowai : ocre rouge, argile rouge
Korowai : capes ornées de plumes, capes
Koru : spirale
Koruru : visage sculpté sur le pignon d'une maison de réunion représentant l'ancêtre lui ayant donné son nom
Kotiate : armes, sorte de massues
Kowhaiwhai : motifs peints rouge, noir et blanc
Kuia : aînée ; grand-mère
Kumara : patates douces
Kupenga : filets de pêche māori
Kura kaupapa Māori : écoles élémentaires offrant un apprentissage de la langue māori
Mahi tohunga : « productions des experts »
Mahinga kai : jardin ; lieu cultivé
Mahoe : arbre endémique de la famille des *Violaceae*, *Melicytus Ramiflorus*
Mākutu : magie noire ; sorcellerie
Mana : pouvoir spirituel, pouvoir, autorité, prestige, statut
Mana tane : pouvoir spirituel ou prestige masculin
Mana wahine : pouvoir spirituel ou prestige féminin
Mana whenua : pouvoirs coutumiers ; pouvoir et autorité māori sur un territoire particulier
Manaia : personnages à têtes d'oiseaux
Manu : oiseau
Manu Aute ou **Manu tukutuku** : cerfs-volants māori
Marae : lieu traditionnel de rassemblement et de cérémonie
Marae ātea : espace ouvert devant la *wharenui*
Marakihau : monstres marins
Maro : sorte de tablier frontal traditionnel māori noué autour de la taille
Matakite : clairvoyants ; individus ayant le pouvoir de percevoir des choses appartenant au royaume surnaturel et/ou pouvant prédire l'avenir
Matua : père
Maunga : montagne
Mauri : force de vie présente en toute chose
Mauri ora : état de bien-être ; épanouissement
Mere : arme en pierre ; sorte de massue
Mere pounamu : sorte de massue en jade néphrite
Mihi : présentation ; accueillir ; discours de bienvenue

Mihimihi : un type de *mihi* faisant état des liens ancestraux unissant la personne à un territoire particulier et dans laquelle elle indique notamment le nom de son *iwi*
Moa : oiseau de grande taille endémique de Nouvelle-Zélande, de grande taille, aujourd'hui disparu
Moana : mer ; océan
Moko : tatouage
Moko kauae : tatouages au menton traditionnellement réservés aux femmes māori détenant un haut degré de mana
Mokopuna : enfants
Muka : fibres souples ; fibres de lin préparées pour servir au tissage
Ngā hau e whā : les quatre vents
Nga tamariki o te kohu : les enfants de la brume, surnom donné aux Tūhoe
Noa : profane ; commun ; complémentaire à « *tapu* »
Pā : village ou zone fortifié(e)
Pākehā : Néo-Zélandais d'origine européenne et parfois plus largement toutes les personnes blanches non-māori
Pare : linteaux
Pataka : maisons de stockage
Patu : arme māori traditionnelle, sorte de massue
Piupiu : jupe courte traditionnelle māori en fibres végétales
Pōhā : récipients traditionnels māori
Poi : balle en fibres végétales utilisée lors des *kapa haka* pour accompagner les mouvements des danseuses
Poroporoaki : cérémonie d'adieu
Pou tokomanawa : colonnes murales sculptées représentant des ancêtres dans les maisons de réunion
Pouakai : grand oiseau de proie endémique de Nouvelle –Zélande, aujourd'hui disparu
Pounamu : jade néphrite ; bowénite
Poupou : représentations sculptées ornant les parois intérieures des maisons de réunion ; panneaux sculptés
Poutama : figure géométrique en escalier parfois appelé en anglais « stairway to heaven »
Powhiri : cérémonie de bienvenue, d'accueil sur le marae
Puhi : jeune fille, souvent l'aînée d'un chef de haut rang
Rahui : *tapu* appliqué à un terrain et défendant l'accès à ses ressources, souvent dans le but de permettre leur régénération
Rākau : canne, bâton
Rangatira : chef
Rangatiratanga : souveraineté, droit d'exercer l'autorité
Raparapa : extrémités sculptées en saillie des panneaux sur le pignon d'une maison de réunion
Reo : langue māori
Rimu : conifère endémique de la Nouvelle-Zélande de la famille des *Podocarpaceae*, *Dacrydium cupressinum*
Rongoa : médecine
Ruahine : femmes âgées
Taha : côté
Taha iti : petit côté, souvent côté gauche
Taha whānui : grand côté, souvent côté droit
Tāhuhu : poteau de crête
Taiaha : armes à long manche
Taioma : terre de pipe ; kaolin ; terre argileuse

Takatāpui : compagnon intime du même sexe ; à partir des années 1980, employé par des Māori se désignant comme homosexuels, lesbiennes, bisexuels, intersexués ou transgenres afin de mettre l'accent sur l'aspect culturel et sexuel de leur identité
Tamariki : enfants
Tāngata kei mua : les « gens à l'avant »
Tāngata kei muri : les « gens à l'arrière »
Tangata whenua : littéralement « le peuple qui appartient à la terre » ; le peuple autochtone ; désigne aussi les membres d'un groupe lié à un marae érigé sur les terres de ce groupe
Tangi ou tangihanga : funérailles ; cérémonie funéraire
Tāniko : technique de tissage particulière (entrelacement) ; motifs géométriques créés grâce à cette technique
Taonga : trésor culturel ; bien culturel précieux ; œuvre d'art
Taonga tuku iho : héritage ; biens culturels transmis ; patrimoine
Tapu : sacré ; soumis à des restrictions ; complémentaire au noa
Taura here : corde de liaison
Tewhatewha : armes à long manche
Tikanga : coutumes, pratiques traditionnelles ; coutumes spécifiques
Tino rangatiratanga : autorité absolue ; autodétermination ; souveraineté
Tipua : être surnaturel
Tīpuna : ancêtres, grands-parents
Tītī : oiseaux de mer, Puffins Fuligineux
Toa : guerriers
Tohu : signe ; symbole
Tohunga : expert religieux ; sage ; guérisseur
Toi : art ; terme apparu en 1970
Tokotoko : bâtons sculptés ; cannes
Totara : conifère endémique de la Nouvelle-Zélande de la famille des *Podocarpaceae*, *Podocarpus totara*
Tūī : passereau endémique de la Nouvelle-Zélande.
Tukutuku : panneaux tressés
Tūrangawaewae : lieu (territoire, *marae*) d'appartenance ; lieu où l'on peut se sentir chez soi, où l'on a le droit de se trouver et de participer aux activités qui y prennent place
Uku : argile
Wahaika : sorte de massues
Wahi rangatira iwi : « lieu renforçant la dignité des gens »
Wahi rangatira mana : « lieu du plus grand mana »
Wahi rangatira tikanga Māori : « lieu où sont le mieux exprimées les coutumes māori »
Wahi rangatira wairua : « lieu où s'exprime le mieux la spiritualité »
Wahine : femme
Wahine-ariki : femme chef
Waiata : chants
Waikawa : acide
Wairua : esprit ; âme
Wairuatanga : spiritualité
Waka : pirogue ; regroupements de tribus
Waka ama : sport nautique
Waka huia : boîtes à trésors
Waka taua : pirogue de guerre
Wānanga : séminaire
Wao nui a Tāne : la forêt ancestrale

Weka : *Gallirallus australis*, oiseau endémique de Nouvelle -Zélande
Whaea : mère
Whaikōrero : discours
Whakairo : sculpture
Whakamā : fait d'avoir honte devant l'obligation de demander de l'aide
Whakanoa : rituel permettant de neutraliser le *tapu* des êtres, des choses et des lieux et les restrictions qui y sont associées ; terme signifiant littéralement « rendre *noa* »
Whakapapa : généalogie
Whānau : famille étendue ; placenta
Whanaungatanga : liens familiaux ; sentiment de connexion familiale ; renforcement de ces liens
Whāngai : pratique coutumière de l'adoption māori
Whare : maison
Whare o aitua : maison ou lieu du malheur ; expression désignant les organes sexuels féminins
Whare puni : maison où l'on dort
Whare runanga : maison du conseil
Whare tangata : maison de l'humanité ; utérus
Whare tipuna : maison ancestrale
Whare whakairo : maison sculptée
Wharehui : maison de réunion
Wharekai : salle à manger
Wharenui : grosse maison
Whāriki : tapis
Whatu rua : technique de tissage, entrelaçage des fils sans utiliser d'outils autre que ses doigts
Whenu : fils de chaîne entrelacés avec les *aho*, les fils de trame, pour créer les motifs *tāniko*
Whenua : terre ; placenta

Bibliographie

Ouvrages, thèses, périodiques et rapports

Adds Peter, 2008, « Kūmara - Religious aspects », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand,* http://www.TeAra.govt.nz/en/kumara/page-4 (visité le 22 février 2017).

Adorno Theodor W., 1974, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.

Agee Margaret, McIntosh Tracey, Culbertson Philip, et Makasiale Cabrini ‘Ofa (dir.), 2013, *Pacific Identities and Well-being: Cross-cultural Perspectives*, New York, Hove, Routledge.

Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris, 2017, *Un Glossaire Visuel des Procédés Photographiques*, http://www.parisphoto.com/glossaire/ (visité le 26 juillet 2017).

Awatere Donna, 1984, *Maori Sovereignty*, Auckland, Broadshett.

———, 1995, « Mauri Oho, Mauri Ora », *in* Kathie Irwin et Irihapeti Ramsden (dir.), *Toi Wahine, The Worlds of Maori Women*, Auckland, Penguin Books : 31-38.

Bain Pamela J., 1982, *Maori rock drawings : a stylistic analysis of drawings in North Otago and South Canterbury*, Mémoire de Master, University of Otago, Dunedin.

Balasinski Justine et Mathieu Lilian (dir.), 2006, *Art et Contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Ballara Angela, 1993, « Wahine Rangatira: Maori Women of Rank and their Role in the Women’s Kotahitanga Movement of the 1890s », *New Zealand Journal of History*, vol. 27, n° 2 : 127-139.

———, 1998, *Iwi: The Dynamics of Māori Tribal Organisation from c.1769 to c.1945*, Wellington, Victoria University Press.

———, 2003, *Taua: « musket wars », « land wars » or tikanga?: warfare in Maori society in the early nineteenth century*, Auckland, Penguin Books.

Barbour Karen, 2016 [2015], « In the Middle of the Deep Blue Sea », *in* Mike Brown et Barbara Humberstone (dir.), *Seascapes: Shaped by the Sea*, Oxon, New York, Routledge : 109-124.

Barclay-Kerr Hoturoa, 2013, « Waka ama – outrigger canoeing - Traditional waka ama », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand,* http://www.TeAra.govt.nz/en/waka-ama-outrigger-canoeing/page-1 (visité le 3 janvier 2017).

Bardsley Dianne (dir.), 2013, *Book of New Zealand Words*, Wellington, Te Papa Press.

Barnes Alex, 2013, *What Can Pakeha Learn from Engaging in Kaupapa Maori Educational Research?*. Working Paper 1, Wellington, New Zealand Council for Educational Research.

Barnett Cassandra, 2011, « What you see you don’t see : Lisa Reihana’s Digital Marae », *World Art*, vol. 1, n° 1 : 9-36.

Barrow Terence T, 1956, « Maori decorative carving : an outline », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 65, n° 4 : 305-331.

———, 1968 [1964], *The Decorative Arts of the New Zealand Maori*, Kyodo, A.H. & A.W. Reed.

Bataille-Benguigui Marie-Claire, 1985, « Te Maori ; reconnaissance d'une identité », *L'Homme*, vol. 25, n° 96 : 141-147.

Batten Juliet, 1982, « Emerging from Underground : The Women's Art Movement in NZ », *in Women's Studies Conference Papers '81* : 67-74.

Baudry Robinson et Juchs Jean-Philippe, 2007, « Définir l'identité », *Hypothèses*, vol. 10, n° 1 : 155-167.

Bawin Julie et Foulon Pierre-Jean (dir.), 2010, *Art actuel & Installation*, Namur, Presses universitaires de Namur.

Beaglehole Ann, 105apr. J.-C., « Looking back and glancing sideways: refugee policy and / multicultural nation-building in New Zealand », *in* Klaus Neumann et Gwenda Tavan (dir.), *Does history matter? : making and debating citizenship, immigration and refugee policy in Australia and New Zealand*, Acton, A.C.T, ANU E Press.

Beaud Stéphane et Weber Florence, 2010, *Guide de l'enquête de terrain*, 4èmeParis, La Découverte.

Beaudry Lucille, 2011, « Esthétique et politique : une confrontation critique au sujet de l'art contemporain de l'installation au Québec », *in* Lucille Beaudry, Jean-Christian Pleau, et Carolina Ferrer (dir.), *Art et politique : la représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec : 103-114.

Beaudry Lucille, Ferrer Carolina, et Pleau Jean-Christian (dir.), 2011, *Art et politique : La représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Belich James, 2001 [1996], *Making Peoples: A History of the New Zealanders: From Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

Bell Leonard, 1993, « Lindauer, Gottfried », *Dictionary of New Zealand Biography*, vol. 2, https://teara.govt.nz/en/biographies/2l12/lindauer-gottfried (visité le 26 juillet 2017).

Benelli Nathalie (dir.), 2006, « Les approches postcoloniales : apports pour un féminisme antiraciste », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n° 3 : 4-12.

Béra Matthieu et Lamy Yvon, 2011 [2003], *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin.

Bessin Marc, 2009, « Parcours de vie et temporalités biographiques : Quelques éléments de problématique », *Informations sociales*, vol. 6, n° 156 : 12-21.

Best Elsdon, 1905, « Maori Eschatology: The Whare Potae (House of Mourning) and its Lore; being a Description of many Customs, Beliefs, Superstitions, Rites, &c., pertaining to Death and Burial among the Maori People, as also some Account of Native Belief in a Spiritual World », *Transactions and Proceedings of the Royal Society of New Zealand*, vol. 38 : 148-239.

———, 1924, *The Maori*, New York, AMS Press.

———, 1934, *The Maori As He Was : A Brief Account of Life as it Was in Pre-European Days*, Wellington, Dominion Museum.

———, 1977 [1929], *Fishing Methods and Devices of the Maori*, E.C. Keating.

———, 1982, *Maori Religion and Mythology, being an account of the Cosmogony, Anthropogeny, Religious Beliefs and Rites, Magic and Folk Lore of the Maori folk of New Zealand. Part 2*, Wellington, P. D. Hasselberg.

Bilge Sirma, 2009, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, n° 225 : 70-88.

———, 2010, « De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe », *L'Homme et la société*, vol. 2, n° 176-177 : 43-64.

Bilge Sirma et Denis Ann, 2010, « Introduction: Women, Intersectionality and Diasporas », *Journal of Intercultural Studies*, vol. 31, n° 1 : 1-8.

Binder-Fritz Christine, 2003, « Growing old in Aotearoa/New Zealand: Maori women's perceptions of aging », *in* Katarina Ferro et Margit Wolfsberger (dir.), *Gender and Power in the Pacific: Women's Strategies in a World of Change*, Münster, LIT Verlag : 127-158.

Binney Judith, 1990, « Te Kooti Arikirangi Te Turuk », *Dictionary of New Zealand Biography*, vol. 1, https://teara.govt.nz/en/biographies/1t45/te-kooti-arikirangi-te-turuki (visité le 8 avril 2017).

———, 1992, « Two Maori Portraits », *in* Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven, CT, Yale University Press : 242-246.

———, 1995, *Redemption Songs: A Life of Te Kooti Arikirangi Te Turuki*, Auckland, Auckland University Press.

Binney Judith et Chaplin Gillian, 1991, « Taking the photographs home: The recovery of a Maori history », *Visual Anthropology*, vol. 4, n° 3-4 : 431-442.

