

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Yuki Kihara. Affirmation et réhabilitation
de l'identité polynésienne à travers la
réappropriation de la culture occidentale.**

Auteur : Célia Arias y Soto

Promoteur(s) : Alexander Streitberger

Année académique 2023-2024

Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale

Finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

Remerciements

Merci à

M. Streitberger, pour son aide et ses précieux conseils tout au long de l'élaboration et de la réalisation de ce projet ; ainsi qu'à

M. Roucloux, pour sa compréhension.

Je tiens également à remercier ma famille, Baptiste et Eléa pour leur soutien et leurs encouragements pendant cette période.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : Réappropriation de la robe victorienne	4
1. Genèse de la Salomé de Kihara	5
1.1. Les albums photographiques de Thomas Andrew à Samoa	5
1.2. Création d'un alter ego : Salomé.....	8
2. Salomé en mouvement	12
2.1. La danse dans la culture du Pacifique	13
2.2. Retour à la tradition.....	16
2.3. Danser pour se reconstruire	18
3. Salomé immobile	22
3.1. Crise climatique et anthropocène	28
3.2. Tourisme et économie à Samoa	29
3.3. Actualité de l'histoire coloniale	31
Chapitre 2 : Réappropriation de la photographie coloniale	34
1. Histoire de la pratique anthropologique coloniale	35
1.1. Histoire coloniale de la Polynésie : la particularité de Samoa	35
1.2. La photographie au service de l'anthropologie	38
1.3. Normes de représentations : anthropométrie et exotisme	42
2. Réutilisation de photographies coloniales	45
3. Réappropriation de procédés anthropologiques	48
3.1. Anthropométrie : usages coloniaux et contemporains	48
Contrôle : mesurer le corps statique et en mouvement.....	50
L'anthropométrie au service du sport	56
3.2. Sexualité et questions de genre	59
Fa'afafine : histoire d'un genre	60

Incarnar le stéréotype pour le subvertir	65
Chapitre 3 : Réappropriation de la peinture européenne	70
1. Confrontation entre la photographie et la peinture	71
2. La Biennale de Venise 2022	74
2.1. « Photographing Back »	75
2.2. Paul Gauguin en Polynésie	80
2.3. Le paradis de Yuki Kihara	83
Élaboration du projet	83
Gauguin aux couleurs de Samoa	85
Autour du Paradis	90
Conclusion	93
Bibliographie	97
Illustrations	103
Table et sources des illustrations	169

Introduction

J'ai découvert le travail artistique de Yuki Kihara lors d'un cours de séminaire en troisième année de bachelier, dont le projet final était de se rendre à la Biennale d'Art de Venise 2022, une exposition internationale d'art contemporain. La consigne était alors de choisir un pavillon national parmi une liste préétablie, sur base de quelques œuvres des artistes sélectionnés. J'ai tout de suite été marquée par une série de photographies de Kihara en particulier, *A Study of a Samoan Savage* (2015). Je ne connaissais rien du sujet ou du portraituré de ces images, mais le regard presque accusateur de cet homme a éveillé ma curiosité.

Je me suis donc intéressée à cette artiste et à son travail dès 2021, avant de pouvoir visiter son pavillon pour la Nouvelle-Zélande, *Paradise Camp*, en avril 2022. Sans divulguer l'analyse détaillée que j'en fais au troisième chapitre de ce travail, Kihara se réapproprie des œuvres de Paul Gauguin, réalisées lors de ses séjours en Polynésie, qu'elle reproduit à travers le médium photographique. Il s'agit pour Kihara de subvertir les représentations du peintre français, qui diffuseraient une image erronée et dégradante des peuples polynésiens. J'ai été frappée par ce processus artistique consistant à « piocher » dans des œuvres existantes, pour ensuite les transformer, dans l'objectif de contredire les représentations d'origine. Après investigation, je me suis rendue compte qu'il ne s'agit pas d'un acte isolé dans la pratique artistique de Kihara. Depuis ses débuts autour de l'an 2000, l'artiste s'est réappropriée, à plusieurs reprises et de différentes manières, la culture occidentale pour rétablir la vérité à propos de la sienne.

Avant d'aborder mes questions de recherche, il est primordial de resituer la pratique artistique de Kihara dans son contexte socio-culturel, qui est suffisamment singulier pour le mentionner. Née en 1975, Yuki Kihara est une artiste pluridisciplinaire originaire du Japon et de Samoa, où elle s'est définitivement installée depuis une dizaine d'années. Samoa est un ensemble d'îles constituant la partie occidentale de l'archipel des Samoa. Ce pays insulaire est situé en Polynésie, dans le sud de l'Océan Pacifique. À son identité samoane s'ajoute son identité de genre « fa'afafine » : traduit « à la manière d'une femme » à partir de la langue samoane, ce terme se réfère à un genre spécifique des Samoa. Il s'agit de personnes nées biologiquement homme mais qui se reconnaissent plutôt dans le genre féminin. On pourrait avoir tendance à l'assimiler à une femme transgenre dans notre culture occidentale, mais il faut garder à l'esprit que les Samoans ne sont pas favorables à cette association. Je présenterai plus en profondeur Samoa et les fa'afafines dans l'argumentation de mon travail, en relation avec les œuvres de Kihara, mais il me semblait important de l'introduire dès le départ, car l'identité samoane et fa'afafine est au cœur de son art.

Quelques précisions par rapport à ces deux aspects. Concernant la dénomination des Samoa, je dois définir un système de référencement parce que l'archipel a été rebaptisé plusieurs fois tout au long de son histoire coloniale, ce qui complique forcément les choses. Quand je ne me réfère pas à des moments de l'histoire coloniale, dans quel cas ce sera précisé, j'utiliserai les termes suivants : Samoa (forme courte et usuelle pour l'État indépendant du Samoa) pour la partie occidentale de l'archipel ; les Samoa américaines pour la partie orientale de l'archipel ; et les Samoa pour désigner l'ensemble de l'archipel.

Concernant les fa'afafines, j'ai eu du mal à savoir si je devais genrer le mot au masculin ou au féminin, étant donné que c'est une dimension qui n'existe pas dans la grammaire anglaise. J'ai finalement pris la décision de genrer les fa'afafines au féminin, en me basant surtout sur le site officiel de la Biennale de Venise où Kihara avait indiqué utiliser les pronoms « she/her ». Je me suis confortée dans ce choix lorsque j'ai lu des témoignages de plusieurs fa'afafines, où j'ai remarqué que certaines parlaient d'autres fa'afafines en employant le terme « queen ». Je pense que je ne me suis pas trompée, ou du moins que je ne suis pas à côté de la plaque. J'espère en tout cas ne pas avoir heurté la communauté fa'afafine par ce choix.

Les principales limites de mon travail résident dans la célébrité relativement récente de Yuki Kihara. En effet, excepté une exposition personnelle au Metropolitan Museum of Art de New York en 2008 (ce qui est déjà assez remarquable), la renommée internationale de Yuki Kihara n'a commencé « qu'avec » la Biennale de Venise en 2022. Il existe peu de sources analysant ses œuvres antérieures. À titre d'exemple, son propre site web ne reprend que son travail créé en 2020 et au-delà, alors que ses premières œuvres datent de 1999. Sa participation à la Biennale de Venise a changé la donne, mais pas forcément positivement. Ces deux dernières années, beaucoup d'historiens d'art, théoriciens et artistes ont commenté son travail artistique, même antérieur à 2022 : il a parfois été compliqué de s'y retrouver, d'autant plus que j'ai eu affaire à plusieurs cas de plagiat entre des articles ou même à de la désinformation.

Une reconnaissance internationale implique aussi une reconnaissance auprès des institutions, ce qui équivaut généralement à des levées de fond. Il semble que c'est ce qui est arrivé dans le cas de Yuki Kihara, car depuis deux ans, les nouveaux projets artistiques se multiplient. Je suis très heureuse qu'une artiste dont j'admire le travail puisse continuer à explorer des sujets et des thématiques. Il y a simplement un peu de frustration de ma part car j'ai dû me restreindre à l'année 2020 (échéance initiale de la Biennale de Venise, inévitablement repoussée à cause de la crise sanitaire) pour l'étude de son travail, même si elle a réalisé entre temps des œuvres qui complètent des séries que j'aborde ou de projets nouveaux qui rentrent dans le cadre de ce travail. Le rythme était impossible à suivre.

Ce mémoire a pour objet de comprendre comment Yuki Kihara se réapproprie des éléments de la culture occidentale, principalement européenne, pour revendiquer son identité samoane et fa'afafine. Quels sont les stéréotypes qui ont été diffusés sur les Polynésiens à travers les représentations et les récits occidentaux ? Quel a été le rôle des colonisateurs dans la création de cet imaginaire ? Dans quelle mesure ces idées raciales impactent-elles encore les peuples polynésiens aujourd'hui ? Par quelles moyens et quelles stratégies Yuki Kihara se réapproprie-t-elle concrètement la culture occidentale ? Et, finalement, dans quelle mesure parvient-elle, ou non, à réhabiliter la vérité sur sa culture autochtone et à redignifier les Polynésiens ?

Le travail est divisé en trois chapitres, chacun consacré à un élément de la culture occidentale que Yuki Kihara se réapproprie : la robe de deuil victorienne, la photographie anthropologique, et la peinture européenne (avec un accent sur les œuvres de Paul Gauguin).

Chapitre 1 : Réappropriation de la robe victorienne

Un premier élément que Yuki Kihara s'approprie de la culture occidentale est la robe de deuil victorienne. Ce vêtement a été popularisé par la reine Victoria d'Angleterre dans la seconde moitié du 19^e siècle, alors qu'elle a porté le deuil pendant 40 ans. Au-delà de s'imprégner des dimensions de chagrin et de perte associées à ce vêtement, elle développe tout un imaginaire et un personnage qu'elle interprète dans les œuvres de ce chapitre.

Le médium du vêtement, qui évoque à lui seul la symbolique de l'habillement et du déshabillage (sur laquelle on reviendra plus tard), implique une réappropriation particulière chez Kihara. Il ne s'agit pas de moderniser le vêtement ou de le conformer à la mode polynésienne : l'artiste s'empare de la robe de deuil victorienne en la portant elle-même. C'est le personnage qu'elle crée à partir de ce travestissement, Salomé, qui se réapproprie l'Histoire de l'archipel Samoa en investissant des lieux symboliques ou en performant sa culture.

La robe victorienne prend toute son importance dans le sens où elle conditionne le regard et l'attitude de Salomé : Yuki Kihara se réapproprie sa culture à travers la perspective du deuil et de la lamentation, qui ne la quitte pas tant qu'elle incarne ce personnage. Mais cela ne veut pas dire que les œuvres de cette section sont imprégnées de pessimisme, au contraire.

1. Genèse de la Salomé de Kihara

1.1. Les albums photographiques de Thomas Andrew à Samoa

Le photographe néo-zélandais Thomas Andrew (1855-1939) a vécu à Samoa à partir de 1891, et ce jusqu'à son décès en 1939. Il est surtout connu pour ses photographies qui ont contribué à l'essor des cartes postales touristiques¹. Tout comme d'autres photographes locaux de l'époque, Andrew a aussi répondu aux demandes avides des encyclopédies, des journaux, d'un marché voyeuriste et de musées désireux de développer leurs collections océaniques. Son travail était aussi intrinsèquement lié à une nécessité de propagande coloniale². Il a capturé de nombreux portraits, paysages et événements politiques sur l'île de Samoa, qu'il regroupait dans des albums photos³. Andrew a notamment réalisé l'album *Views in The Pacific Islands* en 1886, dans lequel on retrouve plusieurs portraits, dont *Samoan Half Caste* (fig. 1). Cette photographie de 1886 a eu une influence capitale dans le travail artistique de Kihara.

Cette petite photographie de 95 mm par 140 mm est singulière à plusieurs égards⁴. On y voit une femme assise de face, qui est légèrement inclinée sur une chaise en bois disposée de profil. On voit son corps jusqu'à ses genoux, le reste est en hors-champs. Elle porte une robe de deuil en soie noire, dans le style cuirasse, qui est typique de l'époque victorienne en Europe (1837-1901). Au niveau des accessoires, elle porte deux bagues faites de coquillage à la main gauche, et un peigne sculpté en écailles de tortue qui fixe ses cheveux noirs vers l'arrière en une coiffure assez stricte. Elle tient également un éventail fermé de ses deux mains⁵. L'arrière-plan de la photographie est quant à lui constitué d'un drapé tressé de pandanus⁶. Sur le dos de sa main droite, on devine un tatouage composé de lignes et de cercles stylisés : ces motifs se réfèrent plutôt à la culture des îles Marshall, situées au nord-ouest de Samoa. On peut ainsi déterminer que cette femme anonyme est d'ascendance samoane et marshallaise, ce qui n'est pas tellement surprenant compte tenu du fait que l'Allemagne avait annexé ces deux territoires

¹ V. WERE, « Dance of History and Loss », *ArtNews New Zealand*, été 2012, p. 77.

² W. TASSY, *salt 8 : Shigeyuki Kihara*, catalogue d'exposition, Utah Museum of Fine Arts, Utah, 2 août 2013 – 5 janvier 2014, University of Utah, 2014.

³ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Picturing Samoa : Photographs by Thomas Andrew*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/topic/3915>], (15/03/2024).

⁴ ID., *Samoan half caste. From the album: Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238621>], (15/03/2024).

⁵ M. SEYS et M. TREAGUS, « Looking Back at Samoa : History, Memory, and the Figure of Mourning in Yuki Kihara's *Where Do We Come From ? What Are We ? Where Are We Going ?* », *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 3, 2017, p. 92-93.

⁶ N. TONGA, « Through Fa'afabulous Glasses. An Interview with Yuki Kihara », dans M. Neumüller (ed.), *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*, Londres / New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2023, p. 109.

quelques années auparavant, consolidant les liens et les échanges entre les deux. L'héritage diasporique de la *Samoan Half Caste* montrant la réalité des identités mobiles en Océanie⁷ sera, on le verra, une dimension fondamentale dans les œuvres de Yuki Kihara.

Ce portrait de Thomas Andrew se distingue des autres photographies de son album *Views in The Pacific Islands*, où on retrouve principalement des paysages, des portraits de groupes et quelques portraits individuels, mais assez stéréotypés⁸. Un seul autre portrait de l'album est similaire, *Majuro woman* (fig. 2). Il s'agit du portrait d'une femme marshallaise, dans un plan plus rapproché que le précédent. Elle est assise sur une chaise en osier tressé, accoudée au dossier, la tête appuyée sur sa main. Elle porte une épaisse robe, typique de la culture européenne de l'époque, mais blanche cette fois-ci. Son vêtement strict et le serre-tête dans ses cheveux sont en dissonance avec les plumes devant ses oreilles et les bagues à son majeur, qui rappellent celles portées par la femme de *Samoan Half Caste*. Ce second portrait renforce la singularité de *Samoan Half Caste* dans l'histoire des représentations coloniales⁹.

En effet, la photographie d'Andrew se distingue des autres photographies anthropologiques de l'époque¹⁰ notamment par ce lourd vêtement noir, qui n'est pas issu de la culture samoane ou même polynésienne : il s'agit en effet d'une robe emblématique de la période très codifiée de deuil en Angleterre, dans la seconde moitié du 19^e siècle. Bien que Samoa n'ait jamais fait partie de l'Empire britannique, la robe victorienne a été introduite sur l'île par les missionnaires allemands¹¹ dans les années 1890, conjointement au christianisme. Cependant, alors que les Samoanes avaient adopté la mode européenne, les photographes imposaient généralement aux femmes de se dénuder pour leur portrait, obtenant ainsi des images qui seront diffusées, à leur insu, auprès des touristes et d'une industrie pornographique en pleine croissance¹². S'ils n'étaient pas nus, les sujets photographiés portaient des tenues dites traditionnelles pour documenter la culture indigène, amenée à disparaître¹³. Ces portraits de samoans anonymes,

⁷ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 95.

⁸ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/980380>], (15/03/2024).

⁹ ID., *Majuro woman. From the album : Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238611>], (15/03/2024).

¹⁰ Ce point sera abordé plus en profondeur dans le chapitre suivant.

¹¹ V. WERE, *art. cit.*, p. 77.

¹² N. POLAND, *Shigeyuki Kihara : Undressing The Pacific. A mid-career survey exhibition*, catalogue d'exposition, Hocken Library, Dunedin, 20 avril – 8 juin 2013, Hocken Collections, University of Otago, Dunedin, 2013.

¹³ M. ARVIN, *Possessing Polynesians. The Science of Settler Colonial Whiteness in Hawai'i and Oceania*, Durham, Duke University Press, 2019, p. 210.

satisfont le fantasme occidental de l'exotisme érotique en Polynésie¹⁴, tout en alimentant le mythe du Pacifique comme un paradis intact¹⁵.

La *Samoan Half Caste* apparaît par conséquent assez exceptionnelle, puisque la femme n'est ici pas exhibée à la manière d'un objet sexualisé soumis au regard colonial. En effet, la jeune femme est entièrement vêtue d'une robe stricte, rejetant l'imaginaire européen qui admet les femmes des îles du Pacifique comme sexuellement disponibles. Cela pourrait vouloir dire que la photographie a été commandée par la portraiturée elle-même¹⁶, ce qui serait possible étant donné que les tatouages sur ses mains indiquaient souvent un haut statut.

Un dernier élément remarquable de cette photographie est que la femme regarde directement l'objectif, et par extension le spectateur. Son regard est sérieux, avec un léger sourire en coin. En regardant immédiatement le photographe et le public, la *Samoan Half Caste* renverse la relation dominant-dominé, créée par la photographie anthropologique, qui rend le sujet passif. Avec ce nouveau *gaze* actif, cette femme anonyme affirme son autonomie et son émancipation du regard du colonisateur blanc¹⁷. Son aisance dans ses vêtements occidentaux et sa posture désinvolte laisse penser qu'une hybridité culturelle confortable est possible. En dépit de sa singularité, ce portrait est assez représentatif de la complexité du colonialisme à Samoa¹⁸.

¹⁴ W. TASSY, *art. cit.*

¹⁵ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 89.

¹⁶ W. TASSY, *art. cit.*

¹⁷ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 94.

¹⁸ W. TASSY, *art. cit.*

1.2. Création d'un alter ego : Salomé

« J'ai regardé cette photographie et j'ai vu qu'elle avait l'air très à l'aise dans cette robe, et que son geste respirait la confiance et le mana. Et j'ai voulu comprendre le contexte de ce qui se passait au moment où la photographie a été prise. Plus je m'y intéressais, plus cela me donnait des idées »¹⁹.

Yuki Kihara a rencontré cette photographie inhabituelle pour la première fois, et d'autres datant de l'époque de l'administration coloniale de Samoa par la Nouvelle-Zélande (1914-1962), alors qu'elle était étudiante en mode à l'Institut Technique de Wellington en 1996. Dans le cadre de ses cours, elle a régulièrement fait des recherches dans les archives du musée de la Nouvelle-Zélande Te Papa Tongarewa à Wellington²⁰. La majorité de ces photographies d'archives sont des images stéréotypées de Samoans, qui posent selon les dictats du « noble sauvage » et de la « demoiselle sombre »²¹. Comme elle l'explique ci-dessus, l'artiste a particulièrement été marquée par l'aisance de cette femme, qui dégage une telle grandeur et sérénité malgré le fait qu'elle porte une robe austère qui restreint ses mouvements. Kihara souhaite « libérer la photographie pour libérer l'âme »²².

En ce sens, Kihara crée un alter ego à partir de ce portrait, Salomé, qu'elle incarne elle-même. Quand elle personnifie Salomé, l'artiste porte cette imposante robe victorienne très sombre, qui fait indéniablement référence au vêtement noir de *Samoan Half Caste* de Thomas Andrew. La robe lui couvre tout le corps, des pieds jusqu'au haut du cou, laissant seulement apparaître la tête et les mains. Ses cheveux foncés sont strictement coiffés en un chignon à l'arrière de sa tête.

Kihara a utilisé d'autres inspirations pour nourrir l'imaginaire de Salomé, à commencer par la figure biblique du même nom²³. Selon l'Évangile de Marc et de Matthieu, la fille d'Hérodiade aurait charmé Hérode (son oncle ou beau-père selon les traductions) en performant une danse pour son anniversaire : « Elle dansa et plut à Hérode »²⁴. Enchanté par les mouvements de la jeune fille, Hérode lui promet de réaliser le souhait de son choix : la tête du prophète Jean-

¹⁹ V. WERE, *art. cit.*, p. 77.

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ Yuki Kihara remettra en question ces deux poses clichées dans certaines œuvres, que j'aborde dans le second chapitre.

²² MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – Tauluga : The Last Dance » dans Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, 28 décembre 2015, [<https://www.youtube.com/watch?v=ev-vleSdb4I&t=187s>].

²³ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 89.

²⁴ Mc 6:22 ; Mt 5:16.

Baptiste sur un plateau. Il accède à sa demande et fait décapiter Jean-Baptiste dans sa cellule. Bien que, dans le récit biblique, le spectacle de Salomé ne soit décrit que par l'action de « danser » et la conséquence de « plaire », la performance dansée de la jeune fille transforme celle-ci en l'archétype de la femme fatale, tentatrice et synonyme de plaisir. Salomé danse pour plaire, et elle le fait si bien qu'elle dérouté la gent masculine, impuissante face à son charme érotique²⁵.

Ce personnage biblique a inspiré la tragédie *Salomé* d'Oscar Wilde (1854-1900), écrite en français en 1891, dont la *Salomé* de Kihara est également emprunte. Plusieurs auteurs du 19^e siècle se sont réappropriés ce récit religieux, entre autres Gustave Flaubert, Jules Laforgue et Joris-Karl Huysmans. Wilde se distingue de ses confrères par sa réinterprétation littéraire : sa *Salomé* est amoureuse de Jean-Baptiste, qu'elle demande à faire décapiter après que celui-ci ait repoussé ses avances. Dans cette pièce de théâtre, *Salomé* obtient la réalisation de son souhait après avoir performé la « danse des sept voiles »²⁶, qui renvoie à l'imaginaire d'une prostituée qui se déshabille, couche après couche²⁷. La *Salomé* de Wilde est un personnage complexe, dont la capacité à désirer renverse le statut d'objet de désir qui lui est conféré par la pièce²⁸.

La dernière source d'inspiration pour la muse de Kihara est le vêtement-même qu'elle porte. La robe de deuil victorienne fait allusion à la tradition anglaise de deuil au 19^e siècle, avec ces dimensions funestes de lamentation, de chagrin et de perte. Cette tradition est liée au règne de la reine Victoria d'Angleterre, qui a porté le deuil de son mari jusqu'à la fin de sa vie, ce qui dans son cas aura duré 40 ans (1861-1901)²⁹. Son règne est aussi marqué par la mise en place de règles et codes sociaux liés à de nombreux aspects de la vie quotidienne, dont cette période de deuil. Ainsi, dans la seconde moitié du 19^e siècle, l'organisation des funérailles, la durée de deuil (différente selon le sexe et le lien de parenté), l'annonce du décès et le type de vêtements attendus ont été réglementés³⁰. Les femmes endeuillées, en particulier les veuves, doivent suivre un protocole assez strict : elles portent le deuil pendant un minimum de six mois, parfois deux ans, et elles doivent se vêtir de vêtements noirs (ou le plus foncé possible) durant

²⁵ N. VALAZZA, « 'Elle danse et plut à Hérode' : les arts d'incarner Salomé », dans A. Colin (ed.), *Romantisme*, n°184, février 2019, p. 66-70.

²⁶ D. DECOIN, *Dictionnaire amoureux de la Bible*, Paris, Plon, 2009, p. 582-586.

²⁷ N. VALAZZA, *art. cit.*, p. 70-71.

²⁸ W. TASSY, *art. cit.*

²⁹ L. ANTUNES SIMOES, *Tout le XIXe siècle. Les bijoux de deuil victoriens*, 8 avril 2020, [<https://www.liseantunessimoies.com/les-bijoux-de-deuil-victoriens/>], (20/04/2024).

³⁰ P. TROMPETTE et R. HOWELL GRIFFITHS, « L'économie morale de la mort au XIXe siècle. Regards croisés sur la France et l'Angleterre », *Le mouvement social*, n°237, avril 2011, p. 51-52.

toute cette phase³¹. La reine Victoria a établi la norme en portant une tenue de deuil complète pendant plus de la moitié de sa vie³².

Dans un entretien en 2012, Kihara a déclaré que la robe de deuil victorienne est liée selon elle à l'imaginaire du colonialisme. En effet, par son modèle cintré, ce vêtement comprime le corps et empêche la femme de se mouvoir librement. L'artiste fait ainsi un parallèle avec l'oppression des peuples colonisés, à qui les occidentaux imposaient de nouvelles règles et façons de vivre, qui devaient être absolument respectées sous peine de condamnation. Elle était intéressée de voir comment utiliser cet emprisonnement vestimentaire pour renverser et interroger cette privation coloniale de liberté³³. Le fait de couvrir entièrement le corps de Salomé permet aussi de l'éloigner des nombreuses photographies du 19^e siècle présentant les femmes samoanes – et autochtones en général – essentiellement nues. Au lieu d'évoquer l'érotisme, tout comme la Salomé biblique et dramatique, la muse de Kihara refuse de séduire celui qui la regarde et refuse l'image coloniale de la femme insulaire comme objet sexuel de désir³⁴.

Yuki Kihara a aussi insufflé sa propre identité diasporique au personnage qu'elle incarne. En effet, tout comme Kihara (samoane et japonaise) et la *Samoan Half Caste* de Thomas Andrew (samoane et marshallaise), Salomé possède un double héritage lié à la dispersion du peuple samoan à travers le monde : elle illustre le fait que le Pacifique a toujours été diasporique. La muse de Kihara présente une identité pacifique par son interprète et sa danse, et européenne par sa robe victorienne. L'auteur Pamela Rosi émet l'hypothèse que cette double origine peut être une « source stimulante pour maintenir l'art vibrant [de Kihara] fidèle à son propre espace vā, l'espace entre les deux »³⁵.

Lors d'un autre entretien en 2018, Kihara insiste sur ces liens entre l'Occident et le Pacifique en expliquant que selon elle, la figure de Salomé « incarne le syncrétisme entre la technologie occidentale et la technologie indigène »³⁶. Elle continue en faisant remarquer qu'on a souvent tendance à considérer que l'espace polynésien et l'Europe occidentale sont deux régions du monde très éloignées en tout point, mais il en est en fait autrement. Elle prend l'exemple des crinolines et des corsets anglais, dont l'ossature est en réalité faite d'os de baleines peuplant les eaux de l'océan Pacifique. Ces mêmes baleines ont aussi été chassées pour leur graisse,

³¹ L. ANTUNES SIMOES, *Belle époque, époque victorienne. Les règles d'étiquette autour du deuil*, 7 avril 2021, [<https://www.liseantunessimo.es.com/les-regles-etiquette-autour-du-deuil/>], (20/04/2024).

³² W. TASSY, *art. cit.*

³³ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – Tualuga : The Last Dance », *op. cit.*

³⁴ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 89-90.

³⁵ *Ibid.*, p.88

³⁶ ROYAL ACADEMY OF ARTS, « Artists of Oceania: Yuki Kihara » dans Royal Academy of Arts, 14 novembre 2018, [<https://www.youtube.com/watch?v=yfpx3nZpdDY>].

qui était utilisée comme combustible pour les lampadaires de Londres au 19^e siècle. Kihara en arrive à la conclusion suivante : « Le Pacifique est en fait à Londres. Ce n'est pas aussi éloigné qu'on pourrait le croire »³⁷.

Salomé apparaît alors comme une muse pouvant défier les représentations des Samoans³⁸.

³⁷ ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

³⁸ QAGOMA, « ATP8 / Shigeyuki (Yuki) Kihara » dans QAGOMA, 18 septembre 2018, [<https://www.youtube.com/watch?v=sgnicoaJFWU>].

2. Salomé en mouvement

« Chaque fois que je l'interprète, je pense à elle, elle est la muse de ma performance ».³⁹

Le personnage de Salomé est interprété par Yuki Kihara pour la première fois en 2002, dans sa performance *Taualuga : The Last Dance* (fig. 3), à l'occasion de l'ouverture de la quatrième Triennale Asie-Pacifique d'art contemporain à Brisbane en Australie. Depuis cet événement, l'artiste revisite constamment cette performance, qu'elle a d'ailleurs présentée à Berlin (2003), Paris (2007), Nouvelle-Zélande (2008) et Londres (2009). Elle a aussi développé trois autres performances, qui sont exécutées par son alter-ego Salomé, dans l'optique d'exposer les liens entre le colonialisme passé et actuel, la subjectivité des femmes autochtones et l'impact de la crise climatique liée à l'activité humaine sur la planète⁴⁰. On retrouve Salomé dans *Siva in Motion* (2012), *Galu Afi* (2012) et *Dance of the Seven Veils* (2014).

La performance a une place importante dans la pratique artistique de Yuki Kihara, qui estime que « la vie est une performance »⁴¹. D'après l'artiste, l'immédiateté d'une performance est un avantage qui la distingue positivement d'autres arts visuels. Quand elle se met en scène, Kihara se met dans la peau de la femme samoane anonyme du 19^e siècle : comme dans un film, elle tente de transmettre les émotions et l'histoire de Salomé au public⁴².

³⁹ W. TASSY, *art. cit.*

⁴⁰ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* : The Photographic Theater of Cross-Cultural Encounter », *Pacific Arts : The Journal of the Pacific Arts Association*, vol. 10, n°2, 2010, p. 23. ; W. TASSY, *art. cit.*

⁴¹ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – Taualuga : The Last Dance », *op. cit.*

⁴² *Ibid.*

2.1. La danse dans la culture du Pacifique

La pratique de la danse a une importance particulière dans la culture polynésienne, et Samoa n'y fait pas exception. Vicente M. Diaz, spécialiste des îles Pohnpei et des Philippines, utilise les concepts d'« enracinement » et d'« acheminement » pour décrire la façon dont les océans « peuvent fournir un moyen analytique et pratique de faire avancer les luttes politiques et culturelles des peuples indigènes dans les terres fortement colonisées par les colons »⁴³. La danse permet ainsi de théoriser, à travers une forme artistique, les relations océaniques reliant les communautés insulaires du Pacifique à travers les notions d'espace et de temps, tout en rattachant les différentes cultures à leurs îles d'origine. Dans ce sens, Sharon Māhealani Rowe explique que ces relations, lorsqu'elles sont envisagées par la danse, sont un moyen important pour les peuples du Pacifique de vivre leur histoire présente tout en incarnant la mémoire de leurs ancêtres. En effet, les relations océaniques articulent les parentés et les temporalités du passé entre ces peuples insulaires, en particulier à une époque où ils sont face aux contraintes de la modernité, du capitalisme et de la mondialisation⁴⁴.