Binney Judith, O'Malley Vincent, et Ward Alan, 2014, « Rangatiratanga and Kawanatanga, 1840-1860 », *in* Atholl Anderson, Judith Binney, et Aroha Harris (dir.), *Tangata Whenua: An Illustrated History*, Wellington, Bridget Williams Books : 220-253.

Blanchard Marianne et Jeannin Romaric, 2014, *Le manuel de la sérigraphie : matériel et techniques*, Paris, Editions Eyrolles.

Bobo Jacqueline (dir.), 2001, *Black Feminist Cultural Criticism*, Malden, Wiley-Blackwell.

Bonnemère Pascale et Théry Irène (dir.), 2008, *Ce que le genre fait aux personnes*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Borell Belinda, 2005, « Living in the city ain't so bad: Cultural identity for young Maori in South Auckland », *in* James H. Liu, Tracey McIntosh, Tim McCreanor, et Teresia Teaiwa (dir.), *New Zealand identities: Departures and destinations*, Wellington, Victoria University Press : 191-207.

Bourdieu Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

———, 1986, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1 : 69-72.

Bourdieu Pierre et Darbel Alain, 1969 [1966], *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Bowden Ross, 1979, « Tapu and Mana: Ritual authority and political power in traditional Maori society », *The Journal of Pacific History*, vol. 14, n° 1 : 50-61.

Bradley Will et Esche Charles (dir.), 2007, *Art and Social Change, A Critical Reader*, London, Tate Publishing.

Brand Peggy Zeglin et Devereaux Marie, 2003, « Introduction: Feminism and Aesthetics », *Hypatia*, vol. 18, n° 4 : IX-XX.

Brankin Anna, 2016, « Bringing soul to the rebuild », *Te Karaka*, vol. 69 : 26-29.

Brookes Barbara, 2016, *A History of New Zealand Women*, New Zealand, Bridget Williams Books.

Brown Deidre, 2004, « The Whare on Exhibition », *in* Anna Smith et Lydia Wevers (dir.), *On Display: New Essays in Cultural Studies*, Wellington, Victoria University Press : 65-79.

———, 2008, « «"Ko to ringa ki nga a te Pakeha" - Virtual Taonga Maori and Museums », *Visual Resources*, vol. 24, n° 1.

Buck Sir Peter, 1958, *The Coming of the Maori*, Seconde éditionWellington, Whitcombe & Tombs.

Burrick Delphine, 2010, « Une épistémologie du récit de vie », *Recherches Qualitatives*, vol. Hors-Série : Recherche Qualitative et Temporalités, n° 8 : 7-36.

Buscatto Marie et Monjaret Anne, 2016, « Jouer et déjouer le genre en arts », *Ethnologie française*, vol. 1, n° 161 : 13-20.

Buscatto Marie et Octobre Sylvie, 2014, « La culture, c'est (aussi) une question de genre », *in Questions de genre, questions de culture*, Ministère de la Culture - DEPS : 125-143.

Carrington Matthew et Peters Tom, 04/04/2016, « New Zealand voters reject flag change in referendum », *World Socialist Website*, https://www.wsws.org/en/articles/2016/04/04/refe-a04.html (visité le 26 juillet 2017).

Chamberlain Claire, 21 mail 2017, « Venice Biennale: New Zealand's emissary », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/entertainment/arts/92716404/venice-biennale-new-zealands-emissary (visité le 15 aout 2017).

Charles-Rault Jacqueline, 2012, *Te Ara A Hine. Le cheminement de quatre femmes artistes maori*, Thèse de doctorat en civilisation néo-zélandaise non publiée, Université du Havre, Groupe de Recherche Identité(s) et Culture(s)e, Le Havre.

Chaxel Sophie, Fiorelli Cécile, et Moity-Maïzi Pascale, 2014, « Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action », *¿ Interrogations ?*, n° 17.

Collard Judith, 2006, « Spiral Women: Locating Lesbian Activism in New Zealand Feminist Art, 1975-1992 », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 15, n° 2 : 292-320.

Condé Carol et Beveridge Karl, 1995, « Telling stories: Some thoughts on art and the labour movement », *in* Daina Augaitis, Lorne Falk, Sylvie Gilbert, et Mary Anne Moser (dir.), *Questions of community*, Banff, Banff Centre Press.

Connor Helene, 2000, « Reclamation of Cultural Identity for Maori Women: A Response to "Prisonisation" », *in* Alison Jones, Phyllis Herda, et Tamasailau Suaalii (dir.), *Bitter Sweet, Indigenous Women in the Pacific*, Otago, University of Otago Press : 125-135.

———, 2007, « Māori Feminism and Biographical Research; The Power of Self Definition », *Women's Studies Journal: Special Edition - Matauranga Māori*, vol. 21, n° 2 : 59-82.

Cook Megan, 2011, « Women's movement - Women's Christian Temperance Union », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/womens-movement/page-2 (visité le 26 juillet 2011).

Copans Jean, 1967, « Le métier d'anthropologue », *L'Homme*, vol. 7, n° 4 : 84-91.

Cory-Pearce Elizabeth, 2014 [2005], « Surface attraction: clothing and the mediation of Maori/European relationships », *in* Susanne Kuchler et Graeme Were (dir.), *The art of clothing: a Pacific experience*, Oxon, New York, Routledge : 73-88.

Crenshaw Kimberle, 1991, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Colour », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6 : 1241-1299.

Culling Vicki et Mitchell Pania, 2015, « Ahakoa he iti, he pounamu: Although Small, It Is Precious: Death and Grief After Perinatal Death in Aotearoa/New Zealand », *in* Joanne Cacciatore et John D. DeFrain (dir.), *The World of Bereavement. International and Cultural Psychology*, Cham, Springer : 265-286.

Curchin Katherine, 2011, « Pakeha Women and Maori Protocol: The Politics of Criticising Other Cultures », *Australian Journal of Political Science*, vol. 46, n° 3 : 375-388.

Curiel Ochy, 2007, « Critique postcoloniale et pratiques politiques du féminisme antiraciste », *Mouvement*, vol. 3, n° 51 : 119-129.

Curtis C.S., 1964, « Notes on eel weirs and Maori fishing methods », *The journal of Polynesian Society*, vol. 73, n° 2 : 167-170.

Dabul Lígia, 2016, « Les artistes plasticiens sur les marchés d'artisanat au Brésil (Fortaleza) - Lieux et signification de la vente d'œuvres d'art », *in* Alain Quemin et Glaucia Villas Bôas (dir.), *Art et Société, Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press : 181-198.

Daley Agnes Patricia et Topia Janie, 1998, « Topia, Heni Hoana and Topia, Mereana », *Dictionary of New Zealand Biography*, vol. 4, https://teara.govt.nz/en/biographies/4t23/topia-heni-hoana (visité le 20 juillet 2017).

David-Ives Corinne, 2013, « Guardians of the Environment Indigeneity and Ecology in New Zealand in Light of the WAI 262 Claim », *ELOHI [Online]*, vol. 3 : 11-27.

Davis Kathy, 2008, « Intersectionality as buzzword, A Sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful », *Feminist Theory*, vol. 9, n° 1 : 67-85.

De Villers Guy, 2011, « L'approche autobiographique : regards anthropologique et épistémologique, et orientations méthodologiques Récit d'un itinéraire », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 42, n° 1 : 25-44.

Dechaufour Laetitia, 2007, *Introduction au féminisme postcolonial et genèse de ce courant*, http://topicsandroses.free.fr/spip.php?article108 (visité le 26 juillet 2017).

Demazière Didier et Samuel Olivia, 2010, « Inscrire les parcours individuels dans leurs contextes », *Temporalités*, vol. 11 : 2-8.

Denis Ann, 2008, « Intersectional Analysis, A Contribution of Feminism to Sociology », *International Sociology Review of Books*, vol. 23, n° 5 : 677-694.

Derby Mark, 2013, « Ngā mahi tika - Tangi, birth and modern-day custom », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand,* http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-manners-and-social-behaviour-nga-mahi-tika/page-3 (visité le 25 février 2017).

Derlon Brigitte et Jeudy-Ballini Monique, 2005, « Art et anthropologie : regards », *in* Michèle Coquet, Brigitte Derlon, et Monique Jeudy-Ballini (dir.), *Les cultures à l'oeuvre : Rencontres en art*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 11-26.

Deslauriers Jean-Pierre, 1991, *Recherche qualitative : guide pratique*, Montréal, McGraw-Hill.

Diamond Jo, 1999, « Hine-Titama : Maori Contributions to Feminist Discourses and Identity Politics », *Australian Journal of Social Issues*, vol. 34, n° 4 : 301-317.

Dickson Matiu, 2005, « Māori women and education », *Yearbook of New Zealand Jurisprudence. Special Issue: Te Purenga*, vol. 8, n° 2 : 104-133.

Dimitrakaki Angela et Perry Lara (dir.), 2013, *Politics in a Glass Case Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool, Liverpool University Press.

Dogheria Duccio, 2016, *Street Art - Histoire, Techniques et Artistes*, Paris, Place des Victoires.

Dousset Laurent, 2011, *Mythes, Missiles et Cannibales : Le récit d'un premier contact en Australie*, Paris, Société des Océanistes.

Durand Gilbert, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International éditeurs.

Durie Mason, 1994, *Whaiora: Māori Health Development*, Auckland, Oxford University Press.

Dussart Françoise, 2006, « Canvassing identities: reflecting on the acrylic art movement in an Australian Aboriginalsettlement », *Aboriginal History*, vol. 30, numéro spécial « EXCHANGING HISTORIES » : 156-168.

———, 2014, « « Mise en intrigue » : Quelques réflexions sur les expositions muséales de peintures à l'acrylique des Aborigènes du Territoire du Nord (Australie) », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 383 : 179-206.

Dussart Françoise et Poirier Sylvie, 2017, « Knowing and Managing the Land: The Conundrum of Coexistence and Entanglement », *in Entangled Territorialities: Negotiating*

Indigenous Lands in australia and Canada, Toronto, Buffalo, London, University of Toronton Press : 3-24.

Edelman Murray Jacob, 1995, *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Perceptions*, Chicago, Chicago University Press.

Edman Irwin, 1967, *Arts and the Man: A Short Introduction to Aesthetics*, New York, Norton.

Edward B. Tylor, 1871, *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, London, John Murray.

Eliade Mircea, 1988 [1963], *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard.

Ensminger David A., 2011, *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*, Jackson, University Press of Mississippi.

Evans Jeff, 2009 [1997], *Nga Waka O Nehera: The First Voyaging Canoes*, Auckland, Oratia Media.

Evans Marian, Lonie Bridie, et Lloyd Tilly (dir.), 1988, *A Women's picture book: 25 women artists of Aotearoa New Zealand*, Wellington, Government Printing Office.

Evans Miriama et Ngarimu Ranui, 2005, *The Art of Maori Weaving*, Wellington, Huia Publishers.

Evans Ripeka, 1994a, « Maori Women as Agents of Change », *Te Pua*, vol. 3, n° 1 : 31-37.

———, 1994b, « The negation of powerlessness: Maori feminism, a perspective », *Hecate*, vol. 20, n° 2 : 53-65.

Ferréol Gilles, Cauche Philippe, Duprez Jean-Marie, Gadrey Nicole, et Simon Michel (dir.), 20021991, *Dictionnaire de sociologie*, TroisièmeParis, Armand Colin.

Finlayson Chris, 11/06/2017, « Parihaka has waited a long time for this day », *E-Tangata*, https://e-tangata.co.nz/news/parihaka-has-waited-a-long-time-for-this-day (visité le 20 août 2017).

Firth Raymond, 1959 [1929], *Economics of the New Zealand Maori*, Wellington, Government Printer.

Fletcher Adele, 2007, « Sanctity, Power, and the "Impure Sacred": Analyzing Maori Concepts of Tapu and Noa in Early Documentary Sources », *History of Religions*, vol. 47, n° 1 : 51-74.

Flintoff Brian, 2014, « Māori musical instruments – taonga puoro », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand,* http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-musical-instruments-taonga-puoro (visité le 26 juillet 2017).

Fox Karen, 2011, *Maori and Aboriginal Women in the Public Eye Representing Difference, 1950–2000*, Camberra, ANU E Press.

Francastel Pierre, 1970, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Éditions Denoël.

Friedman Jonathan, 1992, « The Past in the Future: History and the Politics of Identity », *American Anthropologist*, vol. 94, n° 4 : 837-859.

Frost Natasha, 11/06/2015, « Public support growing for Parihaka Day », *RNZ*, http://www.radionz.co.nz/news/national/289058/public-support-growing-for-parihaka-day (visité le 20 août 2017).

Gabel Kirsten Aroha, 2005, « Hine Tu, Hine Ora », *Yearbook of New Zealand Jurisprudence. Special Issue: Te Purenga*, vol. 8, n° 2 : 79-103.

Gagné Natacha, 2005, « Être jeune et maori aujourd'hui : l'université comme site de (ré)affirmation et de coexistence », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, n° 3 : 59-70.

———, 2008, « L'analyse des relations entre minorités et majorités : retour sur la situation néo-zélandaise à l'aube des années 2000 », *Anthropologica*, vol. 50, n° 1 : 101-119.

———, 2009, « The political dimensions of coexistence », *Anthropological Theory*, vol. 9, n° 1 : 33-58.

———, 2013, *Being Māori in the City: Indigenous Everyday Life in Auckland*, Toronto, University of Toronton Press.

———, 2015, « De la souveraineté perdue à la souveraineté retrouvée : voyage vers l'avenir sur le dos des baleines », *Religiologiques*, vol. 32 : 65–91.

———, 2016, « The Waxing and Waning of the Politics of Authenticity: The Situation of Urban-Based Māori through the Lens of Municipal Politics », *City & Society*, vol. 28, n° 1 : 48–73.

Gagnon Véronique, 2016, *L'exposition collective comme outil d'une catégorisation : L'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013*, Mémoire de Master en Histoire de l'Art, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Galipaud Jean-Christophe, 2016, « Les Lapita : des marins-potiers à la découverte du Pacifique », *Dossiers d'Archéologie*, vol. L'archéologie des tropiques, n° 373 : 66-71.

Galliot Sébastien, 2014, *Tatouages d'Océanie. Rites, techniques et images*, Paris, Société des Océanistes.

Garrick Gia, 10/07/2017, « Maori Party's first Asian candidate: We are all New Zealanders », *New Zealand Herald*, http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=11888565 (visité le 28 août 2017).

Gaudet Stéphanie, 2011, « La participation sociale des Canadiens : une analyse selon l'approche des parcours de vie », *Canadian Public Policy / Analyse de Politiques*, vol. 37 : S33-S56.

Gell Alfred, 2009, *L'art et ses agents - Une théorie anthropologique*, Bruxelles, Les presses du réel.

Genin Christophe, 2013, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

George Mihi, 2006, *Ko au te Wahine Maori (I am the Maori Women)*, Mémoire de Master, Whitecliffe College of Arts and Design, Auckland.

Gerrish Nunn Pamela, 2007, « As a Woman I have no Country », *Humanities Research Network*, n° 9.

Girel Sylvia, 2000, « Evolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : l'aspect polémique des œuvres contemporaines à travers quelques "affaires" marseillaises », *Sociologie de l'Art*, n° 13 : 71-88.

———, 2002, *Quand artistes et citadins se rencontrent dans l'espace urbain : Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001* , Rapport de recherche SHADYC UMR 8562.

———, 2004, « L'art contemporain, ses publics et non-publics : le paradoxe de la réception face aux nouvelles formes de création, Tome II », *in* Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan : 193-212.

———, 2007, « Arts, territoires et action sociale : l'exemple marseillais », *Vie sociale*, n° 2 : 183-195.

———, 2008, « Acte de création ou violence avec préméditation ? Portrait et parcours d'un artiste engagé : Marc Boucherot », *Sociologie de l'Art*, vol. Opus 11 & 12, n° 1 : 221-241.