Yuki Kihara s'inscrit complètement dans cette mouvance avec ses différentes performances, dans lesquelles elle présente une danse samoane traditionnelle, le *taualuga*⁴⁵. En samoan, le mot « *taualuga* » renvoie à la « chaume à mailles serrées utilisée pour couronner le toit sur toute la longueur »⁴⁶. Transmis de génération en génération, cette danse basée sur la relation marque la conclusion officielle d'un rassemblement ou d'une célébration⁴⁷. Traditionnellement, un *taualuga* commence avec une *tāupōu*⁴⁸, qui est la fille (ou plus rarement le fils) d'un chef de haut-rang ou une femme issue de l'élite samoane⁴⁹. Cette danseuse est ensuite rejointe par certaines personnes du public qui forment un cercle autour d'elle : ils se mettent à danser de plus en plus fort et bruyamment⁵⁰. Les expressions faciales et les mouvements gracieux de la soliste évoquent les gestes des activités quotidiennes du village. Il s'agit de matérialiser les souvenirs des ancêtres et des événements politiques ayant marqué l'Histoire du pays.

⁴³ H.J. HOBART, « when we dance the ocean, does it hear us ? », *Journal of Transnational American Studies*, 10 (1), 2019, p. 190.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ V. ZIHERL, « Being in movement », *Mousse magazine*, 60, octobre 2017, p. 258.

⁴⁶ UNESCO OFFICE FOR THE PACIFIC STATES (WESTERN SAMOA), *The Samoan fale*, Apia, Unesco Office for the Pacific States (Western Samoa), 1992, p. 80.

⁴⁷ I. GORDON-SMITH, *Taualuga; The Last Dance*, 2023, [<https://govettbrewster.com/collection/2011-5>], (16/04/2024).

⁴⁸ H.J. HOBART, *art. cit.*, p. 190.

⁴⁹ QAGOMA, *op. cit.*

⁵⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 210.

Lorsque Kihara performe un taualuga à travers sa muse Salomé, celle-ci devient une allégorie de l'impact de l'époque coloniale. La robe victorienne noire exprime le deuil et la lamentation face à la disparition de l'authenticité de la vie samoane. Malgré le vêtement compressant son corps et limitant ses mouvements, Salomé danse sans interruption, symbolisant la résilience des Samoans et l'entrelacement des différentes cultures. En déconstruisant et réinterprétant cette danse traditionnelle, Kihara offre une réflexion sur la façon dont les cultures autochtones naviguent dans un monde post-colonial en constante évolution⁵¹.

Lors d'une interview en 2017, Yuki Kihara explique qu'elle a découvert la danse samoane alors qu'elle n'était qu'une enfant, mais que ça ne lui plaisait pas vraiment : il s'agissait à l'époque d'un exercice complexe qui la rendait mal à l'aise. Elle s'est naturellement éloignée de cette danse traditionnelle, et cela s'est accentué lorsqu'elle est partie étudier en Nouvelle-Zélande. C'est justement en rejetant la tradition qu'elle a senti que son corps et ses mouvements dépendaient du cadre spatial et culturel dans lequel elle se trouve. Elle a choisi d'y remédier : « La danse est devenue pour moi un moyen de me rappeler qui j'étais culturellement et une forme de résistance au patriarcat que je rencontrais dans mon existence quotidienne »⁵².

À l'occasion de cet entretien, où elle échange avec le cinéaste Wu Tsang, l'académique Denise Ferreira da Silva et la critique et conservatrice Vivian Ziherl, Kihara contextualise les concepts samoans de *tā* (le temps) et de *vā* (l'espace), qui ont une place fondamentale dans la pratique des arts à Samoa, et plus largement dans l'espace culturel polynésien. Un dicton samoan est *Teu le vā*, qui signifie « entretenir l'espace entre les choses », à comprendre dans le sens d'un espace entretenant les relations du passé, du présent et du futur. Dans cette perspective, le taualuga entretient les connexions entre *tā* et *vā* puisqu'il s'agit de marcher vers le passé en regardant vers l'avenir. Dans ses performances, Yuki Kihara explique que « d'un point de vue chorégraphique, je marche vers l'arrière tout en pointant ma main vers l'avant. C'est ce qui nous sert de guide pour naviguer dans le monde moderne »⁵³. Comme l'avait théorisé Sharon Māhealani Rowe, les autochtones du Pacifique doivent se rattacher à leur culture, celle de leurs ancêtres, pour aborder les nouveaux enjeux de la société contemporaine. Dans le cas des Samoans, et donc Kihara, cela passe par l'intégration et la compréhension des principes *tā* et *vā* dans la vie quotidienne, en particulier à travers la danse traditionnelle du taualuga.

Un enjeu particulièrement important à l'heure actuelle, surtout pour les peuples insulaires, est la crise climatique qui entraîne, notamment, l'élévation du niveau des océans partout dans le monde. À titre d'exemple, Samoa est immergé un peu plus chaque année, d'environ quatre

⁵¹ W. TASSY, *art. cit.*

⁵² V. ZIHERL, *art. cit.*, p. 258.

⁵³ *Ibid.*, p. 257.

millimètres. Cette nouvelle problématique complexifie le concept d'espace-temps samoan et les relations océaniques auxquelles sont rattachés les habitants du Pacifique, comme elles ont été décrites par Vicente M. Diaz⁵⁴.

À travers le taualuga de Salomé dans les différentes performances, Yuki Kihara aborde cette nouvelle réalité menaçante et ses conséquences destructrices pour la faune, la flore, la culture et l'avenir des Samoans. Le fait de filmer ces prestations signifie d'avoir un certain contrôle sur l'image, ce qui est très symbolique pour l'artiste : « Pour moi, prendre le contrôle de la caméra, c'est aussi se réapproprier la représentation des peuples indigènes du Pacifique, qui a été dominée par la représentation hollywoodienne »⁵⁵.

⁵⁴ V. ZIHERL, *art. cit.*, p. 257.

⁵⁵ *Ibid.*

2.2. Retour à la tradition

*Taualuga : The Last Dance*⁵⁶ a été conçue initialement comme une performance et présentée pour la première fois au public en 2002. Elle a ensuite été produite en tant qu'œuvre vidéo⁵⁷ lors d'une prestation à la Linden New Art Gallery de St Kilda à Melbourne en 2006⁵⁸.

Après une minute d'immobilité dans l'obscurité, Yuki Kihara apparaît devant un mur blanc, au centre de celui-ci. Elle est éclairée par une lumière chaude qui projette une ombre plus grande que son corps derrière elle. Elle se met à danser un taualuga lascif et élégant⁵⁹, avec un chant traditionnel samoan en fond sonore qui semble démesurément bruyant par rapport aux gestes raffinés de la danseuse. Fidèlement au personnage de Salomé, celle-ci porte une robe de deuil victorienne, alors que la tradition veut que la tāupōu soit habillée d'une natte tissée permettant de se mouvoir librement dans le climat humide polynésien⁶⁰. Le vêtement noir couvre quant à lui l'entièreté du corps avec un haut col, de longues manches et une jupe jusqu'aux chevilles. Le corset et la coiffure en chignon strict achèvent de garroter le corps de la performeuse⁶¹. Malgré cette tenue contraignante, Salomé parvient à réaliser les mouvements gracieux requis de cette danse⁶².

Le taualuga de Yuki Kihara fait une autre entorse à la tradition. Dans la pratique des ancêtres, il s'agit en réalité d'un rituel très animé où les danseurs autour de la tāupōu au centre réalisent des mouvements exagérés et tonitruants. La noblesse de la danseuse principale réside dans sa capacité à conserver l'élégance et la cadence de ses gestes face au groupe animé, tout en maintenant un dialogue entre les deux. Ici, Salomé performe seule⁶³. Le chant en fond sonore rappelle l'effervescence du taualuga traditionnel.

Taualuga : The Last Dance est une réinterprétation contemporaine d'une pratique ancestrale. Comme la coutume l'envisage, la taualuga de Kihara est une célébration de la culture des Samoans à travers les âges. Ses mouvements assurés évoquent la lutte sans relâche des peuples et dirigeants samoans pour se libérer des puissances coloniales. Cependant, il s'agit

⁵⁶ Y. KIHARA, « 'Taualuga: The Last Dance' (2006) by Yuki Kihara » dans *Vimeo*, 1 août 2010, [<https://vimeo.com/13811424>].

⁵⁷ M. TAMATI-QUENELL, *Taualuga : The Last Dance*, 9 mars 2012, [<https://blog.tepapa.govt.nz/2012/03/09/taualuga-the-last-dance/>], (16/04/2024).

⁵⁸ I. GORDON-SMITH, *Taualuga; The Last Dance*, art. cit.

⁵⁹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* », art. cit., p. 23.

⁶⁰ N. POLAND, op. cit.

⁶¹ W. TASSY, art. cit.

⁶² I. GORDON-SMITH, *Taualuga; The Last Dance*, art. cit.

⁶³ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* », art. cit., p. 23.

aussi d'une lamentation⁶⁴. En effet, au-delà de symboliser la relation entre le colonisateur et le colonisé⁶⁵, la robe de deuil victorienne renvoie aux notions de deuil et de perte. À travers sa muse, Kihara exprime une doléance par rapport à tout ce que la culture samoane a perdu à l'époque coloniale. L'œuvre fait notamment allusion au mouvement Mau de 1908, qui a vu les Samoa Occidentales émettre une première revendication d'indépendance, mais également à l'occupation de cette même île par la Nouvelle-Zélande plus tard, entre 1914 et 1962⁶⁶. Ainsi, la performance de Kihara associe le chagrin et la résilience pour commenter les conséquences permanentes de la colonisation⁶⁷ : après avoir subi toute cette violence, il faut un espace pour se replier et faire son deuil. Les Samoans doivent constamment faire face à leur passé et leur futur dans le présent⁶⁸. La Salomé samoane apparaît ainsi comme une « figure déplacée dans le temps, une médiatrice entre le passé (pré-contact et colonial), le présent et l'avenir »⁶⁹.

À propos de cette performance, Yuki Kihara a aussi expliqué qu'elle souhaitait explorer ce que la danse des Sept Voiles d'Oscar Wilde aurait été pour sa muse Salomé⁷⁰. En Occident, cette danse recèle une connotation érotique puissante, ce qui a fait de Salomé la femme fatale par excellence⁷¹. En arrivant à Samoa, les missionnaires européens ont maladroitement assimilé les conceptions occidentales de la sexualité et du genre avec la culture traditionnelle de l'île : pensant que le *taualuga* était une danse provocante à portée sexuelle, ils ont interdit ce type de manifestation rituelle. Ces questions sont particulièrement importantes pour l'artiste, qui fait partie d'un troisième genre spécifique à Samoa, les *fa'afafines*⁷², qui sont aujourd'hui encore discriminées (voire persécutées) à cause de la colonisation chrétienne⁷³.

Taualuga : The Last Dance est ainsi une œuvre complexe abordant plusieurs thématiques qui sont chères à Kihara : la reconstitution critique de photographies du 19^e siècle ; la question du vêtement ; l'importance du *taualuga* pour le peuple samoan ; et la rectification de la mauvaise compréhension de la culture samoane par les colonisateurs, qui a entraîné une condamnation et une européanisation de celle-ci⁷⁴.

⁶⁴ W. TASSY, *art. cit.*

⁶⁵ N. POLAND, *op. cit.*

⁶⁶ M. TAMATI-QUENELL, *op. cit.*

⁶⁷ W. TASSY, *art. cit.*

⁶⁸ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – *Taualuga : The Last Dance* », *op. cit.*

⁶⁹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* », *art. cit.*, p. 23.

⁷⁰ MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – *Taualuga : The Last Dance* », *op. cit.*

⁷¹ N. TONGA, *art. cit.*, p. 109.

⁷² E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* », *art. cit.*, p. 23.

⁷³ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 88.

⁷⁴ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* », *art. cit.*, p. 23.

2.3. Danser pour se reconstruire

En 2012, Yuki Kihara se remet dans la peau de la Salomé samoane dans la performance *Siva in Motion* (fig. 4 et 5)⁷⁵, qui a été commandée par la galerie Toi o Tāmaki à Auckland dans le cadre d’une exposition collective rassemblant des artistes contemporains de la diaspora du Pacifique vivant en Nouvelle-Zélande⁷⁶. Le mot « siva » signifie « danse » en samoan. On peut donc traduire le titre de cette œuvre vidéo par « danse en mouvement »⁷⁷.

Dans la même lignée que *Taualuga : The Last Dance*, *Siva in Motion* présente Salomé portant cette robe noire volumineuse, qui laisse seulement apparaître son visage et ses mains. Encore plus qu’en 2006, la muse de Kihara est dans une pénombre telle que son vêtement sombre se confond avec l’arrière-plan, ce qui accentue d’avantage les parties de son corps dénudées éclairées. Elle performe ici aussi un taualuga, et à nouveau, elle n’est pas rejointe par plusieurs danseurs comme le veut la tradition⁷⁸. Cette dimension est toutefois accentuée par le fait qu’il s’agisse d’une performance filmée entièrement silencieuse. Quant à lui, le taualuga est dansé à un rythme bien plus lent qu’habituellement, mais les mouvements restent conformes⁷⁹. Un dernier élément hors-norme est le fait que Salomé commence son taualuga de dos, or dans la culture samoane, c’est en réalité plutôt offensant de la part d’un danseur de tourner le dos au public. Dans une interview avec la Queensland Art Gallery of Modern Art (l’institution qui a acquis l’œuvre), Yuki Kihara explique qu’elle souhaitait d’une part briser les tabous samoans, et d’autre part créer une sensation d’infini : en effet, Salomé tourne au fur et à mesure qu’elle danse, se trouvant successivement de dos, de profil et face au public⁸⁰.

La vidéo de la performance dure 8 minutes et 16 secondes, ce qui équivaut environ à la durée du tsunami Galu Afi qui a violemment frappé Samoa, les Samoa américaines et Tonga, le 29 septembre 2009. Cette catastrophe naturelle a engendré le décès d’au moins 189 personnes, sans compter les destructions matérielles importantes, en particulier sur l’île d’Upolu à Samoa⁸¹. Étant à proximité de la frontière entre les plaques tectoniques pacifiques et australiennes, le peuple samoan a connu plusieurs tremblements de terre et tsunamis. Même s’il n’est pas encore certain que la situation climatique actuelle augmentera la magnitude et/ou l’occurrence des séismes et des tsunamis qu’ils entraînent, l’élévation du niveau de la mer est déjà un réel

⁷⁵ Y. KIHARA, « Siva in Motion » dans *LACMAUnframed*, 24 mars 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=ephfsBQ0voc>].

⁷⁶ QAGOMA, *op. cit.*

⁷⁷ ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

⁷⁸ H.J. HOBART, *art. cit.*, p. 190.

⁷⁹ W. TASSY, *art. cit.*

⁸⁰ QAGOMA, *op. cit.*

⁸¹ QAGOMA, *op. cit.* ; ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

problème. De fait, la montée des eaux provoquée par le réchauffement climatique entraîne le recul du trait de côte, ce qui est particulièrement problématique pour les îles, car les potentiels tsunamis pourront plus aisément endommager l'intérieur du territoire. Les pertes humaines et matérielles à déplorer n'en seront que plus importantes⁸². Ce tsunami dévastateur de 2009 a marqué l'esprit des Samoans, qui ont eu l'impression d'avoir affaire à un feu de brousse : ils l'ont ainsi appelé *Galu Afi*, ce qui veut dire « vagues de feu »⁸³. Yuki Kihara a d'ailleurs créé la performance *Galu Afi : Waves of Fire* (fig. 6), qui est la petite sœur de *Siva in Motion* et filmée la même année. La vidéo suit le même schéma, à la différence près que le cadre est réduit : on ne voit Salomé que du nez jusqu'à la taille. Cela empêche d'établir une relation par le regard avec la tāupōu, mais ça attire d'avantage notre attention sur les gestes subtils de ses mains⁸⁴.

Dans *Siva in Motion*, Salomé danse en réponse au tsunami de 2009 : ses mains reproduisent le mouvement et la forme des vagues, de façon à raconter cet événement⁸⁵. Il s'agit à la fois de « reconstituer et faire le deuil »⁸⁶ de cet épisode tragique, tout en honorant les nombreuses victimes⁸⁷. En ne montrant que la soliste du traditionnel *taualuga*, Yuki Kihara souhaite convier le public à prendre la place des danseurs absents autour de sa muse, comme pour entourer et protéger Samoa, et le Pacifique en général, des conséquences des catastrophes naturelles, en pleine expansion⁸⁸.

« Il y a beaucoup de choses sur lesquelles nous pourrions pleurer et nous lamenter, mais elles ne sont pas souvent portées à la connaissance du public à Samoa. J'ai décidé de consacrer une partie de mon travail à l'idée du deuil et des lamentations dans la culture samoane »⁸⁹.

La figure de Salomé a ici une symbolique particulière : en tant que la femme fatale originelle, insoumise et passionnée, elle personnifie un peuple samoan prêt à se reconstruire à travers la commémoration. Il n'est pas question d'être passif et de se lamenter sur son sort, mais bien de se tourner vers le passé pour aller vers l'avenir, comme l'impliquent les notions de *tā* et *vā*⁹⁰. Cette résilience est appuyée par le rythme volontairement ralenti du *taualuga*, qui crée une ambiance calme et sécurisante malgré l'évocation des hautes vagues. Cela sous-entend l'espoir d'un apaisement des océans et la foi en un peuple fort et pouvant réagir face à un

⁸² W. TASSY, *art. cit.*

⁸³ ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

⁸⁴ W. TASSY, *art. cit.*

⁸⁵ H.J. HOBART, *art. cit.*, p. 187.

⁸⁶ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁷ QAGOMA, *op. cit.*

⁸⁸ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁹ QAGOMA, *op. cit.*

⁹⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 210.

énième éreintement. Comme l'a écrit Whitney Tassie, conservatrice au Musée des Beaux-Arts d'Utah : « Comme la Salomé de Wilde, c'est comme si la Salomé samoane proclamait : *Ni les inondations ni les grandes eaux ne peuvent étouffer ma passion* »⁹¹.

Un dernier aspect important de *Siva in Motion* est la postproduction de l'œuvre. En effet, la chorégraphie de Salomé a été influencée par la manière dont elle souhaitait éditer la vidéo par la suite⁹². À l'aide de logiciels informatiques, Yuki Kihara a multiplié et superposé son corps à différents moments du taualuga⁹³ : elle commence seule, et « bientôt, elle est trois »⁹⁴. Cela explique selon moi le pléonasme du titre de la performance (« danse en mouvement »). Elle a expliqué s'être inspirée de la chronophotographie de la fin du 19^e siècle, qui a principalement été développée par le photographe anglais Eadweard Muybridge (1830-1904), le physiologiste français Etienne-Jules Marey (1830-1904) et le photographe français Georges Dumeny (1850-1917), dont les travaux ouvrent la voie au développement du cinéma⁹⁵. La chronophotographie permet d'obtenir « une séquence d'images photographiques prises à de très courts intervalles de temps afin d'analyser le mouvement d'un sujet »⁹⁶. Alors que Marey avait démontré à l'aide de graphiques qu'un cheval au galop n'a jamais les quatre pattes en extension en l'air, comme le représentaient les artistes depuis toujours, Muybridge réussit à confirmer cette hypothèse au moyen de la photographie en 1878. Il installe douze (et plus tard vingt-quatre) chambres photographiques côte à côte le long d'un hippodrome, auxquelles il relie de fins fils : les appareils sont successivement déclenchés par le cheval au galop lorsqu'il franchit les fils⁹⁷. On peut retrouver ces images (fig. 7) dans son ouvrage *Animal Locomotion* (1872-1885).

Bien qu'elle ne l'ait pas précisé, je suppose que l'intérêt de Kihara pour la chronophotographie est lié au fait que le développement des techniques de capture du mouvement (en ce compris l'étude du corps humain mobile) coïncide avec le développement de l'anthropométrie⁹⁸ – une thématique coloniale qu'elle aborde particulièrement dans sa série *A Study of a Samoan Savage*, que j'analyse au chapitre suivant.

⁹¹ W. TASSY, *art. cit.*

⁹² V. ZIHERL, *art. cit.*, p. 258.

⁹³ W. TASSY, *art. cit.*

⁹⁴ H.J. HOBART, *art. cit.*, p. 187.

⁹⁵ W. TASSY, *art. cit.*

⁹⁶ C. CHICK, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011 (Arts du spectacle – Images et sons), p. 85-87.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ A. CLIFFORD (dir.), *Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage*, catalogue d'exposition, Te Uru Waitakere Contemporary Gallery, Auckland, 27 février – 22 mai 2016, 2016, p. 1.

Au-delà d'évoquer la magnitude des vagues du tsunami ⁹⁹, la superposition des mouvements de bras de Salomé, couplée à l'agrandissement de sa silhouette et la multiplication du corps, symbolise les nombreuses occurrences passées (et probablement futures) des tsunamis dans l'espace polynésien. Même si elle n'est pas entourée d'autres danseurs, l'alter-ego de Kihara se transforme en une créature aux multiples corps, hypnotisant le public avec ses trois têtes et ses six bras. Cette démultiplication humaine fait allusion au dialogue et au travail collectif nécessaires pour faire le deuil, qui est lui-même évoqué par le vêtement noir de Salomé. La professeure Hi'ilei Julia Hobart fait l'hypothèse que cette robe qui compresse le corps pourrait symboliser les pertes et les restrictions des Samoans, qui sont les conséquences directes des problèmes écologiques issus du capitalisme impérial¹⁰⁰.

Mélangant l'art vidéo, des références à la chronophotographie et une danse traditionnelle samoane¹⁰¹, Yuki Kihara propose une réflexion sur les relations perpétuelles entre le passé, le présent et le futur¹⁰², toujours selon le principe déjà évoqué qu'il faut se tourner vers 'ce qui a été' pour aller vers 'ce qui sera'. À travers son œuvre, elle cherche « le mystère et le mana [force surnaturelle] pour attirer les gens dans l'exploration des anciens principes samoans en utilisant la technologie de pointe d'aujourd'hui »¹⁰³.

⁹⁹ ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

¹⁰⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 211. ; H.J. HOBART, *art. cit.*, p. 190.

¹⁰¹ ROYAL ACADEMY OF ARTS, *op. cit.*

¹⁰² W. TASSY, *art. cit.*

¹⁰³ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 211.

3. Salomé immobile

En 2013, Kihara se remet dans la peau de son alter-ego Salomé dans le cadre de sa série de vingt photographies *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?*¹⁰⁴.

Les photographies ont été réalisées en janvier 2013 à Samoa, quelques jours seulement après que le Cyclone Evan ait frappé l'île, mais aussi les Samoa américaines et Wallis-et-Futuna, en décembre 2012, alors que les traces du tsunami Galu Afi de 2009 sont encore visibles¹⁰⁵. Cet événement s'est produit presque exactement un an après que la nation de Samoa ait fêté le 50^{ème} anniversaire de son Indépendance. Sur les vingt photographies en noir et blanc, Yuki Kihara apparaît seule, dans sa robe victorienne, à différents endroits sur son île de naissance. Les lieux sont soit liés au Cyclone Evan, soit à l'histoire coloniale de Samoa¹⁰⁶. Chaque photographie témoigne ainsi de la vie incertaine dans le Pacifique, surtout lorsqu'on prend en compte qu'au moment de leur réalisation, le cyclone était toujours actif, et donc une menace potentielle pour les Samoans¹⁰⁷.

Le titre de la série est directement inspiré d'une œuvre du peintre postimpressionniste français Paul Gauguin (1848-1903), qui porte le même nom : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-98) (fig. 8). Ce grand tableau d'environ 139 cm sur 370 cm a été peint à Tahiti, lors de son deuxième séjour sur cette île. Il s'agit de la dernière peinture de l'artiste, réalisée quelques années avant de mourir d'une maladie¹⁰⁸. Il représente ici plusieurs femmes dénudées, des animaux et des figures symboliques, dans un décor tropical coloré. L'ensemble évoque le fantasme de Gauguin, et plus largement des Européens, de la Polynésie comme un paradis vierge et pur, qui n'a pas encore été perverti par l'action humaine¹⁰⁹. Les toiles dites primitives de Paul Gauguin, avec ses nombreuses femmes nues et ses paysages pigmentés, ont participé à l'érotisation et l'idéalisation de la vie des peuples autochtones du Pacifique, tout

¹⁰⁴ Les titres des photographies de la série sont : *After Cyclone Evan, Lelata ; After Tsunami Galu Afi, Lalomanu ; Agelu I Tausi Catholic Church After Cyclone Evan, Mulivai Safata ; Aggie Grey's Resort Casino, Mulifanua ; Aquatic Centre, Tuanaïmato ; Departure, Faleolo International Airport ; Fale Fono at Malae o Tiafau, Mulinu'u ; Fale Samoa, Satitua ; German Monument, Mulinu'u ; Marist Brothers Old Pupil's Association House After Cyclone Evan, Mulivai ; Mau Headquarters, Vaimoso ; Old Courthouse, Apia ; Piula Theological College, Lufilufi (Triptych part 1-2-3) ; Plantation, Lalomanu ; Roman Catholic Church, Apia ; Saleapaga Primary School After Tsunami Galu Afi, Saleapaga ; SNPF Plaza, Savalalo ; et St Mary's School, Savalalo.*

¹⁰⁵ N. KING, « In conversation : Yuki Kihara & Natalie King », *Vault Magazine*, n°32, novembre 2020 – janvier 2021, p. 36.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35-36. ; M. ARVIN, *op. cit.*, p. 211-213. ; N. POLAND, *op. cit.*

¹⁰⁷ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 95-96.

¹⁰⁸ QAGOMA, *op. cit.*

¹⁰⁹ R. MCDUGALL, *ESSAY : Kihara's 'Where do we come from? What are we? Where are we going?'*, septembre 2015, [<https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/1708>], (18/05/2024).

autant que les images stéréotypées et construites des photographes comme Thomas Andrew¹¹⁰. L'historienne de l'art Caroline Vercoe remarque que « son fantasme [de Gauguin] continue de planer au-dessus de Tahiti et de la Polynésie »¹¹¹, ce qui explique que le peintre français soit aujourd'hui critiqué par de nombreux artistes du Pacifique¹¹².

Les questions existentielles que pose Paul Gauguin peuvent être comprises dans le contexte de l'esprit fin-de-siècle, reflétant une inquiétude profonde et un sentiment de dégénérescence à l'aube du 20^e siècle en Europe. Cela correspond aussi à l'apogée du colonialisme dans les îles du Pacifique¹¹³. En reprenant exactement le même titre que celui de Gauguin, Kihara se réapproprie d'une part les questions pour les replacer dans le contexte polynésien, mais elle ouvre d'autre part la discussion sur la représentation des peuples du Pacifique dans l'histoire de l'art occidentale et de la photographie coloniale¹¹⁴.

Le « we/on » dans la série photographique fait référence au peuple samoan, qui (se) pose des questions par rapport à son héritage, sa culture, ses identités à travers le temps et la diaspora¹¹⁵. De plus, la traduction littérale du titre renvoie aux concepts samoans de *tā* et *vā*¹¹⁶. En effet, « La figure de Salomé en deuil regarde vers le passé (*D'où venons-nous ?*), vers l'avant (*Que sommes-nous ?*) et vers le lointain (*Où allons-nous ?*) »¹¹⁷. Yuki Kihara trouvait ces questions particulièrement pertinentes dans le contexte du bicentenaire de l'Indépendance de Samoa. Les Samoans n'ont longtemps pas eu de pouvoir sur le futur, alors la question se pose : « *Où allons-nous dans les 50 prochaines années ?* »¹¹⁸.

Dans les images de *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?*, Salomé se tient immobile, généralement de dos ou légèrement de profil¹¹⁹, empêchant ainsi le public de pouvoir voir son visage. Au-delà de détourner le regard, de manière à rejeter le fantasme occidental des femmes insulaires aguicheuses¹²⁰, la Samoane victorienne dirige le regard du spectateur vers les paysages qui se trouvent face à elle. Les photographies évoquent la perte

¹¹⁰ W. TASSY, *art. cit.*

¹¹¹ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 92.

¹¹² Yuki Kihara critiquera Gauguin, particulièrement dans son pavillon pour la Biennale de Venise 2022, *Paradise Camp*. J'aborde plus amplement cette thématique dans le troisième chapitre.

¹¹³ W. TASSY, *art. cit.*

¹¹⁴ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 86-87.

¹¹⁵ N. KING, « In conversation : Yuki Kihara & Natalie King », *art. cit.*, p. 36.

¹¹⁶ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 86.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.91.

¹¹⁸ QAGOMA, *op. cit.*

¹¹⁹ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 212.

¹²⁰ N. POLAND, *op. cit.*

et le deuil face aux dégâts causés par le récent cyclone, toutefois par la posture dominante et calme de Salomé, les compositions sous-entendent un espoir possible¹²¹.

La position et l'orientation du corps de Salomé dans ces paysages sont inspirées de certaines illustrations de la Divine Comédie (1303-1321) de Dante Alighieri, réalisées par Gustave Doré (1832-1883) au 19^e siècle¹²². Ce poème épique médiéval décrit le parcours de Vigile et Dante à travers les différentes étapes du monde souterrain¹²³. Les gravures de Doré rendent les neuf niveaux de ce parcours infernal de façon très lugubre¹²⁴. Yuki Kihara a surtout été influencée par cette atmosphère funeste et par l'habitude de Gustave Doré à placer ses protagonistes à l'avant-plan au centre, dans le but d'orienter le regard du spectateur (fig. 9 et 10) : la figure principale apparaît moins importante pour l'intrigue, mais elle permet d'ouvrir d'avantage la scène au public. Cette technique est aussi utilisée par les publicités et le tourisme actuels. En 2013, Salomé apparaît elle aussi comme un intermédiaire entre le spectateur, qu'elle invite à regarder avec elle, plutôt qu'elle-même¹²⁵.