Glowczewski Barbara et Henry Rosita (dir.), 2007, *Le Défi indigène. Entre spectacle et politique*, Montreuil, Aux lieux d'être.

Gottesdiener Hana et Vilatte Jean-Christophe, 2006, *L'accès des jeunes adultes à l'art contemporain - approches sociologique et psychologique du goût des étudiants pour l'art et de leur fréquentation des musées*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

Gow John et Graham-Stewart Michael, 2006, *Out of Time: Maori and the Photographer 1860 - 1940, The Ngawini Cooper Trust Collection*, Auckland, John Leech Gallery.

Goyon Marie, 2004, « Le rêve de la femme-double, être femme et artiste dans les sociétés amérindiennes des plaines », *Parcours Anthropologiques*, n° 4 : 34-41.

———, 2006, « La logique du lien dans l'art du « travail aux piquants » des Amérindiens des Prairies », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 36, n° 1 : 37-47.

———, 2007, « L'Indianité en tant qu'ethnogénèse : exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien », *Parcours anthropologiques*, n° 6 : 92-112.

Grace Patricia, 1978, *Mutuwhenua.The Moon Sleeps*, New Zealand, Longman Paul.

Graham-Stewart Michael et Gow John, 2006, *Out of Time: Maori and the Photographer 1860 - 1940, The Ngawini Cooper Trust Collection*, Auckland, John Leech Gallery.

Graille Caroline, 2003, « Primitifs d'hier, Artistes de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité », *Ethnologies comparées*, n° 6.

Grey Sandra, 2006, « *Out of sight, out of mind: The New Zealand women's movement in abeyance* », *in* , Fukuoka, Japan : 1-34.

Guy Rocher, 1992, *Introduction à la sociologie générale*, Troisième édition, Montréal, Éditions Hurtubise Inc.

Gwynne Cat Ruka, 2009, « Artistic practices, representations of Māori women and the paradox of Kaupapa Māori », *MAI Review*, n° 1 : 1-11.

Hacking Lily, 2011, « Pushing through the paint », *ArtZone the New Zealand Art & Design Guide*, vol. 39.

Hakaraia Libby et Waata Urlich Colleen, 2008, *Te Kahui o Matariki: Contemporary Maori Art of Matariki*, Auckland, Penguin Group New Zealand.

Hakiwai Arapata T., 2014, *He mana taonga, he mana tangata: Māori taonga and the politics of Māori tribal identity and development*, Thèse de doctorat, Victoria University, Wellington.

Hall Meegan, Rata Arama, et Adds Peter, 2013, « He Manu Hou: The Transition of Māori Students into Māori Studies », *The International Indigenous Policy Journal*, vol. 4, n° 4 : 1-19.

Hamilton-Pearce Janette, 2009, *Mana Wāhine In Information Technology: Ngā Kaiwhatu Kākahu Me Te Kākahu*, Thèse de doctorat, Auckland University of Technology, Auckland.

Hanson F. Allan, 1982, « Female Pollution in Polynesia? », *Journal of the Polynesian Society*, vol. 91, n° 3 : 335-381.

———, 1983, « Art and the Maori Construction of Reality », *in* Sidney Moko Mead et Bernie Kernot (dir.), *Art and Artists of Oceania*, Palmerston North, Dunmore Press : 210-224.

———, 1989, « The Making of the Maori: Culture Invention and its Logic », *American Anthropology*, vol. 91, n° 4 : 890-902.

Hanson F. Allan et Hanson Louise, 1990, « The Eye of the Beholder: A Short History of the Study of Maori Art », *in* F. Allan Hanson et Louise Hanson (dir.), *Art and Identity in Oceania*, Honolulu, University of Hawaii Press : 184-195.

Harawira Wena, 19/03/2016, « Māori veterans' support for the old flag is about nostalgia », *eTangata*, https://e-tangata.co.nz/news/maori-veterans-support-old-flag-nostalgia (visité le 26 juillet 2017).

Harvie Will, 31/10/2015, « Going inside: the Christchurch Justice Precinct revealed », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/the-press/business/the-rebuild/73388286/going-inside-the-christchurch-justice-precinct-revealed (visité le 16 juillet 2017).

Harwood Hokimate P., 2011, « Nga tohu o nga kairaranga: the signs of the weavers », *Memory connection*, vol. 1, n° 1 : 437-450.

Hayward Janine, 2002, *The Treaty Challenge: Local Government and Māori*, rapport d'orientation, Crow Forestry Rental Trust.

Heinich Nathalie, 1998, *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit.

———, 2002, « Sociologie de l'art contemporain : questions de méthode », *Espaces Temps*, vol. 78, n° 1 : 133-141.

———, 2004, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.

Henare Amiria, 2005, « Nga Aho Tipuna (Ancestral Threads): Maori Cloaks from New Zealand », *in* Susanne Küchler et Daniel Miller (dir.), *Clothing as material culture*, Oxford, Berg : 121-138.

Herd Ruth, 2006, « Mana wahine me te tino rangatiratanga: Mäori women's dignity and self determination », *Social Work Review*, vol. 18, n° 2 : 14-21.

Heuer Berys, 1969, « Maori women in traditional family and tribal life », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 78, n° 4 : 448-494.

———, 1972, *Maori Women*, Wellington, A.H. & A.W. Reed.

Hibbs Sonia, 2006, « The uniquely female art of karanga », *Social Work Review*, vol. 18, n° 2 : 3-8.

Hickford Mark, 2015 [2006], « Law of the foreshore and seabed », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/law-of-the-foreshore-and-seabed (visité le 26 juillet 2017).

Higgins Rawinia, 2011, « Tangihanga – death customs - The tangihanga process », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/tangihanga-death-customs/page-4 (visité le 17 septembre 2016).

———, 2013, « Tā moko – Māori tattooing », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/ta-moko-maori-tattooing (visité le 23 août).

Higgins Rawinia et Meredith Paul, 2011, « Kaumātua – Māori elders », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/kaumatua-maori-elders (visité le 30 juillet 2017).

Highfield Camilla et Smith Peter, 2004, *Pushing the boundaries : eleven contemporary artists in Aotearoa New Zealand*, Wellington, Gilt Edge Publishing.

Hill Bruce, 2016, « Maori vote heavily for current NZ flag in referendum », *Pacific Beat*.

Hillary Sarah, Campbell Katherine, Carlisle Melanie, Khanjian Herant, Learner Tom, et Schilling Michael, 2013, « The early use of synthetic emulsion paints by New Zealand artists », *AICCM Bulletin*, vol. 34, n° 1 : 44-56.

Hobsbawn Eric et Ranger Terence, 1983, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hohaia Te Miringa, O'Brien Gregory, et Strongman Lara (dir.), 2005, *Parihaka: The Art of Passive Resistance*, Wellington, City Gallery Wellington et Victoria University Press.

Hopa Ngapare K., 1966, *The Rangatira - chieftainship in traditional Maori society*, B.Litt. thesis, University of Oxford, Oxford.

Horan Jane, 2017, *Terracotta fragments, Lapita people*, https://smarthistory.org/lapita/ (visité le 25 juillet 2017).

Hoskins Rau, 2017, *Bringing the Soul*, https://christchurchartgallery.org.nz/bulletin/188/bringing-the-soul (visité le 17 juillet 2017).

Hoskins Te Kawehau Clea, 2000, « In the Interest of Māori Women? Discourses of Reclamation », *in* Alison Jones, Phyllis Herda, et Tamasailau Suaalii (dir.), *Bitter Sweet, Indigenous Women in the Pacific*, Wellington, University of Otago Press : 33-48.

———, 2012, « A fine risk: Ethics in Kaupapa Maori politics », *New Zealand Journal of Educational Studies*, vol. 47, n° 2 : 85-99.

Houkamau Carla, 2010, « Identity construction and reconstruction: the role of socio-historical contexts in shaping Māori women's identity », *Social Identities*, vol. 16, n° 2 : 179-196.

———, 2011, « Transformations in MāoriWomen's Identity: Some Things Change, Some Stay the Same », *Qualitative Research in Psychology*, vol. 8 : 292–313.

Houkamau Carla A. et Lo Kevin D., 2012, « Exploring the Cultural Origins of Differences in Time Orientation between European New Zealanders and Māori », *NZJHRM*, vol. 12, n° 3 : 105-123.

Houkamau Carla A. et Sibley Chris G., 2015, « The Revised Multidimensional Model of Māori Identity and Cultural Engagement (MMM-ICE2) », *Social Indicators Research*, vol. 122, n° 1 : 279-296.

Ihimaera Witi, 1972, « The Whale », *in Pounamu, Pounamu*, Auckland, Heinemann : 115–122.

———, 1987, *The Whale Rider*, Auckland, Heinemann.

———, 1992, *Te Ao Mārama: Māori Writing*, Auckland, Reed.

Ihimaera Witi, Adsett Sandy, et Whiting Cliff (dir.), 1996, *Mataora, The Living Face. Contemporary Maori Art, Te Waka Toi*, Auckland, David Bateman Ltd.

Ireland Peter, 2011, *Guerrilla Girls*, http://eyecontactsite.com/2011/06/guerilla-girls (visité le 28 juillet 2017).

Irwin Kathie, 1992a, « Challenges to Maori Feminists », *in* Wendy Harrex (dir.), *Broadsheet: Twenty Years of Broadsheet Magazine*, Auckland, New Women's Press Limited : 79-84.

———, 1992b, « Becoming an Academic: Contradictions and Dilemmas of a Māori Feminist », *in* Sue Middleton et Alison Jones (dir.), *Women and Education in Aotearoa:2*, Wellington, Bridget Williams Books : 52-67.

———, 1992c, « Towards Theories of Māori Feminism », *in* Rosemary Du Plessis (dir.), *Feminist Voices: Women's Studies Texts for Aotearoa/New Zealand*, Auckland, Oxford University Press : 1-19.

———, 2007, « Maori Women and Leadership in Aotearoa/New Zealand », *in Making Space for Indigenous Feminism*, Black Point/London/New York, Fernwood Publishing/Zed Books : 174-185.

Jackman Amy, 26/08/2015, « Maori Church leaders back current national flag with rousing haka », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/national/the-flag-debate/71410743/maori-church-leaders-back-current-national-flag-with-rousing-haka (visité le 20/08/2017).

Jackson Michael, 1972, « Aspects of Symbolism and Composition in Maori Art », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. 128, n° 1 : 33-80.

Jacobs Karen, 2009, « Artists-in-Residence: Polynesian Engagements with the Past », *Journal of Museum Ethnography*, n° 21, Encounters with Polynesia: Exhibiting the Past in the Present : 112-126.

Jahnke Huia Tomlins, 2002, « Towards a Secure Identity: Maori Women and the Home-Place », *Women's Studies International Forum*, vol. 25, n° 5 : 503 – 513.

Jahnke Robert H.G., 2006, *He tataitanga ahua toi : the house that Riwai built, a continuum of Māori art*, Thèse de doctorat, Massey University, Palmerston North.

Jahnke Robert H.G. et Ihimaera Witi, 1996, « Mataora: The Living Face », *in* Witi Ihimaera, Sandy Adsett, et Cliff Whiting (dir.), *Mataora: the living face : contemporary Maori art / general editors*, Auckland, David Bateman Ltd.

Jellyman Don, 2014, « Freshwater Eels and People in New Zealand: A Love/Hate Relationship », *in* Katsumi Tsukamoto et Mari Kuroki (dir.), *Eels and Humans*, Tokyo, Springer : 143-153.

Johnstone Christopher, 2013 [2006], *Landscape Paintings of New Zealand: A Journey from North to South*, Auckland, Penguin Random House.

Jolly Margaret, 1997, « From Point Venus to Bali Ha'i: Eroticism and Exoticism in Representations of the Pacific », *in* Lenore Manderson et Margaret Jolly (dir.), *Sites of Desire, Economics of Pleasure: Sexualities in Asia and the Pacific*, Chicago, University of Chicago Press : 99–122.

———, 2005, « Serene and unsettling journeys: Reflections on the Oceanic in Robin Whites Time to Go », *in* Michèle Coquet, Brigitte Derlon, et Monique Jeudy-Ballini (dir.), *Les cultures à l'oeuvre : Rencontres en art*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 273-293.

Jones Rhys, 2007, « Rongoā – medicinal use of plants - Common medicinal plants », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/rongoa-medicinal-use-of-plants/page-3 (visité le 29 juillet 2017).

Kaeppler Adrienne L., 1989, « Art and Aesthetics », *in* Alan Howard et Borofsky Robert (dir.), *Developments in Polynesian Ethnology*, Honolulu, University of Hawaii Press : 211-240.

Kahukiwa Robyn, Hilliard Hinemoa, Lucie-Smith Edward, et Mane-Wheoki Jonathan, 2005, *The Art of Robyn Kahukiwa*, Auckland, Reed.

Kalbfleisch Elizabeth C., 2009, *Bordering on feminism: home and transnational sites in recent visual culture and native women's art*, Thèse de doctorat, University of Rochester, Rochester.

Kanawa Kahutoi Te, 2014, « Māori weaving and tukutuku – te raranga me te whatu - Tāniko and tukutuku », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-weaving-and-tukutuku-te-raranga-me-te-whatu/page-3 (visité le 2 avril 2017).

Kawharu Merata, 2000, « Kaitiakitanga: A Maori anthropological perspective of the Maori socio-environmental ethic of Resource Management », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 109, n° 4 : 349-370.

Keane Basil, 2007a, « Kōrero taiao – sayings from nature - Sayings and proverbs from the natural world », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/korero-taiao-sayings-from-nature/page-1 (visité le 28 février 2017).

———, 2007b, « Taniwha », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/taniwha (visité le 22 février 2017).

———, 2007c, « Te hopu tuna – eeling - Hīnaki – eel pots », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/te-hopu-tuna-eeling/page-3 (visité le 20 février 2017).

———, 2008, « Kurī – Polynesian dogs - Traditional accounts of kurī », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/kuri-polynesian-dogs/page-2 (visité le 26 juillet 2017).

———, 2017 [2011], « *Whāngai – customary fostering and adoption* », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand* http://www.TeAra.govt.nz/en/whangai-customary-fostering-and-adoption (visité le 31 juillet 2017).

Keane Kelly, 2015 [2007], « Ngā manu – birds », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/nga-manu-birds (visité le 26 juillet 2017).

Keenan Danny, 2008, *Terror in Our Midst?: Searching for Terrorism in Aotearoa New Zealand*, Wellington, Huia Publishers.

Kelsey Jane, 1989, « Free Market "Rogernomics" and Maori Rights under the Treaty of Waitangi; An Irresolvable Contradiction? », *Race Gender Class*, vol. 8 : 1-19.

———, 1990, *A question of honour?: Labour and the treaty 1984-1989*, Wellington, Allen and Unwin.

Kerr Sandy, 2012, « Kaupapa Maori theory-based evaluation », *Evaluation Journal of Australasia*, vol. 12, n° 1 : 6-18.

King Michael, 1992 [1972], *Moko: Maori tattooing in the 20th century*, Auckland, David Bateman.

———, 2000, « Cooper, Whina », *Dictionary of New Zealand Biography*, vol. 5, http://www.TeAra.govt.nz/en/biographies/5c32/cooper-whina (visité le 2 juillet 2017).

———, 2003, *The Penguin History of New Zealand*, Auckland, Penguin Books.

Kirker Anne, 1993 [1986], *New Zealand Women Artists: A Survey of 150 Years*, Tortola, Craftsman House.

Kjellgren Eric, 2007, *Oceania: art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan museum of art.

Kukutai Tahu, 2011, « Māori demography in Aotearoa New Zealand: Fifty years on », *New Zealand Population Review*, vol. 37, n° Numéro spécial : 45-64.