La robe anglaise du 19^e siècle rend la présence de Salomé anachronique dans ces paysages actuels. Elle présente de ce fait les différents lieux qu'elle « hante » comme hors du temps¹²⁶. Cet aspect d'intemporalité est accentué par le choix délibéré de l'artiste de rendre les images en noir et blanc, de façon à les assimiler à des photographies documentaires ou d'archives du 19^e siècle¹²⁷. Salomé apparaît alors comme un « guide fantôme du passé »¹²⁸. C'est une idée que plusieurs auteurs vont reprendre. Linda Tyler parle d'elle comme la personnification du deuil à Samoa, qui se lamente et hante des sites hautement symboliques de l'île. Madeleine Seys et Mandy Treagus font quant à elles allusion à la Salomé de Wilde, décrite alors comme « une femme sortant d'une tombe. Elle est comme une femme morte. On pourrait croire qu'elle cherche des choses mortes »¹²⁹. Comme son analogue dramaturgique, la muse de Kihara apparaît comme un fantôme d'un autre temps qui pleure face à la mort et la perte tout au long de l'histoire de Samoa.

Daniel Michael Satele a, lui, rapproché cette figure de ce que le philosophe Walter Benjamin (1892-1940) a qualifié d' « Ange de l'Histoire », qui permet d'aborder l'Histoire objectivement,

¹²¹ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 212.

¹²² N. SEJA, « The past is a foreign climate. Shigeyuki Kihara meets the Anthropocene », *Art Monthly Australia*, 285, 2015, p. 29.

¹²³ N. POLAND, *op. cit.*

¹²⁴ N. SEJA, *art. cit.*, p. 29.

¹²⁵ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 105-106.

¹²⁶ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 214.

¹²⁷ QAGOMA, *op. cit.*

¹²⁸ W. TASSY, *art. cit.*

¹²⁹ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 89.

sans être influencé par les politiques de l'époque¹³⁰. C'est un sujet qu'il aborde dans son ouvrage *Sur le concept d'Histoire*, qu'il écrit peu avant de se donner la mort. Dans la thèse IX de ce texte, publié de façon posthume en 1942, Benjamin explique que son ange est inspiré de la figure de l'aquarelle de 1920 de Paul Klee, *Angelus novus* (fig. 11). Il écrit :

« Un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus* représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel. Ce que nous appelons le progrès, c'est cette tempête »¹³¹.

On pourrait presque croire que c'est Yuki Kihara qui a écrit ce texte. En effet, les termes utilisés par Walter Benjamin pour parler de l'Ange de l'Histoire rappellent fortement la manière dont l'artiste samoane parle de l'attitude de Salomé selon le principe samoan de *Teu le vā*. Comme théorisé par Benjamin, l'alter-ego de Kihara « tourne le visage vers le passé » et nous tourne le dos « tandis que le tas de ruines devant [elle] grandit jusqu'au ciel ». De plus, « une tempête se lève depuis le Paradis » fait penser au contexte de création de *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?*, qui prend place juste après le cyclone Evan en 2012 et le tsunami Galu Afi en 2009. Là où la tempête de Benjamin est une métaphore pour critiquer le progrès, la tempête de Kihara est bien réelle et tout aussi menaçante. Le terme « paradis » est aussi évocateur : c'est justement ce stéréotype d'île paradisiaque que l'artiste samoane tente de contrer. Il me semble presque improbable que Kihara n'ait jamais lu ce texte de 1942, tant les mots choisis et la portée du message se répondent.

Satele commente ce parallèle en expliquant que « si Benjamin, avec son ange, présente une figure qui regarde le passé sans identité informée par l'histoire, Kihara présente de la même manière Salomé comme un observateur de l'histoire irréductible à toute personne réelle »¹³². Cette interprétation comprend Salomé comme un ange plutôt que comme une morte-vivante.

¹³⁰ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 105-106.

¹³¹ W. BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, trad. de l'all. par O. Mannoni, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2017.

¹³² M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 105.

Au-delà de pleurer les ravages de l'époque coloniale et des catastrophes naturelles récentes, elle veille sur ces endroits avec une attitude de guérisseuse, devenant ainsi un symbole d'espoir pour le peuple samoan. On retrouve le sens étymologique de son prénom, qui signifie « paix » en hébreu¹³³.

Sans contredire directement son collègue universitaire, Nina Seja nie son statut d'ange de la mort : « il ne faut pas oublier qu'elle porte une robe de deuil »¹³⁴. Elle rappelle que la Salomé samoane observe différents lieux dévastés, qui sont des témoins directs des conséquences du changement climatique dans le Pacifique. Les photographies de Kihara contredisent de ce fait les images paradisiaques de ces régions insulaires, largement véhiculées par les cartes postales et les nations coloniales¹³⁵. Le photographe néo-zélandais Alfred Burton a également participé à ce stéréotype, avec ses clichés réalisés en 1884, lors de la première croisière de l'Union Steam Ship Company dans le Pacifique. Sa série photographique *The Camera in the Coral Islands* (1884) expose Samoa (« occidentales » à l'époque) et les Samoa américaines comme des terres tropicales intactes et authentiques, qui sont éligibles à l'implantation d'une industrie touristique¹³⁶. Souhaitant s'éloigner des images de Burton et de Gauguin, Kihara explique : « Je veux que [mes photographies de] Samoa contredisent toute la passivité et le tourisme, et que le Gauguin soit effacé. Alors que le monde a imposé l'idée du paradis à Samoa, c'est Samoa qui vit l'enfer »¹³⁷.

Dans cette même logique, la professeure Maile Arvin se réfère à la notion d'« hanter » comme abordée par Eve Tuck et C. Ree dans leur ouvrage *Glossary of Haunting* (2013) : « La hantise n'espère pas changer les perceptions des gens, pas plus qu'elle n'espère une réconciliation. La hantise réside précisément dans son refus de s'arrêter. Étranger (pour les colons) et générateur (pour les fantômes), ce refus de s'arrêter est sa propre forme de résolution. Pour les fantômes, la hantise est la résolution, elle n'est pas ce qui doit être résolu »¹³⁸. Le refus de ce « spectre » de s'incliner face aux événements traumatiques du passé est aussi abordé par l'historien de l'art T.J. Demos, qui voit dans ces images hantées une possibilité d'engager un dialogue postcolonial¹³⁹. Yuki Kihara propose une image des peuples autochtones qui refusent

¹³³ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 105.

¹³⁴ N. SEJA, *art. cit.*, p. 32.

¹³⁵ Shigeyuki Kihara. *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?*, catalogue d'exposition, Milford Galleries Dunedin, Dunedin, 16 mars – 10 avril 2013, Milford Galleries Dunedin, 2013.

¹³⁶ N. POLAND, *op. cit.*

¹³⁷ N. SEJA, *art. cit.*, p. 29.

¹³⁸ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 214.

¹³⁹ T.J. DEMOS, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p.7-18.

de se placer en victimes, comme dans sa performance *Siva in Motion*. Plus que changer les perceptions occidentales, l'artiste offre une nouvelle façon d'être et de s'exprimer pour les Polynésiens, qui ont longtemps été opprimés, effacés, tués pour cela¹⁴⁰.

Dans la série *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?* (2013), Salomé apparaît sur différents sites d'importances historiques ou culturelles à Samoa, marqués par les effets de la globalisation mondiale et du récent Cyclone Evan. Cela comprend des paysages naturels, des architectures religieuses, des monuments coloniaux, des habitations samoanes traditionnelles (des *fale*) et des lieux avec des enjeux économiques et politiques actuels (un aéroport, un centre commercial,...). Les photographies forment un ensemble interconnecté qui racontent l'Histoire complexe de cette île¹⁴¹.

La série de photographies présente Salomé, une « jeune ancêtre », qui se trouve dans des décors samoans hors d'une logique linéaire temporelle, entre le passé, le présent et le futur¹⁴². Yuki Kihara s'est exprimé à ce propos dans une présentation de l'œuvre en 2018 :

« Ce que vous voyez ici, c'est Salomé qui revient à la vie. [...] Elle est ramenée dans le présent pour voir si les aspirations qu'elle avait de son vivant ont été satisfaites par ses descendants, c'est-à-dire nous, et pour constater que tous ces changements sociaux, politiques et économiques se sont produits. »¹⁴³.

Présenter ici les vingt photographies de la série ne serait pas forcément pertinent, on risquerait de s'y perdre dans leur analyse. J'ai donc choisi trois images qui rassemblent, selon moi, les problématiques contemporaines que Yuki Kihara évoque dans cet ensemble : l'impact de la crise climatique, le tourisme occidental, l'émigration massive des Samoans et les reliquats du passé colonial.

¹⁴⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴¹ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 86-87.

¹⁴² N. SEJA, *art. cit.*, p. 29.

¹⁴³ QAGOMA, *op. cit.*

3.1. Crise climatique et anthropocène

Le cyclone Evan a fortement touché le quartier de Mulivai à Apia en 2012, détruisant sur son passage l'école et l'église, dont le toit a été partiellement arraché. Cet édifice de culte fait référence, par son style missionnaire, à l'introduction du christianisme à l'époque coloniale¹⁴⁴. L'église endommagée est immortalisée dans *Agelu i Tausi Catholic Church After Cyclone Evan, Mulivai Safata* (fig. 12). Salomé se tient légèrement de profil, dans ce décor relativement sombre. La source de lumière correspond au trou béant dans le toit de cette église. Elle regarde dans cette direction, vers un lustre qui a survécu aux déchainements de l'océan¹⁴⁵.

Le sol de ce lieu est quant à lui complètement inondé, reflétant ainsi une croix grecque stylisée et le ciel découvert dans de grandes flaques d'eau. Au-delà de commenter la pertinence d'une religion, européenne qui plus est, à Samoa, Yuki Kihara insiste également sur la capacité destructrice de l'eau, habituellement symbole de vie, qui ouvre de nouvelles discussions par rapport à la crise climatique actuelle¹⁴⁶. En effet, pour les habitants des îles du Pacifique, l'eau fait désormais allusion à l'élévation du niveau des océans, mais aussi à un climat favorisant la prolifération d'épidémies transmises par les moustiques. C'est devenu un réel enjeu à Samoa, où les autorités font des campagnes de prévention par rapport aux moustiques, responsables notamment de la profusion de virus comme le chikungunya et la dengue¹⁴⁷.

Nina Seja évoque le terme « Anthropocène » pour parler de la série de Kihara, qui contribue selon elle à parler de la situation climatique à Samoa et dans le monde à travers une pratique artistique. L'universitaire définit ce concept comme suit : « une nouvelle période géologique (contestée) qui décrit la manière dont les humains ont provoqué des changements planétaires et écologiques à grande échelle, notamment l'extinction de plantes et d'animaux, la pollution et le réchauffement de la planète »¹⁴⁸. Elle cite Kathryn Yusoff qui explique que l'Anthropocène appelle à de nouvelles formes de représentation, nécessaires pour évoquer ces changements écologiques. Elle estime que la photographie, en particulier celle Kihara qui ajoute une forme narrative, est la plus apte à refléter cette nouvelle histoire complexe qu'est l'Anthropocène. Sa Salomé, à la fois intemporelle et résultant de plusieurs temporalités, serait ainsi un interprète idéal de la crise climatique actuelle¹⁴⁹.

¹⁴⁴ W. TASSY, *art. cit.* ; N. POLAND, *op. cit.*

¹⁴⁵ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁶ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 96-97.

¹⁴⁷ N. SEJA, *art. cit.*, p. 32.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 28-32.

3.2. Tourisme et économie à Samoa

Certaines images de la série *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?* présentent des sites qui n'ont pas été visiblement touchés par le cyclone, notamment le centre commercial SNPF Plaza à Savalalo et l'aéroport international de Faleolo, mais ils sont toutefois pertinents par rapport aux questions originellement posées par Gauguin¹⁵⁰. On peut l'observer avec *Departure, Faleolo International Airport* (fig. 13).

L'aéroport de Faleolo est un lieu devenu indispensable pour l'économie de Samoa, qui est de plus en plus dépendante des revenus liés au tourisme. L'archipel a en effet dû s'adapter aux nouveaux besoins d'une mondialisation en pleine croissance, conséquence de l'accélération des échanges commerciaux, d'informations et d'idées. Le casino de la station balnéaire Aggie Grey à Mulifanua, immortalisé par Kihara avec *Aggie Grey's Resort Casino, Mulifanua* (fig. 14), est aussi évocateur de l'expansion de la demande touristique, surtout lorsqu'on sait que des entreprises multinationales s'engagent à envoyer des joueurs sur des vols arrivant à Faleolo. Le tourisme a une place prépondérante dans la sauvegarde de l'économie samoane, mais il est aussi indissociable de la protection de la flore de l'île, entre autres le littoral, les forêts et les récifs de corail. L'avenir économique de Samoa repose ainsi aussi sur cette préservation environnementale¹⁵¹.

L'aéroport de Faleolo évoque également l'émigration exponentielle des Samoans. Même si le début de l'histoire migratoire samoane remonte à l'installation du peuple sur ces îles, il y a de ça 2500 ans¹⁵², le tourisme et la délivrance de visas de travail à court terme par la Nouvelle-Zélande et l'Australie participent à l'augmentation de ce phénomène. En effet, depuis quelques décennies, de nombreux Samoans quittent le pays pour aller travailler à l'étranger, ce qui a un impact conséquent sur l'activité locale. Aujourd'hui, plus de la moitié des Samoans ont quitté leur île d'origine pour aller vivre ailleurs. L'émigration touche une majorité des archipels situés dans le Pacifique, dont l'agriculture et le travail communautaire peinent à survivre étant donné que les habitants sont absents plusieurs mois pour des emplois saisonniers à l'étranger. C'est pour satisfaire les besoins de ces travailleurs que les aéroports de ces pays insulaires ont la particularité de proposer des vols qui arrivent et partent très tôt le matin¹⁵³.

¹⁵⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵¹ N. POLAND, *op. cit.* ; W. TASSY, *art. cit.*

¹⁵² W. TASSY, *art. cit.*

¹⁵³ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 100-102.

Departure, Faleolo International Airport est pour ces raisons une image de deuil. Debout dans un couloir de l'aile des départs, visiblement épargné par le cyclone Evan¹⁵⁴, Salomé pleure et contemple les conséquences de ce déplacement massif du peuple samoan vers l'extérieur. La muse de Kihara se trouve seule dans cet aéroport, dont l'apparence d'abandon est en totale dissonance avec son effervescence habituelle, qui voit de nombreux passagers, véhicules et marchandises occuper quotidiennement l'espace. Prise de nuit, la photographie présente un clair-obscur, dont le contraste important évoque selon Madeleine Seys et Mandy Treagus les deux enjeux liés à l'aéroport, l'émigration et le tourisme. L'image fonctionne ainsi comme un mémorial face aux nombreux départs, qui ont un impact profond sur la vie culturelle et sur la diaspora à Samoa¹⁵⁵.