Labrum Bronwyn, 2004, « Developing "The Essentials of Good Citizenship and Responsibilities" in Maori Women: Family Life, Social Change, and the State in New Zealand, 1944-70 », *Journal of Family History*, vol. 29, n° 4 : 446-465.

Langness L.L., 1965, *The life history in anthropological science*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

Larner Wendy, 1995, « Theorising "Difference" in Aotearoa/ New Zealand (1) », *Gender, Place and Culture*, vol. 2, n° 2 : 177-190.

Layton Robert, 1991, *The anthropology of Art*, 2nde éd., Cambridge, Cambridge University Press.

Le Roux Géraldine, 2013, « *Controverses autour de la patrimonialisation de l'art aborigène. Des performances d'artistes urbains comme réponse* », n° 65 : 171-176.

Lee Jenny, 2009, « Decolonising Māori narratives: Pūrākau as a method », *MAI Review*, vol. 2, n° 3 : 1-12.

Levine Hal B., 1991, « Comment on Hanson's "The Making of the Maori" », *American Anthropologist, New Series*, vol. 93, n° 2 : 444-446.

Li Emelia O. I. et Ahmad Izmer, 2015, « Expressions of Hybridity as Strategy for Malayan Nationalism: Selected Artworks in Modern Malayan Art », *Wacana Seni Journal of Arts Discourse*, vol. 14 : 1-30.

Linnekin Jocelyn, 1991, « Cultural Invention and the Dilemma of Authenticity », *American Anthropologist, New Series*, vol. 93, n° 2 : 446-449.

Lu Lucy et Yuen Felice, 2012, « Journey Women: Art therapy in a decolonizing framework of practice », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 39 : 192-200.

Macalister John, 2005, *A Dictionary of Maori Words in New Zealand English*, Melbourne, Oxford University Press.

Magee Ann, 2001, « Women », *Asia Pacific Viewpoint*, vol. 42, n° 1 : 35-45.

Mahuika Te Rangimarie, 2008, « Kaupapa Māori theory is critical and anti-colonial », *MAI Review*, vol. 3, n° 4 : 1-16.

———, 2009, « The value of oral history in a kaupapa Māori framework », *Te Pouhere Korero*, vol. 3 : 91-103.

Mahuta Dean P.S., 2011, « Honouring the Voices of the Ancestors – A Personal View of the Effect of Māori Language Immersion Education in Aotearoa-New Zealand », *Te Kaharoa*, vol. 4 : 180-194.

Mane-Wheoki Jonathan, 1995, « The Resurgence of Māori Art: Conflicts and Continuities in the Eighties », *The Contemporary Pacific*, vol. 7, n° 1 : 1-19.

———, 2011, « Art's Histories in Aotearoa New Zealand », *Journal of Art Historiography*, n° 4 : 1-12.

———, 2014, « Contemporary Māori art – ngā toi hōu », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/contemporary-maori-art-nga-toi-hou (visité le 26 juillet 2017).

Manukau Courrier, 02/12/2015, « *Historic site captured by artist* », http://www.pressreader.com/new-zealand/manukau-courier/20150212/281616713798782 (visité le 30 août 2017).

Māori Law Review, 2016, *Second Referendum on the New Zealand Flag – result and Māori voter turnout*, http://maorilawreview.co.nz/2016/04/second-referendum-on-the-new-zealand-flag-result-and-maori-voter-turnout/ (visité le 26 juillet 2017).

Marriott Lisa et Sim Dalice, 2014, *Indicators of Inequality for Māori and Pacific People*, Working Paper in Public Finance 09/2014, Victoria Business School, Victoria University of Wellington, Wellington, https://www.victoria.ac.nz/sacl/centres-and-

institutes/cpf/publications/pdfs/2015/WP09_2014_Indicators-of-Inequality.pdf (visité le 28 aout 2017).

Martin Robert, 11/05/2015, « Mark Parihaka Day not Guy Fawkes, say Maori Party », *RNZ*, http://www.radionz.co.nz/news/national/288907/push-to-replace-guy-fawkes-with-parihaka-day (20 août 2017).

Martorella Rosanne, 1982, *The Sociology of Opera*, New York, Praeger.

———, 1990, *Corporate Art*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Martuccelli Danilo, 2007, « La sociologie aux temps de l'individu », *¿ Interrogations ? - Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 5 : 65-84.

Mataira Katarina, 1972 [1968], « Modern trends in Maori art forms », *in* Éric Schwimmer (dir.), *The Maori people in the nineteen-sixties: a symposium*, Auckland, Longman Paul Limited : 205-216.

Matamua Rangi, 2013, « Mau rākau – Māori use of weaponry », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/mau-rakau-maori-use-of-weaponry (visité le 26 juillet 2013).

Mathews Nancy Mowll, 2001, *Paul Gauguin: An Erotic Life*, New Haven, CT, Yale University Press.

Mauss Marcel, 1947, *Manuel d'ethnographie*, 2èmeParis, Petite bibliothèque Payot.

Maxwell Joseph A., 1999, *La modélisation de la recherche qualitative : une approche interactive*, Fribourg, Édictions universitaires Fribourg Suisse.

McCall Leslie, 2005, « The complexity of intersectionality », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n° 3 : 1771-1800.

McCarthy Conal, 2007, *Exhibiting Maori, A History of Colonial Cultures on Display*, Oxon, New York, Berg.

———, 2013, « The rules of (Maori) art: Bourdieu's cultural sociology and Maori visitors in New Zealand museums », *Journal of Sociology*, vol. 49, n° 2-3 : 173–193.

———, 2014, « Museums - Museums expand and diversify, 1945 to 1990 », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, https://www.teara.govt.nz/en/video/43883/te-maori-exhibition-1984 (visité le 30 août 2017).

McCormack Fiona, 2011, « Rahui: A Blunting of Teeth », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 120, n° 2 : 43-55.

McCreanor Timothy N., 1993, « Mimiwhangata: Media Reliance an Pakeha Commonsense in Interpretations of Maori Actions », *Sites*, vol. 26 : 79-90.

———, 1995, *Pakeha Discourses of Maori Pakeha Relations*, Thèse de doctorat, University of Auckland, Auckland.

McDonald Liz, 12/12/2016, « Kakapo cloak design transforms justice and emergency services precinct car park », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/the-press/christchurch-life/87462690/kakapo-cloak-design-transforms-justice-and-emergency-services-precinct-car-park (visité le 16 juillet 2017).

McIntosh Tracey, 2005, « Maori identities: fixed, fluid, forced », *in* Tracey McIntosh, James H. Liu, Tim McCreanor, et Teresia Teaiwa (dir.), *New Zealand identities: Departures and destinations*, Wellington, Victoria University Press : 38-52.

———, 2007, « Power, Powerlessness and Identity », *in* B. Curtis, S. Matthewman, et T. McIntosh (dir.), *TASA & SAANZ Joint Conference: Public Sociologies and Trans-Tasman Comparisons*, Auckland, Department of Sociology, University of Auckland.

McKinnon Malcolm, 1996, *Immigrants and Citizens: New Zealanders and Asian immigration in historical context*, Wellington, Institute of Policy Studies, Victoria University of Wellington.

McRae Karyn Okeroa et Nikora Linda Waimarie, 2006, « Whangai: remembering, understanding and experiencing », *MAI Review*, vol. 1, n° Intern Research Report 7.

Mead Hirini Moko, 1968, *Te whatu taaniko: taaniko weaving*, Auckland, Reed Methuen.

———, 1975, « The Origins of Maori Art: Polynesian or Chinese? », *Oceania*, vol. 45, n° 3 : 173-211.

———, 1996, « Maori Art Restructured, Reorganised, Re-examined and Reclaimed », *He Pukenga Kōrero*, vol. 2, n° 1 : 1-7.

———, 2003, *Tikanga Māori, Living by Māori Values*, Wellington, Huia Publishers.

Mead Hirini Moko et Grove Neil, 2007 [2001], *Nga Pepeha a Nga Tipuna*, Wellington, Victoria University Press.

Meagher Michelle, 2011, « Telling stories about feminist art », *Feminist Theory*, vol. 12, n° 3 : 297–316.

Melbourne Te Waaka, 2011, *Te wairua kōmingomingo o te Māori: The spiritual whirlwind of the Māori*, Thèse de doctorat, Massey University, Palmerston North.

Meredith Paul, 2006, « Matariki – Māori New Year », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand* http://www.TeAra.govt.nz/en/matariki-maori-new-year (visité le 28 juillet 2017).

Merle Isabelle, 1998, « Le Mabo Case. L'Australie face à son passé colonial », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 53, n° 2 : 209-229.

Meskimmon, Marsha, 2003, *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*, New York, Routledge.

Message Kylie, 2005, « "Are We There Yet?", Natalie Robertson's Road Signs and the Redirection of Cultural Memory », *Space and Culture*, vol. 8, n° 4 : 449-458.

Metge Joan, 19672004, *Rautahi: The Maori of New Zealand*, Londres, Routledge.

———, 1995, *New Growth From Old. The Whānau in the Modern World*, Wellington, Victoria University Press.

———, 1998, « Time & The Art of Maori' Storytelling », *New Zealand Studies*, vol. 8, n° 1 : 3-9.

———, 2001, *Talking Together*, Auckland, Auckland University Press.

———, 2002, « Returning the Gift: Utu in Intergroup Relations », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 111, n° 4 : 311-338.

———, 2005, « Working in/Playing with Three Languages: English, Te Reo Māori and Māori Body Language », *Sites (New series)*, vol. 2, n° 2 : 83-90.

———, 2010, *Tuamaka: The Challenge of Difference in Aotearoa New Zealand*, Auckland, Auckland University Press.

———, 2015, *Tauira: Maori Methods of Learning and Teaching*, Auckland, Auckland University Press.

Mika Jason P., 2014, « The role of elders in indigenous economic development: The case of kaumātua in Māori enterprises of Aotearoa New Zealand », *in* Katia Iankova, Azizul Hassan, et Rachel L'Abbe (dir.), *Indigenous peoples and economic development: An international perspective*, Dorchester, Routledge : 151-176.

Mikaere Ani, 1994, « Maori Women : Caught in the contradictions of a colonised reality », *Waikato Law Review*, vol. 2 : 125-149.

———, 1999, « Colonization and the destruction of gender balance in Aotearoa », *Native Studies Review*, vol. 12, n° 1 : 1-28.

———, 2005, « Cultural invasion continued: The ongoing colonisation of Tikanga Maori », *Yearbook of New Zealand Jurisprudence. Special Issue: Te Purenga*, vol. 8, n° 2 : 134-172.

Mills Maree, 2008, « Contemporary Māori Women's New Media Art Practice », *in* Stella Brennan et Su Ballard (dir.), *The Aotearoa Digital Arts Reader*, Newton, Aotearoa Digital Arts and Clouds : 77-85.

———, 2009, « Pou Rewa, The Liquid Post, Maori Go Digital? », *Third Text*, vol. 23, n° 3 : 241–250.

———, 2010, *Source : « A Contemporary Feminine Aesthetic »*, http://www.lindabruce.co.nz/showcase/images/mareeessay.pdf (visité le 26/07/2017).

Ministry for Culture and Heritage, 2012, « A new New Zealand art », *New Zealand History – Nga korero a ipurangi o Aotearoa*, https://nzhistory.govt.nz/culture/nz-painting-history/a-new-new-zealand-art (visité le 25 juillet 2017).

———, 2016a, « Flags of New Zealand », *New Zealand History – Nga korero a ipurangi o Aotearoa*, https://nzhistory.govt.nz/politics/flags-of-new-zealand (visité le 25 juillet 2017).

———, 2016b, « Moka Te Kainga-mataa », *New Zealand History – Nga korero a ipurangi o Aotearoa*, http://www.nzhistory.net.nz/people/moka-te-kainga-mataa (visité le 25 juillet 2017).

———, 2016c, « The Ngāi Tahu claim », *New Zealand History – Nga korero a ipurangi o Aotearoa*, https://nzhistory.govt.nz/politics/treaty/the-treaty-in-practice/ngai-tahu (visité le 16 août 2017).

Ministry of Education Te Tāhuhu o te Mātauranga, 2016, *Profile & Trends, New Zealand's Annual Tertiary Education Enrolments 2015*.

Ministry of Health, 2015, *Tatau Kahukura: Māori Health Chart Book 2015*, TroisièmeWellington, Ministry of Health.

Mitchell Lissa, 2015, « Recovering Pieces: Finding an early history of women and photography in New Zealand », *The Occasional Journal, Love Feminisms*.

Mithlo Nancy M., 2009, « "A Real Feminine Journey" : Locating Indigenous Feminisms in the Arts », *Meridians : feminism, race, transnationalism*, vol. 9, n° 2 : 1-30.

———, 2012, « No word for art in Our Language ? : Old Questions, New Paradigms », *Wicazo Sa Review*, vol. 27, n° 1 : 111-126.

Modeen Mary, 2009, « Home Fires and Hearth: One's Place in this World and How Art Can Make a Difference », *Te Kaharoa*, vol. 2 : 1-22.

Moir Jo, 11/05/2011, « Petition flies the flag for "Parihaka Day" », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/national/politics/4992407/Petition-flies-the-flag-for-Parihaka-Day (visité le 20 août 2017).

Morin Françoise, 1980, « Pratiques anthropologiques et histoire de vie », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. LXIX : 313-339.

Morphy Howard et Perkins Morgan (dir.), 2006, *The Anthropology of Art, A Reader*, Malden, Wiley-Blackwell.

Morris Paul, 20012005, « The Provocation of Parihaka: Reflections on Spiritual Resistance in Aotearoa », *in* Te Miringa Hohaia, Gregory O'Brien, et Lara Strongman (dir.), *Parihaka: The Art of Passive Resistance*, Wellington, City Gallery Wellington et Victoria University Press.

Mouchtouris Antigone, 2003, *Sociologie du Public dans le Champ Culturel et Artistique*, Paris, L'Harmattan.

Moulin Raymonde, 1992, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion.

Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique, et Vidal Marion, 2015, « Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique », *Culture études*, vol. 1 : 1-20.

Mullin Amy, 2003, « Feminist Art and the Political Imagination », *Hypatia*, vol. 18, n° 4 : 189-213.

Murphy Ngahuia, 2011, *Te Awa Atua, Te Awa Tapu, Te Awa Wahine, An examination of stories, ceremonies and practices regarding menstruation in the pre-colonial Māori world*, Mémoire de Master, University of Waikato, Hamilton.

Musgrave L. Ryan, 2003, « Liberal Feminism, from Law to Art: The Impact of Feminist Jurisprudence on Feminist Aesthetics », *Hypatia*, vol. 18, n° 4 : 214-235.

Mutu Margaret, 2011, *The state of Māori rights*, Wellington, Huia Publishers.

Nagam Julie, 2008, « Transforming and Grappling with Concepts of Activism and Feminism with Indigenous Women Artists », *Atlantis*, vol. 33, n° 1 : 73-79.

Nash Jennifer C., 2008, « Re-thinking intersectionality », *Feminist review*, vol. 89, n° 1 : 1-15.

Negash Girma, 2004, « Art Invoked : A Mode of Understanding and Shaping the Political », *International Political Science Review*, vol. 25, n° 2 : 185-201.

Neich Roger, 1980, « A Survey of Visitor Attitudes to a Māori Art Exhibition », *AGMANZ News*, vol. 11, n° 2 : 6.

———, 2001, *Carved Histories: Rotorua Ngati Tarawhai Woodcarving*, Auckland, Auckland University Press.

———, 2004 [1994], *Painted Histories: Early Maori Figurative Painting*, Auckland, Auckland University Press.

Nikora Linda Waimarie, Rua Mohi, et Te Awekotuku Ngahuia, 2007, « Renewal and resistance: Moko in contemporary New Zealand », *Journal of Community & Applied Social Psychology*, vol. 17, n° 6 : 477-489.

Nnaemaka Obioma, 2003, « Negro-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 29, n° 2 : 357–85.

Norton Robert, 1993, « Culture and Identity in the South Pacific: a comparative analysis », *Man*, vol. 28, n° 4 : 741-759.

Nossik Sandra, 2011, « Les récits de vie comme corpus sociolinguistique : une approche discursive et interactionnelle », *Corpus*, n° 10 : 119-135.

Noury Arnaud et Galipaud Jean-Christophe, 2011, *Les Lapita, nomades du Pacifique*, Marseille, Institut de recherche pour le développement.

Nunn Pamela Gerrish, 2007, « As a Woman I have no Country », *Humanities Research Network*, n° 9.

O'Byrne Ryan, 2011, « Collective person, connected gift: some preliminary thoughts on taonga, whakapapa, and 'the gift' in Maori art », *Sites (New series)*, vol. 8, n° 2 : 126-146.

Octobre Sylvie, 2014, « Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination », *in Questions de genre, questions de culture*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS : 7-25.

Orange Claudia, 2006 [1989], *The Story of a Treaty*, Wellington, Bridget Williams Books.

———, 2011 [1987], *The Treaty of Waitangi*, 2nde éd., Wellington, Bridget William Books.

Orbell Margaret, 2003, *Birds of Aotearoa: A Natural and Cultural History*, Auckland, Raupo Publishing.

O'Regan Sir Tipene, Palmer Lisa, et Langton Marcia, 2006, « Keeping the Fires Burning: Grievance and Aspiration in the Ngai Tahu Settlement », *in* Marcia Langton, Odette Mazel, Lisa Palmer, Kathryn Shain, et Maureen Tehan (dir.), *Settling with Indigenous People Modern treaty and agreement-making*, Annandale, Leichhardt, The Federation Press : 44-65.

O'Reilly Rachel, 2006, « Compasses, Meetings and Maps: Three Recent Media Works », *Leonardo*, vol. 39, n° 4 : 332-339.

Paisley Fiona, 2006, « Glamour in the Pacific: Cultural Internationalism and Maori Politics at the Pan-Pacific Women's Conferences in the 1950s », *Pacific Studies*, vol. 29, n° 1/2 : 54-81.

Panoho Ranghiroa, 2004, « Smoke and Mirrors. Subterfuge and Reflection in Maori Art », *Third Text*, vol. 18, n° 3 : 283-291.

Panoho Rangihiroa, 2015, *Maori Art: history, architecture, landscape and theory*, Auckland, David Bateman Ltd.

Papastergiadis Nikos, 2005, « Hybridity and Ambivalence Places and Flows in Contemporary Art and Culture », *Theory, Culture & Society*, vol. 22, n° 4 : 39-64.

Papesch Te Rita, 2015, *Creating a Modern Māori Identity Through Kapa Haka*, Thèse de doctorat, Department of Theatre and Film Studies, University of Canterbury, Christchurch.

Parini Lorena, 2006, *Le système de genre, Introductions aux concepts et théories*, Zürich, Éditions Seismo.

Parisi Laura et Corntassel Jeff, 2007, « In Pursuit of Self-Determination: Indigenous Women's Challenges », *Canadian Foreign Policy*, vol. 13, n° 3 : 81-98.

Parks Dennis, 1980, *A Potter's Guide to Raw Glazing and Oil Firing*, London, Bloomsbury Publishing.

Passeron Jean-Claude, 1989, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, vol. 31, n° 1 : 3-22.

Patterson John, 1992, *Exploring Maori Values*, Palmerston North, The Dunmore Press Limited.

Paul Nova, 2012, *Form Next to Form Next to Form*, Clouds.

Peneff Jean, 1994, « Les grandes tendances de l'usage des biographies dans la sociologie française », *Politix*, vol. 7, n° 27 : 25-31.

Péquignot Bruno, 2009, *Sociologie des arts : domaines et approches*, Paris, Armand Colin.

Pere Rangimarie Rose, 1982, *Ako: Concepts and Learning in the Maori Tradition*, Hamilton, Department of Sociology, University of Waikato.

———, 1987, « To Us the Dreamers Are Important », *in* Shelagh Cox (dir.), *Public and Private Worlds: Women in Contemporary New Zealand*, Wellington, Allen & Unwin : 53-65.

Phillips Jock, 2014, « Painting - Painting of identity », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/painting/page-9 (visité le 21 février 2017).

Pihama Leonie E., 2001, *Tihei Mauri Ora: Honouring Our Voices. Mana Wahine as a Kaupapa Maori Theoretical Framework*, Thèse de doctorat, University of Auckland, Auckland.

Pleau Jean-Christian, 2011, « Introduction - La représentation en jeu », *in* Lucille Beaudry, Jean-Christian Pleau, et Carolina Ferrer (dir.), *Art et politique : la représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec : 1-8.

Poata-Smith Evan S. Te Ahu, 2004, « Ka Tika a Muri, Ka Tika a Mua? Māori Protest Politics and the Treaty of Waitangi Settlement Process », *in* Paul Spoonley, Cluny Macpherson, et David Pearson (dir.), *Tangata Tangata: The Changing Ethnic Countours of New Zealand*, Nelson, Thomson/Dunmore Press : 59-88.

Poata-Smith Evan S. Te Ahu, Hayward Jane, et Wheen Nicola R., 2016 [2004], « The Changing Contours of Maori Identity and the Treaty Settlement Process », *in The Waitangi Tribunal: Te Rōpū Whakamana i te Tiriti o Waitangi*, Wellington, Bridget Williams Books : 163-177.

Pollock Kerryn, 2016, « Flags - Māori flags », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/photograph/33981/tino-rangatiratanga-flag-the-national-maori-flag (visité le 20 août 2017).

Pool David Ian, 1991, *Te Iwi Maori: A New Zealand Population, Past, Present and Projected*, Auckland, Auckland University Press.

Poole Doug, 2010, *Poem Notes*, http://ojs.review.mai.ac.nz/index.php/MR/article/viewFile/346/538 (visité le 26 juillet 2017).

Price Susan, 21/04/2012, « New Zealand: Protests says Aotearoa is not for sale », *Green Left Weekly*, https://www.greenleft.org.au/content/new-zealand-protests-says-aotearoa-not-sale (26 juillet 2017).

Pritchard Stephen, 2005, « The artifice of culture », *Third Text*, vol. 19, n° 1 : 67-80.

Pudal Bernard, 1994, « Du biographique entre "science" et "fiction" Quelques remarques programmatiques », *Politix*, vol. 7, n° 27 : 5-24.

Pujas Sophie, 2015, *Street Art - Poésie Urbaine*, Tana Éditions, Paris.

Puketapu-Hetet Erenora, 1989, *Māori weaving*, Auckland, Pitman.

Ralston Caroline, 1993, « Maori Women and the Politics of Tradition: What Roles and Power Did, Do, and Should Maori Women Exercise? », *The Contemporary Pacific*, vol. 5, n° 1 : 23-44.

Ramsden Irihapeti, 1995, « Own the Past and Create the Future », *in* Kathie Irwin et Irihapeti Ramsden (dir.), *Toi Wāhine, The Worlds of Māori Women*, Auckland, Penguin Books.

Randerson Janine et Yates Amanda, 2016, « Negotiating the Ontological Gap: Place, Performance, and Media Art Practices in Aotearoa/New Zealand », *in* Joni Adamson et Salma Monani (dir.), *Ecocriticism and Indigenous Studies, Conversations from Earth to Cosmos*, New York, Routledge.

Rata Elizabeth, 2000, *A Political Economy of Neotribal Capitalism*, New York, Lexington Books.

———, 2003, « An Overview of Neotribal Capitalism », *Ethnologies comparées*, n° 6 : 1-24.

Ratiu Dan Eugen, 2011, « *L'artiste : immunité ou responsabilité? Considérations sur l'usage des catégories éthicojuridiques dans le monde de l'art* », *in Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* : 533-546.

Reed Alexander W., 1999 [1946], *Maori Myths & Legendary Tales*, Auckland, New Holland Publishers.

Reihana Lisa, 2006, « Maps of Memories The Art of Star Gossage », *Art New Zealand*, vol. 118.

Reilly Michael P.J., 2011, « Māori studies, past and present: A review », *The Contemporary Pacific*, vol. 23, n° 2 : 340-370.

Revington Mark, 2015, « The art of weaving », *Te Karaka*, vol. 65 : 39-42.

Riemenschneider Dieter, 2014, « Contemporary Maori Painting: Pictorial Representation of Land and Landscape », *in* G.N. Devy, Geoffrey V. Davis, et K.K. Chakravarty (dir.),

Knowing Differently: The Challenge of the Indigenous, New Delhi, Oxon, Routledge : 270-288.

Ripeka Evans, 1994, « The negation of powerlessness: Maori feminism, a perspective », *Hecate*, vol. 20, n° 2 : 53-65.

Rito Joseph Selwyn Te, 2007, « Whakapapa and whenua: An insider's view », *MAI Review*, vol. 3, n° Article 1 : 1-8.

Robertson Natalie, 2012, « Can I take a photo of the marae? Dynamics of Photography in Te Ao Maori », *in* Sara Blokland et Asmara Pelupessy (dir.), *UNFIXED: Photography and Postcolonial Perspectives in Contemporary Art*, Amsterdam, Jap Sam Books : 96-105.

———, 2014, *Te Ahikāroa, Home Fires Burning*, Davis, C.N. Gorman Museum et University of California Davis.

Robinson Denis, 2002, *New Zealand's Favourite Artists*, New Zealand, Saint Publishing.

———, 2007, *A Painted Country: Contemporary New Zealand Artists Paint Their Favourite Places*, New Zealand, New Holland Publishers.

Robinson Rachel, 2010, *The commodification of Polynesian tattoing: change, persistence, and reinvention of a cultural tradition*, Mémoire de Master en Anthropologie, University of Kansas, Lawrence.

Rocher Guy, 1992, *Introduction à la sociologie générale*, TroisièmeMontréal, Éditions Hurtubise Inc.

Rosenblatt Daniel, 2011, « Indigenizing the city and the future of Maori culture: The construction of community in Auckland as representation, experience, and self-making », *American Ethnologist*, vol. 38, n° 3 : 411–429.

Rousseau Stéphanie, 2011, « Indigenous and Feminist Movements at the Constituent Assembly in Bolivia : Locating the Representation of Indigenous Women », *Latin American Research Review*, vol. 46, n° 2 : 5-28.

Rowe Astarte, 2017, « Anamorphosis and seamlessness in contemporary Indigenous art », *World Art*, vol. 7, n° 1 : 123-155.

Royal Charles et Kaka-Scott Jenny, 2013, « Māori foods – kai Māori - Traditional cooking and preserving », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-foods-kai-maori/page-2 (visité le 29 juillet 2017).

Royal Te Ahukaramū Charles, 2005, « First peoples in Māori tradition - Kupe », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/first-peoples-in-maori-tradition/page-6 (visité le 26 juillet 2017).

———, 2007a, « Papatūānuku – the land - Women and land », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/papatuanuku-the-land/page-3 (visité le 23 août 2017).

———, 2007b, « Te Waonui a Tāne – forest mythology - Posts and stumps – pou and tumu », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/te-waonui-a-tane-forest-mythology/page-4 (visité le 21 février 2017).

Ruru Jacinta, 2013, *Proposed 2013 reform of the Resource Management Act 1991*, http://maorilawreview.co.nz/2013/09/proposed-2013-reform-of-the-resource-management-act-1991/ (visité le 28 juillet 2013).

———, 2014, *Tūhoe-Crown settlement – Te Urewera Act 2014*, http://maorilawreview.co.nz/2014/10/tuhoe-crown-settlement-te-urewera-act-2014/ (visité le 29 juillet 2017).

Ruwhiu Paulé Aroha, 2009, *Ka haere to te mana o ngā wahine Māori: Māori women as protectors of te ao Māori knowledge*, Mémoire de Master, Massey University, Palmerston North.

Salmond Anne, 1978, « Te Ao Tawhito: A semantic approach to the traditional Maori cosmos », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 87, n° 1 : 5-28.

———, 2005 [1975], *Hui: A Study of Maori Ceremonial Gatherings*, Auckland, Reed Books.

Sand Christophe, 2010, *Lapita calédonien. Archéologie d'un premier peuplement insulaire océanien*, Paris, Société des Océanistes.

Sand Christophe et Bedford Stuart (dir.), 2010, *Lapita : ancêtres océaniens - oceanic ancestors*, Paris, Somogy-Musée du Quai Branly.

Saunders T.V., 1969, « Kupe The Polynesian Navigator and Explorer », *Te Ao Hou*, n° 66 : 18-19.

Savage Paula, 2005 [2001], « Parihaka: The Weighty Legacy of Unfinished Business », *in* Te Miringa Hohaia, Gregory O'Brien, et Lara Strongman (dir.), *Parihaka: The Art of Passive Resistance*, Wellington, City Gallery Wellington et Victoria University Press : 12-16.

Savoie-Zajc Lorraine, 2003, « L'entrevue semi-dirigée », *in* Benoît Gauthier (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec : 293-316.

Schaeffer Jean-Marie, 2015, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.

SCHL - CMHC, 2013 [1982], *Glossaire des termes d'habitation, L'ABC des termes d'habitation*, https://www.cmhc-schl.gc.ca/odpub/pdf/61949.pdf?fr=1414006656300 (visité le 8 décembre 2017).

Schneider Schneider, 1996, « Uneasy Relationships, Contemporary Artists and Anthropology », *Journal of Material Culture*, vol. 1, n° 2 : 183-210.

Schultz Stacy E., 2012, « Asian American Women Artists: Performative Strategies Redefined », *Journal of Asian American Studies*, vol. 15, n° 1 : 105-127.

Schwimmer Éric, 1972 [1968], « The aspirations of the contemporary maori », *in* Éric Schwimmer (dir.), *The Maori people in the nineteen-sixties, a symposium*, Auckland, Longman Paul Limited : 9-64.

———, 1963, « Guardian Animals of the Māori », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 74 : 149–181.

———, 1972, « Symbolic Competition », *Anthropologica*, vol. 14, n° 2 : 117-155.

———, 1990, « The Maori Hapū: A Generative Model », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 99, n° 3 : 297-317.

———, 1992, « La spirale dédoublée et l'identité nationale. L'art abstrait traditionnel maori a-t-il une signification ? », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 1 : 59-72.

———, 2003, « Les minorités nationales : Volonté, désir, homéostasie optimale. Réflexions sur le biculturalisme en Nouvelle-Zélande, au Québec et ailleurs », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 27, n° 3 : 155-184.

Seran Justine, 2015, « Photography's long shadow: Ekphrasis and Maori literature », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 51, n° 4 : 436–448.

Seuffert Nan, 2005, « Nation as Partnership: Law, ''Race,'' and Gender in Aotearoa New Zealand's Treaty Settlements », *Law & Society Review*, vol. 39, n° 3 : 485-526.

Shand Peter, 2002, « Scenes from the colonial catwalk: cultural appropriation, intellectual property rights, and fashion », *Cultural Analysis*, vol. 3 : 47-88.

Sheppard Peter J., 2011, « Lapita Colonization across the Near/Remote Oceania Boundary », *Current Anthropology*, vol. 52, n° 6 : 799-840.

Siebert Monika, 2015, *Indians Playing Indian: Multiculturalism and Contemporary Indigenous Art in North America*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.

Simmonds Naomi, 2011, « Mana wahine: Decolonising politics », *Women's Studies Journal*, vol. 25, n° 2 : 11-25.

Simmons David R., 1969, « A New Zealand Myth: Kupe, Toi and the "Fleet" », *The New Zealand Journal of History*, vol. 3, n° 1 : 14-31.