¹⁵⁴ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵⁵ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 101-102.

3.3. Actualité de l'histoire coloniale

Mau Headquarters Vaimoso (fig. 15) n'a pas non plus pour objet de déplorer les destructions matérielles liées à la catastrophe naturelle de décembre 2012, puisqu'on peut voir que le site est intact. Cette photographie s'insère plutôt dans la pratique décolonisatrice de Kihara¹⁵⁶. Le bâtiment face auquel Salomé se tient était le quartier général de Mau, un mouvement samoan qui a lutté pour l'indépendance du pays lorsque celui-ci était sous l'administration coloniale de la Nouvelle-Zélande (1914-1962)¹⁵⁷.

L'incursion de cette photographie dans la série permet à Yuki Kihara de revenir sur l'histoire coloniale de Samoa. Après des décennies de relative autonomie des missionnaires chrétiens aux Samoa, trois nations montrent un intérêt d'une emprise coloniale sur ces îles : l'Allemagne, les Etats-Unis et la Grande-Bretagne. Après quelques années d'altercation, qui ont notamment participé à la guerre civile des Samoa, la Grande-Bretagne cède et laisse les deux autres états se partager le territoire samoan. Le traité signé à Berlin en 1899 accorde les îles occidentales (dont Savai'i, Upolu, Manono et Apolima) à l'Allemagne et les îles orientales (dont Tutuila et Manu'a) aux Etats-Unis. Les îles du groupe oriental, appelées aujourd'hui Samoa américaines, sont toujours un territoire sous l'administration des Etats-Unis, mais l'archipel est relativement autonome. Les Samoa allemandes deviennent les Samoa occidentales en 1918, l'année où la Nouvelle-Zélande en obtient officiellement l'autorité mandataire, après avoir envahi le pays de force dès 1914¹⁵⁸.

En 1929, Tupua Tamasese Lealofi III, le chef du mouvement anticolonial Mau, retourne aux Samoa occidentales après avoir été injustement forcé à l'exil par la Nouvelle-Zélande. Lors d'une manifestation le 28 décembre 1929, les forces militaires néo-zélandaises pensent perdre le contrôle et tirent sur les membres du Mau : ils tuent par balle Tupua Tamasese Lealofi III et au moins sept autres personnes, et ils font énormément de blessés. Cet événement a marqué les Samoans, qui l'ont baptisé le « Black Saturday »¹⁵⁹. Le mouvement Mau a fini par obtenir l'indépendance du territoire en 1962, ce qui en fait le premier état insulaire indépendant dans le Pacifique. Le pays prend la dénomination d'État indépendant des Samoa en 1997, mais il est plus communément désigné par sa forme abrégée de Samoa¹⁶⁰.

¹⁵⁶ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵⁷ QAGOMA, *op. cit.*

¹⁵⁸ S. TCHERKEZOFF, *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa, 1928-1999*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 (Ethnologies), p. 25-27.

¹⁵⁹ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 97-98.

¹⁶⁰ S. TCHERKEZOFF, *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne, op. cit.*, p. 26.

La photographie de Kihara fait aussi référence aux photographies d'archives de ce même lieu, en particulier à une image du photographe néo-zélandais Alfred James Tattersall (1866-1951), qui a la particularité d'être un des rares à avoir réalisé des photographies ne répondant pas uniquement aux demandes de l'industrie du tourisme et des cartes postales. La photographie *The leaders of the women's Mau ; Mrs Tuimaliifano, Mrs Tamasese, Mrs Nelson, Mrs Faumuina* (1930) (fig. 16) figure plusieurs femmes autour de ce bâtiment du quartier général de Mau. Il y a quatre femmes (avec un rôle important d'après le titre) au centre qui regardent directement la caméra, mais leur attitude n'est pas confiante : leurs regards laissent plutôt transparaître de l'inquiétude, de l'appréhension. Il faut dire que cette image a été prise l'année suivant le Black Saturday, dont la période qui a suivi a vu le rôle des femmes Mau devenir prépondérant. Les autres femmes se trouvent à l'arrière-plan de la photographie, mais on sent tout de même la méfiance et l'impassibilité commune. L'absence totale d'hommes évoque la perte liée au récent évènement de décembre 1929¹⁶¹.

Mau Headquarters Vaimoso renvoie à l'image d'Alfred Tatterstall, tout en accentuant ce qui les différencie. L'architecture de Mau est vue de beaucoup plus loin, dans son entièreté et avec le jardin dans laquelle elle s'implante, alors qu'en 1930, la proximité était telle qu'on n'en voyait pas la toiture. À son habitude, Salomé est seule dans ce décor presque funeste qu'elle observe dos à nous. Par sa présence, Yuki Kihara souhaite ramener les évènements des années 20 dans le présent, toujours selon le concept samoan *Teu le vā*, qui consiste à ramener le passé dans le temps présent pour mieux aborder l'avenir, à travers un « deuil actif »¹⁶². Il s'agit de ne jamais oublier cette lutte pour la souveraineté samoane¹⁶³.

Cette photographie récapitule ce concept samoan d'espace (vā) relationnel qui interpénètre le temps (tā) pour rassembler l'histoire passée, la vie contemporaine et les enjeux futurs en un même continuum spatial. Salomé n'apporte pas nécessairement une réponse équivoque aux questions existentielles *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?*, mais elle livre « un cadre conceptuel polynésien de l'espace et du temps : les spectateurs occupent une position privilégiée à ses côtés, alors qu'elle se prépare à marcher à reculons dans l'incertitude de l'avenir »¹⁶⁴.

¹⁶¹ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 98-99.

¹⁶² *Ibid.*, p. 100.

¹⁶³ QAGOMA, *op. cit.*

¹⁶⁴ M. SEYS et M. TREAGUS, *art. cit.*, p. 100.

Autant dans ses performances que dans ses séries de photographies, la réappropriation de la robe victorienne n'implique définitivement pas un fatalisme chez Yuki Kihara. Au contraire, ses différentes œuvres reviennent sur l'histoire coloniale de son pays, les traditions samoanes et les conséquences contemporaines de la crise climatique, mais c'est fait avec une perspective commémorative plutôt que défaitiste. On pourrait dire finalement que Kihara se réapproprie le concept samoan *Teu le vā* parce que c'est chaque fois de ça qu'il s'agit : à partir du présent, elle revient sur des moments du passé (proche ou plus éloigné) pour appréhender au mieux ce que l'avenir réserve. Il ne s'agit pas de se lamenter indéfiniment sur les pertes vécues ou de sombrer dans le désespoir : il faut se souvenir, ne pas oublier ce qu'il s'est passé, pour en tirer des leçons pour l'avenir, et apaiser les cœurs aujourd'hui.

Là est la force de la réappropriation de la robe de deuil victorienne par Yuki Kihara. Même si le vêtement a effectivement une connotation coloniale, amplifiée par son modèle comprimant, il s'agit plutôt de l'« outil » de ses réappropriations. Elle redécouvre les traditions samoanes de son enfance à travers les performances filmées du taualuga ; et elle appréhende les enjeux contemporains et futurs en investissant des lieux chargés d'histoire en photographie.

Chapitre 2 : Réappropriation de la photographie coloniale

Je viens de présenter comment Yuki Kihara a développé toute une critique et un personnage à partir de la réappropriation d'une seule photographie de l'époque coloniale. Ce n'est pas un acte isolé. En effet, dans l'ensemble de sa pratique artistique et en particulier dans les œuvres de cette section, Kihara a puisé son imaginaire dans les archives photographiques de musées. Il s'agit de montrer le rôle clé de la photographie dans la colonisation, et son impact indélébile sur la perception occidentale de la Polynésie et sur les genres traditionnels des autochtones. L'écrivaine Yvonne Vera, originaire du Zimbabwe, décrit la centralité de l'appareil photo dans la domination coloniale : « L'appareil photographique a souvent été un instrument terrible. En Afrique, comme dans la plupart des pays dépossédés, l'appareil photographique fait partie de l'attirail colonial, avec le fusil et la Bible »¹⁶⁵.

Pourquoi une telle portée ? Dans la seconde moitié du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, la photographie coloniale a deux rôles principaux : appréhender, contrôler et dominer les peuples colonisés à travers une étude systématique du corps humain ; et diffuser des images sur ces autochtones pour satisfaire les attentes du marché occidental, à travers des mises en scènes stéréotypées et érotiques. Ce dernier aspect s'est amplifié dans les 1890, à un moment où les appareils photographiques deviennent plus légers et accessibles.

Dans les œuvres présentées dans ce chapitre, Yuki Kihara utilise son identité, tant samoane que fa'afafine, pour déconstruire ces images véhiculées par la photographie coloniale, tout en rappelant la persistance de cet imaginaire et comment il continue d'impacter les insulaires du Pacifique.

¹⁶⁵ N. TONGA, *art. cit.*, p. 108.

1. Histoire de la pratique anthropologique coloniale

1.1. Histoire coloniale de la Polynésie : la particularité de Samoa

Avant de s'intéresser aux représentations de l'époque coloniale des Samoans et de leurs îles, il est primordial de faire un point sur leur histoire géopolitique. Dans le premier chapitre de ce travail, j'ai déjà évoqué la répartition en deux entités politiques de l'archipel de Samoa à la fin du 19^e siècle. Les contacts des Européens avec Samoa, et avec la Polynésie de manière plus globale, remontent à quelques siècles auparavant.

Avant tout, il faut rappeler que le terme de « Polynésie » pour qualifier une zone géographique est une invention européenne, comme c'est le cas des dénominations des trois autres régions du continent océanien, créées entre 1520 et 1830 : l'Australie, la Mélanésie et la Micronésie. Le terme « Polynésie » existe cependant dans le domaine de la linguistique, faisant référence à une famille de langues vieille de 3000 ans. C'est ainsi qu'on estime pouvoir dater le berceau polynésien au 1^{er} millénaire avant notre ère, au niveau des îles des Samoa, des Tonga et des Fidji, ce qui correspond à la zone occidentale de la Polynésie. Tout au long du 1^{er} millénaire de notre ère, nombre de ces insulaires migrent vers l'est d'abord, puis vers le nord et le sud, pour peupler les différentes îles. La Nouvelle-Zélande sera le dernier archipel colonisé¹⁶⁶.

Le tout premier contact entre la Polynésie et l'Europe a lieu en 1595, lorsque l'Espagnol Álvaro de Mendeña et son équipage découvrent les îles Marquises¹⁶⁷, qui font aujourd'hui partie de la Polynésie française. Cet archipel étant situé à l'extrême est de la région polynésienne (tandis que les Samoa sont tout à fait à l'ouest), il est plutôt probable que le peuple samoan ait pris connaissance de ces voyageurs européens quelques années plus tard, lorsque les Européens débarquent en 1616 aux îles septentrionales de Tonga, qui se trouvent environ 260 km au sud des Samoa. Les Samoans en ont sûrement d'autant plus entendu parler parce que ce fut une rencontre très violente, lors de laquelle les Européens ont utilisé leurs armes à feu¹⁶⁸.

Il faut attendre le début du 18^e siècle pour les premiers contacts entre Européens et Samoans, lorsque l'explorateur néerlandais Jakob Roggeveen passe avec son navire le long de l'archipel

¹⁶⁶ S. TCHERKEZOFF, *Fa'aSamoa, une identité polynésienne : économie, politique, sexualité. L'anthropologie comme dialogue culturel*, Paris, L'Harmattan, 2003 (Connaissance des hommes), p.18-19 et 77.

¹⁶⁷ ASSEMBLÉE DE LA POLYNÉSIE FRANÇAISE, Histoire de l'assemblée de la Polynésie française, 2015, [<http://www.assemblee.pf/Histoire>], (30/06/2024).

¹⁶⁸ S. TCHERKEZOFF, *Fa'aSamoa, op. cit.*, p. 79.

en 1722, quelques mois seulement après avoir découvert l'île de Pâques¹⁶⁹. L'officier français Louis-Antoine de Bougainville traversera aussi les eaux samoanes quelques années plus tard, en 1768. Dans les deux cas, il s'agit alors de brefs échanges avec les quelques Samoans qui s'étaient approchés des bateaux avec leurs pirogues. Cependant, lorsque les navires français de Jean-François de La Pérouse débarquent à Tutuila (dans l'actuelle Samoa américaine) en 1787, la rencontre est très violente et coûte la vie à plusieurs Français. La conséquence est bénéfique pour les Samoans : les navigateurs marchands évitent l'archipel pendant plusieurs décennies suite à la description de Samoa par La Pérouse, qui en parle comme « peuplée de féroces sauvages ». Dans les années 1820, des chasseurs de baleines originaires des Etats-Unis n'ont d'autres choix que de s'arrêter aux Samoa pour se ravitailler, et ils découvrent alors la richesse de l'archipel, notamment en noix de coco. Les missionnaires s'y établissent à partir de 1836¹⁷⁰.

Une première chance des Samoans est que cette première cohabitation se fait sans violence de la part des missionnaires chrétiens. Au contraire, ils comprennent rapidement qu'ils doivent devenir alliés avec les chefs samoans, et ce notamment en servant d'intermédiaires entre les insulaires et les bateaux marchands et en apprenant la langue samoane. L'évangélisation du peuple se passe sans encombre, justement parce que les Européens ont traduit la Bible avant de prêcher, permettant ainsi une interprétation samoane du message chrétien et l'avènement plus tard d'un christianisme polynésien propre à cette région¹⁷¹.

Dans la seconde moitié du 19^e siècle, de nombreux comptoirs commerciaux s'implantent sur l'archipel. L'influence de ces entreprises marchandes reste limitée, mais il ne faut pas négliger l'importance d'une firme allemande dans la partie occidentale des îles Samoa, dont le rôle a été fondamental dans le développement du commerce autour des plantations de cocotiers dès 1856. Ce sera d'ailleurs un argument en faveur de l'Allemagne lors de la répartition des Samoa en 1899, tandis que les Etats-Unis voient le potentiel qu'offre la rade des îles orientales, où ils projettent d'aménager un poste de ravitaillement pour leurs navires qui font les allers-retours avec l'Australie. Cette partition, après une administration tripartite de 1889 à 1899, n'aura par ailleurs pas de conséquence réellement perceptible pour les Samoans, notamment parce que l'état des relations commerciales avec les comptoirs marchands reste le même. De plus, lors d'une Commission chargée de superviser les possessions des colonisateurs européens, ils se sont rendus compte d'un problème majeur : les chefs samoans, n'ayant pas connaissance de la notion de « propriété », accordaient régulièrement des droits sur une même terre à plusieurs

¹⁶⁹ ZEEUWSE ANKERS, *De ontdekkingsreis van Jacob Roggeveen*, s.d., [<https://www.zeeuwseankers.nl/verhaal/de-ontdekkingsreis-van-jacob-roggeveen>], (30/06/2024).

¹⁷⁰ S. TCHERKEZOFF, *Fa'aSamoa*, op. cit., p. 80.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 80-81.

personnes. Par conséquent, lesdits titres de propriétés recouvraient bien plus de la superficie de l'archipel lui-même, ce qui impliqua l'invalidation de la grande majorité d'entre eux. Serge Tcherkézoff décrit cela comme « la grande chance historique des deux Samoa »¹⁷².