———, 1976, *The Great New Zealand Myth*, Wellington, A.H. & A.W. Reed.

———, 1997, *Ta Moko: The Art of Maori Tattoo*, Auckland, Reed Books.

Simpson Jane, 1997, « Io as Supreme Being: Intellectual Colonization of the Māori? », *History of Religions*, vol. 37, n° 1 : 50-85.

Sissons Jeffrey, 1993, « The Systematisation of Tradition: Maori Culture as a Strategie Resource », *Oceania*, vol. 64, n° 2 : 97-116.

———, 1995, « Tall Trees Need Deep Roots: Biculturalism, Bureaucracy and Tribal Democracy in Aotearoa/New Zealand », *Cultural Studies*, vol. 9, n° 1 : 61-73.

———, 2004, « Maori Tribalism and Post-settler Nationhood in New Zealand », *Oceania*, vol. 75, n° 1 : 19-31.

———, 2010, « Building a house society: the reorganization of Maori communities around meeting houses », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 16 : 372-386.

Skinner Damian, 2008, *The Carver and the Artist: Maori Art in the Twentieth Century*, Auckland, Auckland University Press.

———, 2014, « Indigenous primitivists: the challenge of Māori modernism », *World Art*, vol. 4, n° 1 : 67-87.

Smallman Elton Rikihana, 31/10/2016, « National day to remember the New Zealand Wars to start in 2017 », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/national/85915559/national-day-to-remember-land-wars-starts-in-2017 (visité le 20 août 2017).

———, 28 juillet 2017, « Fight to charge water bottlers heats up », *Stuff*, https://www.stuff.co.nz/national/94118515/fight-to-charge-water-bottlers-heats-up (visité le 18 août 2017).

Smith Huhana (dir.), 2002, *Taiawhio: Conversations with contemporary Maori artists*, Wellington, Te Papa Press.

———, 2007, *Taiawhio II, Contemporary Maori artists, 18 new conversations,* Wellington, Te Papa Press.

———, 2011, *Māori : Leurs trésors ont une âme*, Paris, Musée du Quai Branly et Somogy éditions d'art.

Smith Jean, 1974, « Tapu removal in Maori religion », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 84, n° Memoir 40 : 43-96.

Smith Jill, 2001, « Multiculturalism and Biculturalism Art Education in New Zealand », *Ace Papers*, n° 8 : 84-102.

Smith Linda Tuhiwai, 1997 [1992], « Māori Women: Discourses, Projects and Mana Wahine », *in* Sue Middleton et Alison Jones (dir.), *Women and Education in Aotearoa 2*, Auckland, Auckland University Press/Bridget Williams Books.

———, 2008 [1999], *Decolonizing methodologies: research and indigenous people*, London, Dunedin, Zed Books Ltd, University of Otago Press.

Smith Linda Tuhiwai et Reid Papaarangi, 2000, *Maori research development: Kaupapa Maori principles and practices*, Wellington, Te Puni Kōkir.

Smith Raewyn (Henry), 2015, *Purposeful Conception: Customary traditions and contemporary applications of Te Whare Tangata in the creation of wellbeing*, Mémoire de Master, Massey University, Palmerston North.

Smith S. Percy, 1913, *The Lore of theW hare-Wananga, Pt. I-Te Kauwae-Runga*, Wellington, Polynesian Society.

Smith Sophronia, 2016, « I sing of Te Aitu o Te Rangi and the power of song to rejuvenate the principles, values and philosophy of Mana Wahine », *in Te Kaharoa, Special Edition*, Auckland University of Technology : 64-75.

Smith Valance, 2014, « Kapa haka – Māori performing arts - What is kapa haka? », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/kapa-haka-maori-performing-arts/page-1 (visité le 26 juillet 2017).

Spivak Gayatri C., 1990, *The post-colonial critic: Interviews, strategies, dialogues*, New York et London, Routledge.

Staunæs Dorthe, 2003, « Where Have All the Subjects Gone? Bringing Together the Concepts of Intersectionality and Subjectification », *NORA Nordic Journal of Women s Studies*, vol. 11, n° 2 : 101-110.

Stevens Michael, 2014, *Pōhā: A Clever Way of Storing Food*. Ministry of Education.

Stevenson Karen, 2001, « Pacific women: Challenging the boundaries of tradition », *Women's Studies Journal*, vol. 17, n° 1 : 9-25.

———, 2002, « The Island in the Urban: Contemporary Pacific Art in New Zealand », *in* Anita Herle, Nick Stanley, Karen Stevenson, et Robert L. Welsch (dir.), *Pacific art, Persistence, Change and Meaning*, Honolulu, University of Hawai'i Press : 404-414.

Sturma Michael, 2002, *South Sea Maidens: Western Fantasy and Sexual Politics in the South Pacific*, Westport, Connecticut - London, Greenwood Press.

Szabo Michael, 1993, « Huia the Sacred Bird », *New Zealand Geographic*, vol. 20.

Taki Mereana, 1996, *Kaupapa Māori and contemporary iwi resistance*, Mémoire de Master, The University of Auckland, Auckland.

Tamaira A. Marata, 2010, « From Full Dusk to Full Tusk: Reimagining the "Dusky Maiden" through the Visual Arts », *The Contemporary Pacific*, vol. 22, n° 1 : 1-35.

Tamarapa Awhina et Wallace Patricia, 2013, « Māori clothing and adornment – kākahu Māori - Adorning the head », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-clothing-and-adornment-kakahu-maori/page-7 (visité le 18 septembre 2016).

Tamati-Quennell Megan, 2010 [2009], « The Hegemony of the Museum », *Bulletin*, n° B.159 : 30-33.

Taonui Rāwiri, 2005, « Canoe navigation - Ocean voyaging », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/canoe-navigation/page-2 (visité le 3 janvier 2017).

Tapaleao Vaimoana, 20/07/2017, « Maori Party officially announces six Pasifika candidates », *New Zealand Journal of Educational Studies*, http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=11893145 (visité le 28 août 2017).

Tapsell Paul, 1997, « The flight of Pareraututu: An investigation of Taonga from a tribal perspective », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 106, n° 4 : 323-374.

———, 2015 [2005], « Te Arawa - The Tarawera eruption », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/te-arawa/page-5 (visité le 29 septembre 2016).

———, 2017 [2005], « Te Arawa - Settlement and migration », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/te-arawa/page-2 (visité le 30 juillet 2017).

Tarlton John, 1976, « Ancient Maori Kites », *Art New Zealand*, vol. 3.

Tauroa Hiwi et Tauroa Pat, 2007 [1986], *Te Marae: A Guide to Customs & Protocol*, North Shore, Raupo.

Taylor Anne, 2014, *Bronwyn Waipuka-Callander: Mana Whenua, Taku Kai, Taku Oranga*, http://www.aratoi.org.nz/news/bronwyn-waipuka-callander-mana-whenuataku-kai-taku-oranga (visité le 26 juillet 2014).

Tcherkezoff Serge, 2005, « La Polynésie des vahinés et la nature des femmes : une utopie occidentale masculine », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 22 : 63-82.

Te Awekotuku Ngahuia, 1991a, « Kurangaituku », *in* Wendy Harrex et Lynsey Ferrari (dir.), *New women's fiction 4*, Auckland, New Women's Press.

———, 1991b, *Mana Wahine Māori: Selected Writings on Māori Women's Art, Culture and Politics*, Auckland, New Women's Press.

———, 2003, *Ruahine, Mythic Women*, Wellington, Huia Publishers.

Te Awekotuku Ngahuia et Nikora Linda Waimarie, 2010, *Mau Moko, Le monde du tatouage maori*, Papeete, Au Vent des Îles Éditions.

Te Kanawa Kahutoi, 2014, « Māori weaving and tukutuku – te raranga me te whatu - Tāniko and tukutuku », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*.

Te Awekotuku Ngahuia, Nikora Linda Waimarie, et Rua MohiTe Kanawa Kahutoi Mere, 2009, *Toi Maramatanga: a visual Maori art expression of meaning*, Mémoire de Master, Auckland University of Technology, Auckland.

Te Puni Kōkiri, 2010, *2009 Survey of Attitudes, Values and Beliefs Towards the Māori Language*, Wellington, Te Puni Kōkiri.

Te Taura Whiri i te Reo Māori – the Māori Language Commission, 2008, *He Pātaka Kupu : Te Kai a te Rangatira*, Wellington, Te Taura Whiri i te Reo Māori – the Māori Language Commission.

Tellier Domitille, 2013, « Être artiste contemporain en Océanie », *Hermès, La Revue*, vol. 1, n° 65 : 183-188.

Thomas David R. et Nikora Linda Waimarie, 1992, « From assimilation to biculturalism: Changing patterns in Maori-Pakeha relationships », *in* David R. Thomas et Arthur Veno (dir.), *Community Psychology and Social Change: Australian and New Zealand perspectives*, Palmerston North, Dunmore Press.

Thomas Nicholas, 1995a, « A Second Reflection: Presence and Opposition in Contemporary Maori Art », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 1, n° 1 : 23-46.

———, 1995b, *L'art de l'Océanie*, Paris, Thames & Hudson.

———, 1999, *Possessions. Indigenous Art/Colonial Culture*, London, Thames & Hudson.

———, 2012, « La sculpture maorie et l'histoire coloniale, Supplément aux voyages de Tene Waitere », *L'Homme*, n° 203-204 : 347-367.

Thomson Margaret B., 2012, *New Zealand - Country Of Peace*, Xlibris Corporation.

Tibbles Kelsey R., 2008, *Exploring notions of cultural hybridity in contemporary American Indian art: Rick Bartow, a case study*, Mémoire de Master en Arts, University of Oregon, Oregon, États-Unis.

Tohunga, 1934, « The Wisdom of the Maori », *The New Zealand Railways Magazine*, vol. 9, n° 3 : 40.

Tolmie Julia, 2014, « Tracey Tawhiao: An LLB as a Fine Arts Degree », *Eden Crescent, The University of Auckland Faculty of Law Alumni magazine*, n° Numéro annuel de 2014.

Toupin Louise, 1997, *Les courants de pensée féministe,* Version revue du texte *Qu'est-ce que le féminisme ? Trousse d'information sur le féminisme québécois des 25 dernières années*.

http://bv.cdeacf.ca/bvdoc.php?no=84258&col=CF&format=htm&ver=old (visité le 26/07/2017).

Trevett Claire, 09/06/2017, « Crown apology, unique reconciliation package create “new dawn” for Te Whiti’s Parihaka », *New Zealand Herald*, http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=11872500 (visité le 20 août 2017).

Trinder Joe, 25/03/2016, « Why Māori voters overwhelmingly rejected the flag referendum », *Mana News*, http://mananews.co.nz/wp/?p=9038 (visité le 27 juillet 2017).

Turner Tairawhiti Veronique, 2007, *Tu Kaha: Nga Mana Wahine Exploring the role of Mana Wahine in the Development of Te Whare Rokiroki Māori Women’s Refuge*, Mémoire de Master, Victoria University, Wellington.

Tylor Edward B., 1871, *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, London, John Murray.

UnRuh Emerald, 2016, *Second Referendum on the New Zealand Flag – result and Māori voter turnout*, http://maorilawreview.co.nz/2016/04/second-referendum-on-the-new-zealand-flag-result-and-maori-voter-turnout/ (visité le 20 août 2017).

Valie Export, 2007, « Women’s Art: A Manifesto », *in* Will Bradley et Charles Esche (dir.), *Art and Social Change, A critical reader*, London, Tate Publishing : 202-203.

Van Meijl Toon, 1995, « Maori Socio-Political Organization in Pre- and Proto-History », *Oceania*, vol. 65, n° 4 : 304-322.

———, 2006, « Multiple Identifications and the Dialogical Self: Maori Youngsters and the Cultural Renaissance », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 12, n° 4 : 917-933.

———, 2006 [1993], « Maori Meeting-Houses in and Over Time », *in* James J. Fox (dir.), *Inside Austronesian Houses: Perspectives on Domestic Designs for Living*, Canberra, The Australian National University E Press : 201-226.

Veith Blandine, 2004, « De la portée des récits de vie dans l’analyse des processus globaux », *Bulletin de méthodologie sociologique*, vol. 84 : 2-10.

Voyce Malcolm, 1989, « Maori Healers in New Zealand: The Tohunga Suppression Act 1907 », *Oceania*, vol. 60, n° 2 : 99-123.

Waitere Hine et Johnston Patricia, 2009, « Echoed Silences: In absentia: Mana Wahine in institutional contexts », *Women’s Studies Journa*, vol. 23, n° 2 : 14-31.

Walker Ranginui, 86-95, « New Zealand Immigration and the Political Economy », *Social Contract Journal Issues*, vol. 4, n° 2 : 1993-1994.

———, 1990, *Ka Whawhai Tonu Matou: Struggle Without End*, Auckland, Penguin Books.

———, 2001, *He Tipua: the Life and Times of Sir Apirana Ngata*, Auckland, Penguin Books.

———, 2009, *Paki Harrison: Tohunga Whakairo. The Story of a Master Carver*, Auckland, Penguin Books.

Walker Shayne, Eketone Anaru, et Gibbs Anita, 2006, « An exploration of kaupapa Maori research, its principles, processes and applications », *International Journal of Social Research Methodology*, vol. 9, n° 4 : 331-344.

Walrond Carl, 2006, « Rock, limestone and clay - Ceramics and pottery », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/rock-limestone-and-clay/page-8 (visité le 26 juillet 2017).

Waymouth Lyn, 2016, « The Bureaucratisation of Genealogy », *Ethnologie comparée*, n° 6.

Webber Melinda, 2007, *Hybrid Maori/Pakeha : explorations of identity for people of mixed Maori/Pakeha descent*, Mémoire de Master, The University of Auckland / Te Whare Wananga o Tamaki Makaurau, Auckland.

———, 2009, « The multiple selves and realities of a Māori researcher », *MAI Review*, vol. 1, n° Article 1 : 1-8.

Webster Steven, 1975, « Cognatic Descent Groups and the Contemporary Maori : A Preliminary Assessment », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 84, n° 2 : 121-152.

———, 1993a, « Postmodernist Theory and the Sublimation of Maori Culture », *Oceania*, vol. 63, n° 3 : 222-239.

———, 1993b, « Postmodernist Theory and the Sublimation of Maori Culture », *Oceania*, vol. 63, n° 3 : 222-239.

———, 1998, *Patrons of Maori Culture*, Dunedin, University of Ottago Press.

Weedon Chris, 2002, *Key Issues in Postcolonial Feminism: A Western Perspective*, http://www.genderforum.org/fileadmin/archiv/genderforum/genderealisations/weedon.html (visité le 20 mars 2012).

Wendt Albert, 1983, « Contemporary Arts in Oceania: Trying to Stay Alive in Paradise as an Artist », *in* Sidney Moko Mead et Bernie Kernot (dir.), *Art and Artists of Oceania*, Palmerston North, California, The Dunmore Press, Ethnographic Arts Publications : 198-209.

Wendt Albert, Whaitiri Reina, et Sullivan Robert (dir.), 2010, *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poems in English*, Auckland, Auckland University Press.

Wevers Lydia, 2015 [2014], « Fiction - Māori and Pacific writers and writing about Māori », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/photograph/41956/albert-wendt-2012 (visité le 28 juillet 2017).

Whaitiri Reina et Sullivan Robert (dir.), 2014, *Puna Wai Korero: An Anthology of Maori Poetry in English*, Auckland, Auckland University Press.

Whatahoro H.T., 2011 [1915], *The Lore of the Whare-wānanga Or Teachings of the Maori College on Religion, Cosmogony, and History*, Cambridge, Cambridge University Press.

Wikaira Martin, 2007, « Patupaiarehe - Patupaiarehe and ponaturi », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, http://www.TeAra.govt.nz/en/patupaiarehe/page-1 (visité le 29 juillet 2017).

Williams Wililam, 1871, *A dictionary of the New Zealand language: to which is added a selection of colloquial sentences*, London, Williams and Norgate.

Yates Siena, 04/09/2013, « Art needs private funds - donor », *Stuff*, http://www.stuff.co.nz/waikato-times/news/8529692/Art-needs-private-funds-donor (visité le 12 août 2017).

Yates-Smith Aroha, 1998, *Hine! E Hine! Rediscovering The Feminine in Maori Spirituality*, Thèse de doctorat, University of Waikato, Hamilton.

Young Alison, 2014, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Oxon, New York, Routledge.

Yuval-Davis Nira, 2006, « Intersectionality and Feminist Politics », *European Journal of Women's Studies*, vol. 13, n° 3 : 193-210.

Zaitz Cynthia L., 2009, *Matters of Life and Death: A Comparative Analysis of Content in Maori Traditional and Contemporary Art and Dance as a Reflection of Fundamental Maori Cultural Issues and the Formation and Perpetuation of Maori and Non-Maori Cultural Identity in New Zealand*, Thèse de doctorat, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida.

2003, *Dictionnaire de la peinture*, Larousse.

Sites internet

Artistes et associations d'artistes

AEH Andrea Eve Hopkins – Artist : https://andreaevehopkins.com/10jumping-in-the-deep-end/ (visité le 28 septembre 2016).

Art & Poetry by Tracey Tawhiao : http://www.traceytawhiao.com/2010/08/ (visité le 20 juillet 2015).

B. Waipuka – Māori Art : http://www.bwaipuka.co.nz/index.html (visité le 30 août 2017).

Cath Rogers : http://www.cathrogers.co.nz/read-me/ (visité le 24 juillet 2017).

Edge of Elsewhere : https://edgeofelsewhere.wordpress.com/category/artists/lisa-reihana/ (visité le 6 octobre 2016).

In pursuit of Venus : http://www.inpursuitofvenus.com (visité le 11 mars 2016).

Jade Townsend : https://jumpedonthebandwagonlate.wordpress.com/2013/10/12/good-news-for-harassed-housewives-an-exhibition-by-jade-townsend/ (visité le 15/04/2016).

Jeanine Clarkin : https://jeanineclarkin.wordpress.com (visité le 30 août 2017).

House of Taonga : http://www.houseoftaonga.com (visité le 30 août 2017).

Karanga Ink : http://www.karangaink.co.nz/art (visité le 6 octobre 2016).

Māori Art Market : http://www.maoriartmarket.com/gabrielle-belz-mihi-welcome-p-447.html (visité le 6 octobre 2016).

Natalie Robertson : http://natalierobertson.weebly.com (visité le 30 août 2017).

Sofia Minson New Zealand Artwork : http://www.newzealandartwork.com/videos (visité le 30 août 2017).

Te Arerenga Project : http://tearerengaproject.tumblr.com/aboutresidency (visité le 3 octobre 2016).

The Roots Creative Entrepreneurs : http://theroots.org.nz/ (visité le 10 avril 2016).

Vicky Thomas Photography : http://www.vickythomasphotography.com (visité le 30 août 2017).

Lieux culturels, expositions, festivals, galeries de vente, sites de ventes d'œuvres d'art :

Art Associates : http://www.artassociates.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016).

Auckland Arts Festival : http://www.aucklandfestival.co.nz/ (visité le 30 août 2017).

Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki: http://www.aucklandartgallery.com (visité le 30 août 2017).

City Gallery Wellington : http://citygallery.org.nz/exhibitions/maiden-aotearoa (visité le 30 août 2017).

Corban Estate Arts Centre : http://www.ceac.org.nz/public_programmes/matariki_2013.aspx (visité le 13 avril 2016).

Edge of Elsewhere : https://edgeofelsewhere.wordpress.com/category/artists/lisa-reihana/ (visité le 6 octobre 2016).

FESTA : http://festa.org.nz (visité le 30 août 2017).

Fletcher Trust Collection : http://www.fletchercollection.co.nz/exhibition/turning-points/category5/robyn-kahukiwa.php (visité le 20 juin 2017).

Kura Gallery : http://www.kuragallery.co.nz (visité le 30 août 2017).

Masterpiece Online : http://www.masterpieceonline.com/title.php?ititlenum=1022&galleryId=1BBF-DDHH-6E59 (visité le 29 septembre 2016).

Matariki Festival d'Auckland : http://www.matarikifestival.org.nz/about-matariki/ (visité le 28 juillet 2017).

Milford Galleries Dunedin : https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/exhibitions/284-Peata-Larkin-Tuhourangi-Revival?a=214 (visité le 16 février 2017).

Musée des Beaux-Arts de Caen : http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-linogravure.pdf (visité le 28 mars 2016).

Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa : https://www.tepapa.govt.nz/ (visité le 30 août 2017).

Native Agent : http://www.nativeagent.co.nz/ (visité le 30 août 2017).

NGA- National Gallery of Australia : https://nga.gov.au/ (visité le 30 août 2017).

Q Theatre : http://www.qtheatre.co.nz/news/reo-whakahaere-qs-maori-reference-group (visité le 3avril 2016).

Queens Wharf : http://www.queens-wharf.co.nz/venue-hire (visité le 15 décembre 2016).

Spirit Wrestler Gallery : http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php (visité le 30 août 2017).

Stills : http://www.stillsgallery.com.au/exhibitions/2016/paul/index.php?obj_id=press-release (visité le 29 septembre 2016).

Tauranga Art Gallery : http://www.artgallery.org.nz/exhibitions/waitangi-wahine (visité le 28 septembre 2016).

Te Atinga contemporary visual arts : http://www.teatinga.com/page/gabrielle-belz/ (visités le 15 décembre 2016). Cf p 13 chap 3

Te Uru : http://www.teuru.org.nz/index.cfm/whats-on/calendar/ioioioioioio-fred-harrison-and-tracey-tawhiao/ (visité le 28 juillet 2017).

Toi o tahuna Gallery : http://www.toi.co.nz/Artwork.aspx?productId=734 (visité le 28 juillet 2017).

Whangarei Art Museum – Te manawa toi : http://whangareiartmuseum.co.nz/exhibition/waitangi-wahine/ (visité le 28 septembre 2016).

Organes officiels, bibliothèques

Arts Online - Te Hāpori o Ngā Toi : http://artsonline2.tki.org.nz/resources/units/visual_culture/issue_based_assemblage_sculpture/native_portraits.php (visité le 13 juillet 2017).

Auckland Council : http://www.aucklandcouncil.govt.nz/en/newseventsculture/arts/pages/artsculturestrategicactionplan.aspx (visité le 15 décembre 2016).

Christchurch City Libraries Ngā Kete Wānanga-o-Ōtautahi : http://christchurchcitylibraries.com/Maori/Puawaitanga/Stories/ (visité le 28 août 2017).

Christchurch City Libraries : http://christchurchcitylibraries.com/Maori/Puawaitanga/Waihanga/ (visité le 15 décembre 2016).

Creative NZ : http://www.creativenz.govt.nz/news/new-zealand-s-pavilion-opens-in-venice-with-lisa-reihana-emissaries (visité le 15 août 2017).

Department of Conservation Te Papa Atawhai : http://www.doc.govt.nz/parks-and-recreation/places-to-go/otago/places/old-woman-and-old-man-kopuwai-ranges/history-and-culture/ (visité le 24 février 2017).

Justice.govt.nz : https://www.justice.govt.nz/about/about-us/our-strategy/christchurch-justice-and-emergency-services-precinct/ (visité le 16 juillet 2017).

Māori Law Review : http://maorilawreview.co.nz/2016/04/second-referendum-on-the-new-zealand-flag-result-and-maori-voter-turnout/ (visité le 20 août 2017).

Ministère de la culture : http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ (visité le 15 décembre 2016).

New Zealand Statistics : http://www.stats.govt.nz/Census/2013-census/profile-and-summary-reports/quickstats-about-maori-english.aspx (visité le 24 août 2013).

Paris Photo / ARCP : http://www.parisphoto.com/fr/paris/glossaire/tirage-a-developpement-chromogene (visité le 12 mai 2013).

Te Puni Kōkiri : https://www.tpk.govt.nz/en/a-matou-mohiotanga/language/he-pataka-kupu---te-kai-a-te-rangatira (visité le 30 juillet 2017).

Te Rūnanga o Kirikiriroa – United for Mutual Prosperity : http://www.terunanga.org.nz/haip.html (visité le 4 octobre 2016).

Médias

Art Blart : http://artblart.com/tag/lisa-reihana-digital-marae/ (visité le 30 septembre 2016).

Articule : http://www.articule.org/en/event/discussion-lisa-reihana-and-emilie-monnet (visité le 3 octobre 2016).

blackmail press : http://nzpoetsonline.homestead.com/PH32.html (visité le 29 septembre 2016

D-Photo : http://www.dphoto.co.nz/blogs/interpreting-aotearoa-vicky-thomas/ (visité le 22 juin 2015)

Eventfinda : https://www.eventfinda.co.nz/ (visité le 30 août 2017)

Gisborne Herald : http://gisborneherald.co.nz/opinion/2362873-135/flag-painting-seen-as-racist-and (visité le 28 septembre 2016).

Issuu : https://issuu.com/threadedmag/docs/threaded_ed.11_-_worldy_wise__the_c (visité le 17 février 2017)

New Zealand Film and TV : http://newzealandfilmtv.co.nz/2007/03/more-maori-contemporary-art-on-new-season-of-kete-aronui/ (visité le 30 juillet 2017)

NZ on Screen : http://www.nzonscreen.com/title/kete-aronui-2002/series (visité le 20 juillet 2017)

Pacific.Scoop : http://pacific.scoop.co.nz/2015/04/waitangi-wahine/ (visité le 28 septembre 2016).

Pinterest : https://fr.pinterest.com/ (visité le 30 août 2017)

RNZ : http://www.radionz.co.nz/ (visité le 30 août 2017)

Tangatawhenua.com māori news & indigenous views : http://news.tangatawhenua.com/2012/03/aotearoa-is-not-for-sale-hikoi-2012/ (visité le 25 mai 2017).

The Big Idea - Te Ara Nui : http://www.thebigidea.co.nz/profile/vicky-thomas/31639 (le 24 juin 2015)

Youtube : https://www.youtube.com/?hl=fr&gl=FR (visité le 30 août 2017)

Lieux d'enseignement : universités, lycées, collèges…

Massey University : http://creative.massey.ac.nz/about/our-people/school-of-art-faculty-and-staff/professor-robert-jahnke/ (visité le 25 juillet 2017).

Porirua College : http://moodle.pen.net.nz/gallery3/index.php/Art/art/Photography/New-Zealand-Photographers/Natalie-Robertson/prop4tekooti (visité le 17 février 2017).

The University of Auckland Art Collection : https://artcollection.auckland.ac.nz/record/68416 (visité le 30 août 2017).

The University of Auckland : http://www.creative.auckland.ac.nz/en/about/galleries-and-collections/gus-fisher-gallery.html (visité le 15 décembre 2016).

Toi Ohomai Institute of Technology : http://www.waiariki.ac.nz/services-and-facilities/tangatarua-marae (visité le 30 juillet 2017).

Unitec : http://www.unitec.ac.nz/ (visité le 30 août 2017).

Whitecliffe College : http://www.whitecliffe.ac.nz/whitecliffe/faqs/ (visité le 30 juillet 2013).

Autres

Aitanga Descendance Māori contemporary dance summit 2009 : https://sites.google.com/site/maoridancesummitsite/te-whānau-aitanga/compiled-notes (visité le 4 octobre 2016).

Aura-Soma : http://www.aura-soma.net/ (visité le 5 octobre 2016).

Change.org : https://www.change.org/p/the-south-waikato-district-council-needs-to-change-their-policy-around-bottling-companies (visité le 18 août 2017).

Family Search : https://familysearch.org/photos/artifacts/23479591 (visité le 4 octobre 2016).

Glossaire des termes d'habitation : http://www.cmhc-schl.gc.ca/odpub/pdf/61949.pdf?fr=1414006656300 (visité le 12 août 2017)

Google Books : https://books.google.fr/books/about/Ruahine.html?id=StSezMcbrS4C&redir_esc=y (visité le 4 octobre 2016).

Jasmax : http://www.jasmax.com/work/shed-10/ (visité le 15 décembre 2016)

MESH sculpture Hamilton : http://meshsculpture.org.nz/44/about/about (visité le 12 août 2017).

Ngai Tūhoe : http://www.ngaiTūhoe.com/Folders/Tameiti.html (visité le 13 novembre 2016)

Palm Beach Art, International Art News : http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2011/09/lisa-reihana.jpg (visité le 30 septembre 2016).

Rongoā New Zealand : http://rongoānz.blogtown.co.nz/files/2012/09/Rongoā-maori-bklet-Otago1.pdf (visité le 18 septembre 2016).

Soul : http://www.soulstopsha.org/historic-time-line.html (visité le 29 juillet 2017)

Textile + Design Lab : https://tdl.aut.ac.nz/wp-content/uploads/2015/06/Case-study-01_2008-Lisa-Reihana.pdf (visité le 17 février 2017).

The Arts Foundation : http://www.thearts.co.nz/sites/default/files/images/gallery/images/Lisa_Reihana_DigitalMarae.jpg (visité le 6 octobre 2016).

The Department Store : http://thedepartmentofnews.com (visité le 30 août 2017)

Toi Iho - Māori made : http://www.toiiho.co.nz/ (visité le 15 décembre 2016).

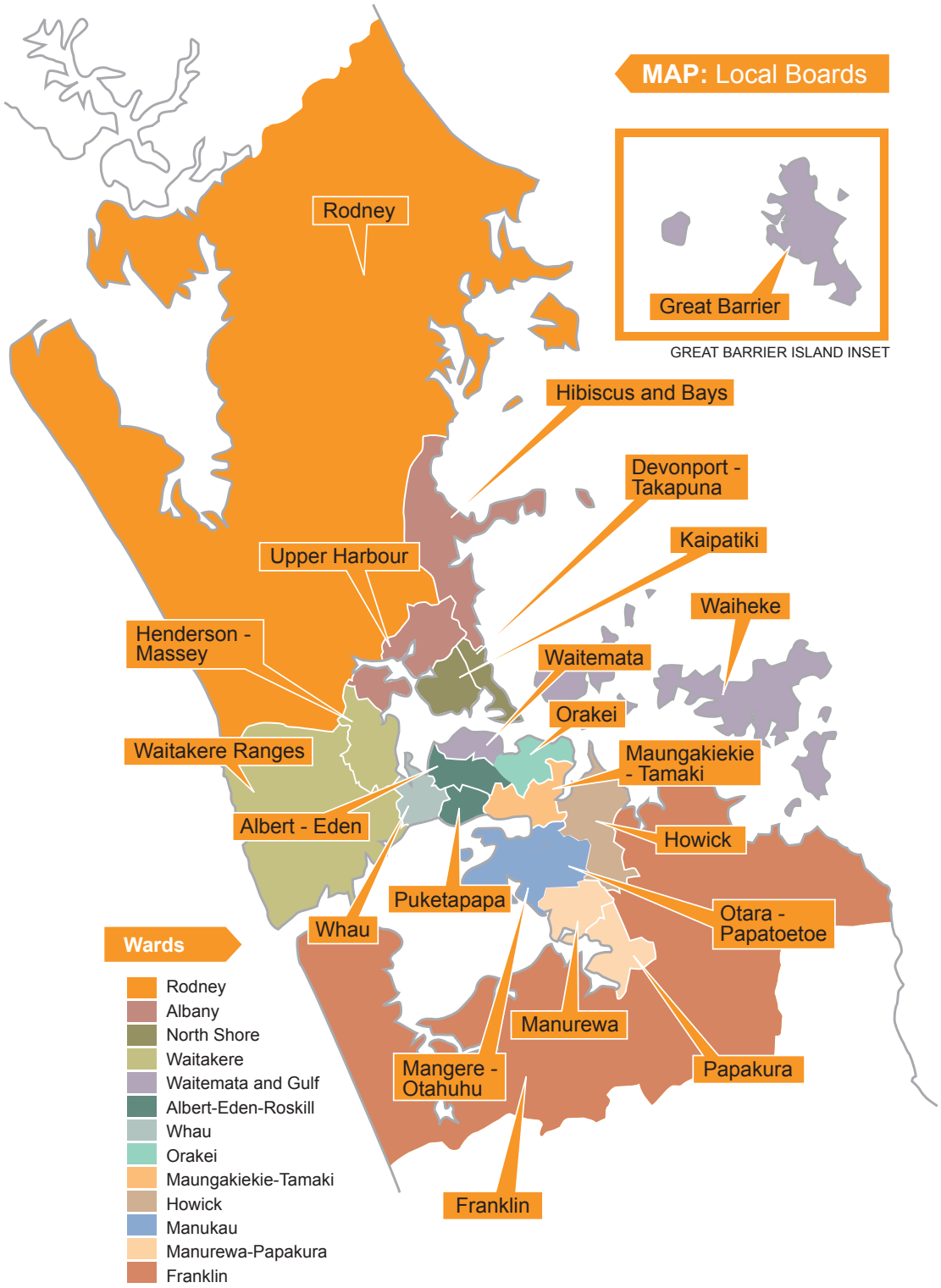
Wesley Centre : http://www.wesleycentre.org.nz/news/2016/8/24/native-lab-school-holiday-program (visité le 15 décembre 2016).