L'attribution de l'actuel Samoa à l'État allemand en 1899 s'est finalement retrouvée être en sa faveur. En premier lieu, l'Allemagne avait une attitude « muséographique-paternaliste » envers Samoa et n'avait donc pas pour intention d'en faire une colonie de peuplement, c'est-à-dire y faire venir des Allemands de manière massive. Cela était dû à l'idée occidentale que la quasi-totalité des cultures traditionnelles de Polynésie ont disparu : il s'agit alors pour l'Allemagne de « préserver la pureté d'une race polynésienne »¹⁷³. Mais surtout, l'administration allemande a été assez courte en réalité : elle commence officiellement en 1899 (en pratique en 1901) et se termine abruptement en 1914 lorsque la Première Guerre mondiale éclate. Sur commande du Royaume-Uni, la Nouvelle-Zélande débarque à Samoa. En treize ans, seulement 20% du territoire avait été spolié par les projets commerciaux allemands.

Par la suite, les ex-Samoa allemandes sont confiées par la Société des Nations à la Nouvelle-Zélande (1919-1962), qui opte pour un système d'administration centrale qui interfère très peu avec l'organisation déjà en place dans les villages. À nouveau, la possibilité d'une colonie de peuplement est écartée. Le Samoan continue de ce fait à être la langue d'usage principale, et ce jusque dans les années 1940-50, où les élites commencent à employer l'anglais, toujours en privilégiant leur langue maternelle. Comme l'ensemble de la Polynésie occidentale (qui est à ce titre une exception dans le paysage océanien), les Samoa ne se sont jamais vus imposer une langue coloniale de force, faisant aujourd'hui de l'archipel la plus grande unité linguistique polynésienne, avec 300.000 personnes dont c'est la langue maternelle¹⁷⁴.

Une dernière particularité de l'État Samoa, et non des moindres, est qu'il s'agit du premier État post-colonial du Pacifique. La quête d'indépendance des Samoans (1946-1962) s'est déroulée sans violence, même s'il faut rappeler les fortes tensions avec les Néo-Zélandais pendant les décennies précédentes, lors desquelles une manifestation en particulier a dégénéré en 1929 (le Black Sunday). Les Samoans reprochent leur tendance raciste et paternaliste envers leur culture, à l'instar de la tendance allemande, qui les empêche de s'adapter au développement économique mondial¹⁷⁵.

¹⁷² S. TCHERKEZOFF, *Fa'a Samoa*, op. cit., p. 81 et 83.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 84 et 92.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 20, 74, 84 et 91-92.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

1.2. La photographie au service de l'anthropologie

La seconde moitié du 19^e siècle et le début du 20^e siècle sont en effet une période d'expansion et de colonisation massive des terres extra-européennes par les puissances occidentales. Cet élan conquérant, motivé par une volonté d'accroître leur territoire, amène ces colonisateurs à entrer en contact avec de nombreux peuples, dont les cultures, les coutumes et la langue leur sont complètement inconnues. La contemporaine valorisation des nouveautés technologiques et scientifiques et les théories raciales entraînent le sentiment d'une supériorité de l'homme blanc, dont le statut lui confère des droits et devoirs envers l'« Autre ». Il s'agit alors de justifier leur ascendant et la domination coloniale de manière rationnelle, à l'aide de la science¹⁷⁶.

Dans son texte *Anthropologie, ethnologie et ethnographie*, publié en 1876 dans les Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris, Paul Topinard explique le sens de ces trois termes à l'aide de leur étymologie : « L'anthropologie est la science tout entière de l'homme, l'ethnologie serait la science des peuples, et l'ethnographie la description de ces mêmes peuples »¹⁷⁷. Il explique que ces termes ont parfois fait débat quant à leur domaine d'application, en particulier l'ethnologie, qui est assimilée par certains à l'étude des « races ». Friedrich Müller estime au contraire que la question de race est intrinsèque au domaine de l'anthropologie¹⁷⁸. Je parlerai essentiellement ici d'anthropologie, car j'estime que cela renvoie à l'observation et l'étude de l'humanité dans sa globalité, et donc conçoit inévitablement les rapports entre les hommes.

Le britannique Edward Burnett Tylor (1832-1917) est un anthropologue pionnier, il est d'ailleurs le premier à se présenter comme tel. Il a contribué à l'édition du livre *Notes and Queries on Anthropology. For the use of travellers and residents in uncivilized land* (1872). E.B. Tylor a notamment déclaré que « la science de l'anthropologie doit beaucoup à l'art de la photographie »¹⁷⁹. En effet, du moins à ses débuts, l'anthropologie est le résultat d'un travail collaboratif entre les hommes en terres colonisées et les scientifiques en Europe. Néanmoins, les anthropologues étaient très préoccupés par la véracité des observations des missionnaires et des administrateurs sur place, dont les comptes-rendus n'étaient pas encore soumis à une méthodologie scientifique. Un autre aspect soulevant des questions de fiabilité concernait les témoignages récoltés directement auprès des indigènes : d'une part, il était probable que leurs propos soient mal interprétés par les colonisateurs, qui ne maîtrisaient pas toujours la langue

¹⁷⁶ E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, New Haven / Londres, Yale University Press / The Royal Anthropological Institute, 1992, p. 5-6.

¹⁷⁷ P. TOPINARD, « Anthropologie, ethnologie et ethnographie », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 11^e série, 11, 1876, p. 199.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁷⁹ C. PINNEY, *Photography and Anthropology*, Londres, Reaktion Books, 2011 (exposures), p. 29.

locale, et d'autres part, les anthropologues émettaient de grands doutes quant à la rigueur et l'honnêteté de leurs déclarations. Le craniologue William Henry Flower (1831-1899) explique par exemple que « les caractères physiques sont les meilleures, en fait les seuls tests... la langue, les coutumes, etc. peuvent aider ou donner des indications, mais elles sont souvent trompeuses »¹⁸⁰. Edward Horace Man (1846-1929) le rejoint et dit que « des informations plus correctes [peuvent] être obtenues par la photographie que par toute description verbale »¹⁸¹, alors même qu'il connaissait très bien la langue des îles Andaman-et-Nicobar où il travaillait.

Il faut noter que ces arguments seront réfutés quelques décennies plus tard avec le travail de l'anthropologue Bronisław Malinowski en actuelle Papouasie-Nouvelle-Guinée, publié sous le titre *Argonauts of the Western Pacific* en 1922. Malinowski contredit la soi-disant inconvenance d'une anthropologie basée sur des témoignages oraux : il réalise ses recherches sur le terrain en apprenant la langue locale et en intégrant la communauté insulaire¹⁸². À la fin du 19^e siècle, il semble impensable de se baser sur l'oralité, qui plus est indigène, pour construire un discours objectif et méthodologique en anthropologie.

Cette recherche de rigueur scientifique sera un argument majeur en faveur de l'utilisation de la photographie dans le domaine anthropologique. Le *Manual of Ethnological Inquiry* (1852) est un des premiers ouvrages à mentionner la photographie anthropologique, qui permet de produire un « enregistrement précis des ressemblances individuelles »¹⁸³, même si au départ les procédés (daguerréotype et calotype) ne sont pas vraiment adaptés au travail sur le terrain. Une première révolution technique est le procédé négatif du collodion humide qui, malgré qu'il soit encore relativement complexe et encombrant, est largement utilisé dans les années 1850-1880. Ce procédé implique une plaque de verre recouverte d'un mélange d'éther et de coton à canon, avant d'être sensibilisée dans de l'halogénure d'argent. Le nom du procédé renvoie au fait que la plaque est encore humide lorsqu'elle est exposée dans l'appareil photographique et développée dans une chambre noire. Malgré son caractère toujours encombrant, la qualité des images obtenues transforme l'anthropologie, qui utilise désormais la photographie comme médiateur entre la métropole et les colonies : elle produit une vérité scientifique, permettant d'appuyer les théories raciales et de documenter la diversité humaine de l'Autre Monde¹⁸⁴.

Alors que la toute fin du 19^e siècle est une période d'apogée du colonialisme, le médium de la photographie évolue : les appareils photographiques portables sont produits en masse à partir

¹⁸⁰ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸² *Ibid.*, p. 50-54.

¹⁸³ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 99 et 265.

de 1890¹⁸⁵. Cette innovation technique transforme le travail des anthropologues, qui sont en train de développer une nouvelle inquiétude au vu de cette expansion européenne croissante. Ils ont peur que « de nombreuses races (humaines) soient lentement anéanties par la diffusion de la civilisation [occidentale] »¹⁸⁶. On sent notamment cette volonté de protéger ces cultures dans le discours de Thomas Hodgkin (1798-1866), qui a participé à la fondation de l'Aborigines Protection Society en 1837 : « Lorsque la colonisation sera envisagée, les faits contenus dans les réponses à ces interrogations mettront en évidence les avantages mutuels qui pourraient être obtenus en préservant la population autochtone au lieu de l'anéantir »¹⁸⁷. En ce sens, la photographie semble être une solution appropriée pour pallier l'apparente disparition de ces peuples colonisés.

Cependant, dans la mesure où la photographie anthropologique est désormais aussi pensée comme un moyen de préserver et de mémoriser les cultures autochtones, cela signifie que les images sont produites, voire construites, pour sauvegarder une perception occidentale de ces peuples¹⁸⁸. Là où ça devient un peu problématique, c'est que ces photographies sont toujours utilisées comme des données scientifiques et vraies. En effet, l'image photographique est alors évoquée et saisie comme « imprégnée de réalité » (Walter Benjamin) et présentant « des faits sur lesquels il n'y a pas de doute » (C.H. Read)¹⁸⁹. La véracité incontestable de la photographie s'appuie notamment sur l'idée qu'elle représente nécessairement quelque chose qui était là, devant l'appareil photographique. Roland Barthes reprend l'idée du « ça-a-été » en 1980 dans *La Chambre claire* : « dans la photographie, je ne puis nier que la chose a été là »¹⁹⁰. Le souci de cette supposée vérité intrinsèque est qu'elle omet la nature « isolante » de la photographie. De fait, l'acte photographique décontextualise un instant précis, ensuite présenté comme une généralité scientifique. Du point de vue anthropologique, les fragments de réalité capturés sont rassemblés et synthétisés pour obtenir des données supposées représentatives de l'ensemble d'un peuple autochtone. Ces détails réinterprétés, et bien souvent déformés, deviennent des symboles d'une communauté entière, ce qui favorise la création de stéréotypes, souvent assez réducteurs¹⁹¹.

Il faut également recontextualiser ce type de photographies dans les conquêtes colonisatrices de l'époque, où l'enjeu est d'imposer sa domination sur les peuples locaux. L'appareil photo

¹⁸⁵ D. FOLIARD, *Combattre, punir, photographier. Empires coloniaux, 1890-1914*, Paris, Éditions La Découverte, 2020 (Histoire-Monde), p. 5-6.

¹⁸⁶ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁷ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁸ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁹ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 15 et 25.

¹⁹⁰ R. BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 (Cahiers du cinéma), p. 120.

¹⁹¹ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 7-8.

participe pleinement à cette sujétion¹⁹², justement en jouant sur les clichés véhiculés à travers les images, consciencieusement « mises en acte » pour « raconter une histoire »¹⁹³. En vue d'obtenir les mises en scène souhaitées, les anthropologues usent volontiers de la contrainte sur leurs sujets photographiés. L'appareil lui-même prend part à cette « violence » : d'une part par son analogie avec l'arme à feu, « la fonction de l'arme et celle de l'œil se sont confondues dans la visée »¹⁹⁴ (Paul Virilio), et d'autre part par son introduction dans des régions du monde où son fonctionnement est quasiment inconnu, ce qui intimide généralement les portraiturés. Plus tard, l'anthropologue Rodney Needham (1923-2006) explique qu'ils avaient certainement peur que « leur âme soit capturée dans la petite boîte noire »¹⁹⁵. Mais cette interprétation est réductrice : elle ne conçoit pas que l'usage de cette technologie nouvelle auprès de personnes non-acclimatées puisse être réellement impressionnante. L'appareil photographique pourrait s'intégrer dans une cosmologie autochtone, mais il ne faut pas négliger la possibilité que les peuples colonisés étaient, au départ, réellement mal à l'aise et confus face à cet appareil, utilisé dans un contexte de colonisation, parfois violent¹⁹⁶.

Dans son ouvrage *Combattre, punir et photographier*, publié en 2020, Daniel Foliard indique que les indigènes se sont relativement vite adaptés à la pratique photographique, assimilant les codes et le fonctionnement des images occidentales. Cette « rapidité de compréhension [...] est surprenante ». Ils sont désormais capables de « rétablir une forme de participation » et ils deviennent petit à petit « acteurs de leur image » en adoptant des postures plus dignes ou en montrant une claire défiance dans leur regard. Cette appropriation de la photographie se fait progressivement jusqu'à une compréhension et adoption complète à la fin des années 1910, où les mouvements nationalistes des pays colonisés la retournent contre les puissances occidentales¹⁹⁷.

¹⁹² D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁹³ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 251.

¹⁹⁴ D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁵ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁹⁷ D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 68-71 et 78.

1.3. Normes de représentations : anthropométrie et exotisme

Au départ, l'anthropologie étudie essentiellement le corps humain, tandis que la culture est à peine abordée¹⁹⁸. Dans la seconde moitié du 19^e siècle, la photographie anthropologique a pour objectif d'analyser, mais surtout de contrôler, les peuples colonisés. Les premiers pas de cette pratique peuvent s'observer dans les Indes britanniques, en réponse à une révolte des soldats locaux en 1857 : le Royaume-Uni prend des dispositions pour mieux encadrer leurs territoires, et ce à travers la collecte et la création d'un large répertoire de portraits d'Indiens. Ce projet débouche à la série *The People of India*, dont les différents volumes sont publiés entre 1868 et 1875. Les photographies de ce projet présentent des poses relativement standardisées, ce qui est censé estomper l'individualité des portraturés au profit d'une mise en exergue de leurs caractéristiques physiques communes (fig. 17 et 18)¹⁹⁹.

Au même moment, les anthropologues tentent de faciliter la comparaison entre les différents portraits, dont les diverses représentations compliquent la tâche²⁰⁰. Il émane alors une volonté de créer une méthode analytique scientifique, en partie influencée par la théorie physionomiste de Johan Lavater (1740-1801)²⁰¹, « selon laquelle l'observation du physique d'une personne, en particulier de son visage, permet de connaître sa personnalité, ses sentiments et ses émotions »²⁰². Le modèle anthropométrique le plus influent est celui de John H. Lamprey, qu'il présente en 1869 à la Société d'Ethnologie de Londres. Lamprey propose d'utiliser un système avec une grille, comme le faisaient déjà les artistes depuis plusieurs siècles, pour représenter le plus correctement possibles les proportions du corps humains. On retrouve également cette pratique chez les tout premiers anthropométristes, comme Jacob de Wit en 1747 (fig. 19). John Lamprey se réapproprie cette technique et propose de placer les sujets autochtones sur un fond quadrillé : les carrés de 2 pouces (5,08 cm) de côté sont créés par des fils de soie tendues au travers d'un cadre en bois, de 3 x 7 pieds de dimension (91,44 x 213,36 cm). L'individu doit être photographié à deux reprises, de face et de profil, devant cette grille (fig. 20)²⁰³.