Annexes

Annexe A : Carte des régions de la Nouvelle-Zélande (Statistics New Zealand 2015)



Annexe B : Découpage géographique de la région d'Auckland (Auckland Council)



Annexe C : Tableau des *iwi* des artistes classées par aires géographiques

Région ou aires géographiques	**Iwi**	**Artistes**
Northland	Ngāpuhi	Mesepa Edwards, Gabrielle Belz, Lisa Reihana (Ngāti Hine, Ngāi Tū[280]), Nova Paul (Te Uriroroi, Te Parawhau), Penny Howard (Te Mahurehure) et Vicky Thomas
	Ngāti Kahu	Vicky Thomas et Hera Johns
	Te Rarawa	Jane Johnson Matua
Auckland et Hauraki	Ngāi Tai	Charlotte Graham
	Ngāti Pāoa	Deborah Duncan, Andrea Eve Hopkins et Jeanine Clarkin
	Ngāti Hako	Jeanine Clarkin
Centre	Ngāti Tūwharetoa	Tracey Tawhiao, Natalie Couch, Peata Larkin, Alexis Neal et Natasha Keating
	Ngāti Rangi	Jeanine Clarkin
Waikato	Ngāti Raukawa	Jeanine Clarkin
	ā Mahuta	Charlotte Graham
	Ngāti Tamaoho	Charlotte Graham
	Ngāti Maniapoto	Andrea Eve Hopkins
Bay of Plenty	Te Arawa	Natalie Couch, Peata Larkin (Tuhourangi) et Jane Johnson Matua
	Whakatōhea	Jane Johnson Matua et Tracey Tawhiao
	Ngāti Awa	Alexis Neal
Gisborne et East Cape	Ngāti Porou	Bronwyn Waipuka-Callander, Mere Clifford, Natalie Robertson et Sofia Minson.
	Rongowhakaata	Andrea Eve Hopkins (Ngāti Maru) et Christie Patumaka
	Ngāti Konohi	Terangi Roimata Kutia-Tataurangi
Est et Sud-Est (Hawke's Bay, Te Urewera, Tararua et Wairārapa)	Ngāti Kahungunu	Bronwyn Waipuka-Callander, Jeanine Clarkin et Christie Patumaka
	Ngāi Tūhoe	Natasha Keating
Taranaki	Te Āti Awa	Gabrielle Belz
Whanganui River	Te Āti Haunui-a-Pāpārangi	Natasha Keating
Sud	Rangitane	Bronwyn Waipuka-Callander et Christie Patumaka
Île du Sud	Ngai Tahu	Debbi Thyne, Rona Ngahuia Osborne et Lonnie Hutchinson (Ngāti Kurī)

[280] Les noms donnés entre parenthèse correspondent aux précisions fournies par les artistes quant à leur groupe d'appartenance lorsqu'il d'agit de subdivisions internes de l'*iwi* plus globale mentionnée en premier lieu. Il peut s'agir d'autres *iwi* qui y sont rattachées ou d'*hapū* (sous-tribus).

Annexe D. Exemple d'un schéma d'entretien

1. **Identity, relationship with family:**
    - How do you introduce yourself?
    - What are the important influences within your whānau, hapū and iwi?
    - Can you tell me about your ancestry? If you are of mixed ancestry, do you attach the same importance at the two sides? Why?

2. **Your artistic practice:**
    - How/Why did you choose this artistic practice?
    - What was your artistic learning and training?
    - Are you member of some organizations? If yes, which ones?
    - Do you prefer any material, any pattern and any subject? If so, why?
    - Would you say that your work has a political purpose? Do your creations carry some political, cultural or personal claims?
    - Have you experienced any particular difficulties?
    - Have any of your works sparked controversies?
    - Do you think that differences exist between your practice as a Māori woman artist and the practices of Māori men artists and of artists from other origins?
    - Do you think that being a Māori and being a woman has complicated your recognition by artistic institutions?

3. **Relationship with the ancient world, the traditional world:**
    - How does tradition influence you? Why?
    - Does the spiritual dimension represent an important thing for you, is it important in your life? If so, how?
    - What do *noa* and *tapu* mean to you and do you consider what you do *tapu*?
    - Do you think that the role and the statute of Māori women have changed since colonization? What would you say the main differences are from then to now?
    - Are you interested in theories produced by anthropologists and feminists about Māori women? If yes, what do you think about them? What do you think about *mana wahine*?

4. **Relationship with the contemporary world:**
    - Has the contemporary world improved life for Māori or worsened it? In what way?
    - What do you think contemporary Māori art is compared to traditional art?
    - Regarding the art practiced by women, what are the differences and continuities between pre-colonial practices and contemporary ones?
    - Do you think that artists, including Māori women artists, have a special role in the contemporary society?
    - Can you tell me about your relationships with art galleries? How do you do to exhibit and sell your works? With what kind of galleries do you work?
    - When there is an exhibition, what is your role in the organisation, the preparation of the exhibition?
    - What kind of public comes to see your artworks?
    - Do you create in thinking of a particular public, audience?

Annexe E : Formulaire de consentement

Université d'Ottawa | **University of Ottawa**
Faculté des sciences sociales | Faculty of Social Sciences
Sociologie et anthropologie | Sociology and Anthropology

55 Laurier E., pièce 8101, Ottawa, ON, Canada, K1N 6N5
Tél. | Tel.: +001(613)-562-5720 Téléc. | Fax: +001613-562-5906

Consent Form (individuals-interviews)

Title of the PhD. project: Art and transformation of feminine identities: contemporary art of Māori women in New Zealand

PhD. student: Catherine Pellini
Department of Sociology and Anthropology
University of Ottawa

Supervisors: Natacha Gagné
Professor in the Department of Sociology and Anthropology
University of Ottawa
55 Laurier E. (8107) Ottawa (ON) Canada K1N 6N5

Pascale Bonnemère
Director of Research CNRS - CREDO and Director of UMS Maison Asie-Pacifique
CREDO - Maison Asie-Pacifique
3 Place Victor Hugo 13003 Marseille France

Invitation to participate: I have been invited to participate in this research project led by Catherine Pellini as part of a PhD. thesis in Anthropology and Sociology supervised by Professor Natacha Gagné and Professor Pascale Bonnem.

Purpose of the study: This research focuses on the practices and the role of Māori women currently practicing contemporary art in New Zealand society. The study explores the representations of Māori women conveyed in the works of Māori women artists and how they conceive their practices. Moreover, it aims at understanding how artistic practice is used by Māori women for identity construction and empowerment purposes.

Participation: My participation will essentially consist of taking part in one or two semi-directed interviews according to the needs of the study. The sessions will last between an hour and a half and two hours. Preferably, all interviews would be recorded but no recording of my interviews will be done without my consent and I can choose to stop the recording at any time. Photographs would be taken during these sessions and some of my works would be photographed but no photographs will be taken without my consent. My participation in this research is **voluntary** and I am free to withhold certain information or withdraw from the research project at any time without having to give any reason or suffer any consequences. At any time I can refuse to answer specific questions. If I choose to withdraw from the study, the data gathered until that moment will either be destroyed or retained by the student as the project continues. The student will offer me the possibility to choose whichever option I prefer.

Benefits: My participation in this research will give me a chance to make my work known to a public that might not otherwise be concerned. It will also giving me an opportunity to reflect on my own practices and experiences

as artist, and the impact I can have within Māori and New Zealand societies. It will also give me a chance to share my thoughts on these matters.

Risks: I understand that because my participation in this project implies that I will share certain information and personal reflections with the student, it is possible that some disturbing topics may be touched upon**.** I have been assured by the student that all possible steps will be taken to minimize any emotional discomfort. She will do her best to lead the discussion with respect and sensitivity and several precautions will be taken to ensure that confidentiality is respected.

Confidentiality and anonymity: The information that I share in an interview or in informal discussions will remain confidential and kept safely unless I give the student permission to do otherwise. To protect my identity, code names will be used on all research documents including transcripts of interviews and only the student will have access to the list of code names, which will be kept safely. If the information that I share is quoted or published, the student will take different steps to prevent me from being identified as a source of that information:

1) Provided that my position in specific institutions or artistic events does not need to be revealed in order for the research results to be logically analyzed and explained, my name will not appear on any document and any description of my personal characteristics will be modified so that I cannot be recognized;
2) Provided that my position in specific institutions or artistic events needs to be revealed in order for the research results to be logically analyzed and understood by potential readers, my name will not be used and any description of my personal characteristics will be modified. However, with my consent, my position within the institution could be revealed. I understand that this could potentially lead to my identification in an indirect way;
3) Provided that the information that I share is related to my artistic approach and that I wish to be identified, the student will gladly do so in order to recognize my contribution to her research and to respect my right to protect my intellectual property.

Conservation of data: Data collected in the course of this research will be used only for the purposes of scientific publication. It may be used in future studies by the student and will be conserved for a minimum of 5 years or until the end of the student's career, should she pursue research in her current field of study. The recordings of interviews and research notes will be locked in the student's supervisor's university office. The original documents will only be identified by code.

Compensation: There is no compensation. Participation in this study is entirely voluntary.

A summary of the results of this research will be sent to me and to any interested groups and participants who requested it during the interviews or in informal conversations.

Agreement :

1. I, _____, agree to participate in this research project led by Catherine Pellini, PhD. student at the Department of Sociology and Anthropology of the University of Ottawa.
2. I agree/I do not agree (circle choice) that my interview be recorded.
3. I agree/I do not agree (circle choice) that my work be photographed
4. I wish/I do not wish (circle choice) to be identified by my real name, if pertinent, in the PhD. thesis (and potentially scientific articles) that will result from this research.

For any further information about this study, I can contact the student.
For any information on the ethical aspects of this study, I can contact the Social Sciences and Humanities Research Ethics Board, University of Ottawa, Tabaret Hall, 550, Cumberland St., room 154, Ottawa, ON, Canada, K1N 6N5, telephone +001 (613) 562-5387 or ethics@uottawa.ca.

There are two copies of this form, one of which I can keep in my possession.

Signature of the participant: Date:

Signature of the student: Date:

Annexe F : Certificat d'approbation déontologique CÉR Sciences sociales et humanités

Numéro de dossier: 09-12-04 **Date (mm/jj/aaaa):** 11/05/2012



Université d'Ottawa University of Ottawa
Bureau d'éthique et d'intégrité de la recherche Office of Research Ethics and Integrity

Certificat d'approbation déontologique

CÉR Sciences sociales et humanités

Chercheur principal / Superviseur / Co-chercheur(s) / Étudiant(s)

Prénom	Nom de famille	Affiliation	Rôle
Natacha	Gagné	Sciences sociales / Sociologie	Superviseur
Catherine	Pellini	Sciences sociales / Sociologie	Étudiant-chercheur

Numéro du dossier: 09-12-04

Type du projet: Thèse de doctorat

Titre: Art et transformation des identités féminines: l'art contemporain des femmes maori de Nouvelle-Zélande

Date d'approbation (mm/jj/aaaa)	Date d'expiration (mm/jj/aaaa)	Approbation
11/05/2012	11/04/2013	Ia

(Ia: Approbation complète, Ib: Autorisation préliminaire de libération de fonds de recherche)

Conditions Spéciales / Commentaires:
N/A

550, rue Cumberland 550 Cumberland Street
Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada Ottawa, Ontario K1N 6N5 Canada
(613) 562-5387 • Téléc./Fax (613) 562-5338
http://www.research.uottawa.ca/ethics/index.html
http://www.recherche.uottawa.ca/deontologie/index.html

Numéro de dossier: 09-12-04 **Date (mm/jj/aaaa):** 11/05/2012

Université d'Ottawa University of Ottawa
Bureau d'éthique et d'intégrité de la recherche Office of Research Ethics and Integrity

La présente confirme que le Comité d'éthique de la recherche (CER) de l'Université d'Ottawa identifié ci-dessus, opérant conformément à l'Énoncé de politique des Trois conseils et toutes autres lois et tous règlements applicables de l'Ontario, a examiné et approuvé la demande d'approbation déontologique du projet de recherche ci-nommé. L'approbation est valide pour la durée indiquée plus haut et est sujette aux conditions énumérées dans la section intitulée "Conditions Spéciales / Commentaires".

Lors de l'étude, le protocole ne peut être modifié sans approbation préalable écrite du CER sauf si le sujet doit être retiré en raison d'un danger immédiat ou s'il s'agit d'un changement ayant trait à des éléments administratifs ou logistiques de l'étude comme par exemple un changement de numéro de téléphone. Les chercheurs doivent aviser le CER dans les plus brefs délais de tout changement pouvant augmenter le niveau de risque aux participants ou affecter considérablement le déroulement du projet. Ils devront aussi rapporter tout évènement imprévu et / ou dommageable et devront soumettre toutes les nouvelles informations pouvant nuire à la conduite du projet et/ou à la sécurité des participants. Toutes modifications apportées au projet, aux lettres d'information / formulaires de consentement ainsi qu'aux documents de recrutement doivent être soumises pour approbation à ce Service en utilisant le document intitulé "Modification au projet de recherche" au: http://www.recherche.uottawa.ca/deontologie/formulaires.html.

Veuillez soumettre un rapport annuel au Responsable de la déontologie en recherche, quatre semaines avant la date d'échéance indiquée afin de fermer le dossier ou demander un renouvellement de l'approbation déontologique. Le document nécessaire est disponible en ligne au: http://www.recherche.uottawa.ca/deontologie/formulaires.html.

Pour toutes questions, vous pouvez communiquer avec le bureau de déontologie en composant le poste 5387 ou en nous contactant par courriel à: ethics@uOttawa.ca.

Germain Zongo
Responsable de la déontologie en recherche
Pour Barbara Graves, Présidente du CÉR en Sciences sociales et humanités

550, rue Cumberland 550 Cumberland Street
Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada Ottawa, Ontario K1N 6N5 Canada
(613) 562-5387 • Téléc./Fax (613) 562-5338
http://www.research.uottawa.ca/ethics/index.html
http://www.recherche.uottawa.ca/deontologie/index.html