À travers ce système anthropométrique, Lamprey vise à normaliser les prises photographiques pour faciliter leur comparaison et créer une synthèse de l'autochtone-type. Christopher Pinney

¹⁹⁸ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁹ D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 54-55.

²⁰⁰ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 17.

²⁰¹ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 76.

²⁰² A.-S. TRAINAU-DUROZOY, « Johann Caspar Lavater et la Physiognomonie » dans *Le blog des bibliothèques de lettres, sciences humaines et sociales*, 19 janvier 2015, [<https://blogs.univ-poitiers.fr/budl/2015/01/19/johann-caspar-lavater-et-la-physiognomonie/>], (28/06/2024).

²⁰³ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 77 et 102.

le résumé de cette manière : « Pour Lamprey, la variation individuelle était un obstacle à son désir d'une connaissance visuelle complète qui assimilerait les corps à des données dans un vaste système de comparaison »²⁰⁴. Thomas Henry Huxley, qui participe à la distribution à une échelle mondiale du système de Lamprey, préconise de photographier les sujets entièrement nus. La seule faiblesse apparente de la méthodologie de Lamprey est qu'il n'est pas possible de saisir les données mathématiques immédiatement dans la photographie. Néanmoins, cette méthode de prélèvement de données est révolutionnaire dans sa précision, ce qui fait qu'elle sera largement utilisée en anthropologie, avec des tentatives de la transposer au domaine de la craniologie au 20^e siècle²⁰⁵. Le système de Lamprey fut toutefois critiqué par certains pour sa dimension mortifère, surtout par Everard im Thurm (1852-1932) en 1893, lors d'un colloque à l'Institut royal d'anthropologie de Grande-Bretagne et d'Irlande. Il y accuse la photographie anthropométrique de capturer des « corps sans vie », alors qu'il serait beaucoup plus pertinent d'étudier des « être vivants »²⁰⁶.

Daniel Foliard insiste sur le fait que la « présence de l'appareil sur le terrain tient d'une forme de communication »²⁰⁷. Au-delà de signifier une domination sur le peuple colonisé, il s'agit également de rassurer les puissances coloniales face à l'accroissement de leurs possessions territoriales. Les portraits anthropométriques, réalisés sous contrainte en cas de résistance, ont pour but de contrôler et apprendre à connaître les diverses populations sous leur tutelle. En Indochine par exemple, le photographe français Firmin-André Salles réalise de nombreux portraits anthropométriques autour de 1895, qui renvoient aussi à l'anthropométrie judiciaire développée à la fin des années 1870 par Alphonse Bertillon : les colonies françaises serviront de terrain d'expérimentation de cette méthode de contrôle et de classification²⁰⁸.

Au fur et à mesure que le temps passe, l'anthropologie commence à s'intéresser à la culture des peuples qu'elle étudie. Ce qui est paradoxal est qu'elle se focalise sur des représentations « primitivistes », figées dans le temps, alors que ces peuples extra-européens sont en train de vivre des bouleversements sociétaux majeurs de par l'influence des puissances occidentales. La photographie anthropologique se concentre sur cette culture « traditionnelle » car c'est cet exotisme qui fascine tant les Européens²⁰⁹. Ces images se diffusent rapidement dans les livres, les journaux, les cartes postales,...²¹⁰. Cette consommation européenne de photographies à caractère exotique est qualifiée de « culture de l'imaginaire ». Associée à cette idée toujours

²⁰⁴ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁵ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 99-103.

²⁰⁶ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁰⁷ D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

²⁰⁹ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 249.

²¹⁰ D. FOLIARD, *op. cit.*, p. 6.

présente que la technique photographique, basée sur une méthode scientifique, est un gage de vérité irréfutable, la photographie exotique suggère une réalité authentique²¹¹.

Pour que ses images d'une culture autochtone soient comprises par le public occidental, les photographies sont fréquemment « construites ». Iskander Mydin l'explique de cette manière : « "L'exotique" en tant qu'idée peut être considéré comme la représentation de "structures allégoriques". Il s'agit d'une simplification de la manière dont l'autre anthropologique devait être représenté, de la transformation d'une réalité complexe en une forme visuellement articulée qui soutient une vision plus large du monde »²¹². Il cite ensuite Edward Curtis (1868-1952) en exemple. Ce photographe américain a réalisé plusieurs images entre 1907 et 1930, présentant notamment des portraits types de l'Indien d'Amérique (fig. 21 et 22). La particularité de ses photographies est qu'elles sont souvent recréées pour exacerber l'imaginaire idéalisé d'une « indianité ». On retrouve notamment l'idée d'une culture authentique, qui a disparue en Occident²¹³. Cet aspect de « reconstitution » est également présent dans le travail de l'anthropologue Alfred Cort Haddon (1855-1940), qui a littéralement mis en scène le mythe de Kwoiam dans une série réalisée à Mabuiag en 1898. Elizabeth Edwards décrit ce phénomène chez Haddon : « L'apparence du primitif est jouée pour l'appareil photo afin d'inscrire la réalité de ces vestiges de la société du détroit de Torres sur la plaque photographique »²¹⁴.

La mise en scène de ces photographies, couplée à leur caractère « scientifique », participe à la création et à la diffusion de stéréotypes exotiques à propos de ces peuples extra-européens. Les stéréotypes les plus répandus sont le « type », le « noble sauvage », l'« indigène fécond » et l'« odalisque sexuellement subversive ». Ces photographies, généralement dégradantes et réductrices, sont ensuite utilisées à des fins touristiques : elles transmettent l'image illusoire d'un paradis vierge en jouant sur le fantasme occidental de l'exotisme²¹⁵.

Il ne faut toutefois pas être naïf et penser que ces photographies paradisiaques sont d'un autre temps. Il suffit de regarder les nombreuses images du tourisme du 21^e siècle – qui vantent un dépaysement culturel et merveilleux (en surfant volontiers sur un imaginaire érotique) – pour comprendre que les stéréotypes des peuples extra-occidentaux, en particulier insulaires, sont toujours bien présent dans l'inconscient collectif.

²¹¹ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 249.

²¹² *Ibid.*, p. 250.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ C. PINNEY, *op. cit.*, p. 84.

²¹⁵ E. EDWARDS (ed.), *op. cit.*, p. 250.

2. Réutilisation de photographies coloniales

La série photographique *Black Sunday* (2001-2002)²¹⁶ de Yuki Kihara est directement en lien avec sa formation initiale en mode. Dans une interview avec Nina Tonga, l'artiste explique que ses études l'ont poussée à s'intéresser aux vêtements traditionnels du Pacifique alors que ses camarades étaient plutôt attirés vers de grandes maisons de mode européennes. Lors de ses recherches, elle a été interpellée par certaines images des photographes déjà cités, Thomas Andrew et Alfred Tattersall, dont les portraits de groupes n'étaient selon elle pas représentatifs des Samoans. Après réflexion, elle s'est rendu compte que l'approche d'Andrew et Tattersall n'était pas si différente de la sienne, en tant que rédactrice et créatrice dans le domaine de la mode : elle comme eux développent toute une thématique pour contextualiser et renforcer le message qu'ils souhaitent transmettre à travers leurs images. Cela a donné l'idée à Kihara d'employer cette stratégie pour renverser les stéréotypes diffusés à travers les photographies de l'époque coloniale²¹⁷.

En effet, Yuki Kihara s'est réapproprié des photographies issues de la pratique touristique et anthropologique à Samoa de la seconde moitié du 19^e siècle²¹⁸. Ces images sont reproduites dans sa série *Black Sunday*, où elle rhabille littéralement les personnages. J'emploie le terme « rhabiller » et non « habiller » car c'est bien de cela qu'il s'agit ici :

« Lorsque la photographie est arrivée à Samoa, les Samoans étaient déjà fortement endoctrinés par le christianisme et, par conséquent, se conformaient à l'idée de porter des vêtements. Cependant, lorsque les Samoans entraient dans le studio de photographie, les photographes occidentaux leur demandaient d'enlever leurs vêtements et de poser nus parce que cela ne correspondait pas à l'idée fictive que les photographes se faisaient de l'apparence d'une personne samoane »²¹⁹.

Pour prendre le contre-pied de cet imaginaire colonial qu'elle décrit ci-dessus, Kihara utilise la technique du collage pour rhabiller les portraiturés samoans, qui ont été dénudés et sexualisés pour se conformer aux stéréotypes occidentaux d'une culture « authentique » et « intacte ». Ainsi, l'artiste colle des vêtements, des accessoires et des bandes verticales de couleurs pour

²¹⁶ La série n'étant pas vraiment documentée, il m'est difficile de déterminer avec certitude le nombre de photographies qui la composent. Voici les six que j'ai réussi à identifier : *Gossip Sessions* ; *See No Evil* et *Speak No Evil* (diptyque) ; *Distressed Maiden* ; *Tasi ae afe : One but a Million* ; *Afa tasi : Half of One*.

²¹⁷ N. TONGA, *art. cit.*, p. 111-112.

²¹⁸ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine*; *In a Manner of a Woman*, *art. cit.*, p. 24.

²¹⁹ C. FEDERICO, « Gender & Identity : Samoa's narrative », *Aesthetica*, 26, 2009, p. 35.

créer des images hybrides, qu'elle rephotographie par la suite. Ioana Gordon-Smith parle d'un « rhabillage littéral des stéréotypes coloniaux »²²⁰. Par son action de couvrir les corps, Kihara redonne une dignité aux Samoans photographiés, tout en commentant la volonté paradoxale de vouloir représenter une apparente authenticité, qui ferme volontairement les yeux sur une réalité historique : l'adoption de la mode occidentale en Polynésie est concomitante à l'arrivée du médium photographique dans cette région²²¹. Celeste Federico pose alors la question pertinente : « Qui décide de ce qui est authentique ? »²²².

Gossip Sessions (fig. 23) reprend une photographie issue d'un vieux magazine. Au départ, l'image représentait trois jeunes femmes aux seins nus originaires de Papouasie-Nouvelle-Guinée, en train de cuisiner. Kihara a placé des t-shirts unis colorés (vert, beige et rose) de papier sur les torsos de ces trois femmes, de manière à subvertir l'érotisme qui leur a été imposé²²³. Dans le diptyque *See No Evil ; Speak No Evil* (fig. 24), elle a inséré des lunettes de soleil roses devant les yeux d'un chef Samoan d'une part et des lèvres rouges sur la bouche d'une taupou d'autre part²²⁴. Alors que les bandes colorées dans *Tasi ae afe* (fig. 25) et *Afa Tasi* (fig. 26) créent comme des barreaux de prisons²²⁵ enfermant les portraiturés, elles remplacent ici l'arrière-plan des images d'origine, comme pour nier les décors construits par la photographie coloniale. Je suppose que le titre de ce diptyque fait allusion au proverbe « See no evil, hear no evil, speak no evil », qui renvoie à des statuette de trois singes, dont l'un se couvre les yeux, l'autre les oreilles et le dernier la bouche. Ces « singes de la sagesse » sont originaires de l'Asie de l'Est. Ce proverbe est aujourd'hui généralement utilisé avec sarcasme pour désigner la lâcheté de ceux qui ignorent, volontairement ou non, des actes moralement condamnables²²⁶.

Le titre de la série, *Black Sunday*, combine les noms de deux événements propres au peuple Samoan. Le Black Saturday, évoqué au chapitre précédent, fait référence à la fusillade ayant eu lieu en décembre 1929 lors d'une manifestation pacifiste du mouvement Mau²²⁷. Le White

²²⁰ I. GORDON-SMITH, « Yuki Kihara : New Guises », *Artlink : Australian contemporary art quarterly*, 40:2, juin 2020, p. 25.

²²¹ *Ibid.*, p. 25-26.

²²² C. FEDERICO, « Gender & Identity : Samoa's narrative », *Aesthetica*, 26, 2009, p. 35.

²²³ N. POLAND, *op. cit.*

²²⁴ WAIKATO MUSEUM TE WHARE TAONGA O WAIKATO, *See No Evil, Speak No Evil (from the Black Sunday series)*, 2024, [<https://collection.waikatomuseum.org.nz/objects/21645/see-no-evil-speak-no-evil-from-the-black-sunday-series>], (24/06/2024).

²²⁵ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, « Exhibition Overview » dans *Shigeyuki Kihara : Living Photographs. October 7, 2008 – February 1, 2009*, 2024, [<https://www.metmuseum.org/fr/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara>], (24/06/2024).

²²⁶ OXFORD REFERENCE, *Three Wise Monkeys*, 2024, [<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803104448685>], (24/06/2024).

²²⁷ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman*, *art. cit.*, p. 24.

Sunday est, quant à lui, le nom d'une fête nationale samoane célébrant l'enfance, organisée le deuxième dimanche du mois d'octobre. Cette festivité, qui voit tous les enfants s'habiller de blanc, s'est répandue en Nouvelle-Zélande et dans quelques îles du Pacifique. Les origines du White Sunday ne font pas l'unanimité : certains affirment qu'il s'agit de la christianisation d'une célébration précoloniale liée aux périodes de plantation et de récolte, et d'autres disent qu'il s'agissait au départ d'un jour de commémoration lié aux nombreux décès infantiles lors d'une épidémie de grippe en 1918, introduite à Samoa par les Néo-Zélandais²²⁸. Bien que les noms de ces festivités aient été associés délibérément, Kihara n'a pas commenté les raisons de ce choix. Même si ces deux événements ont une connotation mortuaire de par leur histoire, je pense que Yuki Kihara les a associés pour mettre en avant la résilience (Black Saturday) et la mémoire communautaire (White Sunday) du peuple samoan face aux épreuves.

De fait, dans la série *Black Sunday*, Kihara utilise la photographie coloniale pour en révéler les vices, tout en s'attelant à rétablir la vérité et en dignifiant les Samoans d'aujourd'hui et d'hier.

²²⁸ PASEFIKA PROUD, « Great White Sunday Expectations » dans *Stories*, s.d., [<https://www.pasefikaproud.co.nz/stories/great-white-sunday-expectations/>], (24/06/2024).

3. Réappropriation de procédés anthropologiques

3.1. Anthropométrie : usages coloniaux et contemporains

Yuki Kihara a réalisé la série *A Study of a Samoan Savage* en 2015, composée de plusieurs photographies et d'une vidéo muette²²⁹. Dans une interview donnée à l'occasion de la Biennale d'Honolulu en 2017, l'artiste explique vouloir rattacher le racisme contemporain touchant les sportifs polynésiens, aux méthodes scientifiques de contrôle du 19^e siècle. Elle choisit d'établir ce lien en explorant l'anthropométrie et la chronophotographie, qui trouvent un terrain fertile dans les sciences sportives d'aujourd'hui²³⁰. Comme le résume Erika Wolf : « Kihara s'attaque aux *stéréotypes papālagi* (non samoans ou occidentaux) de la masculinité samoane, à la fois historiques (le sauvage) et contemporaines (le joueur de football) »²³¹.

Les différentes images présentent un même sujet, Maui, qui se fait mesurer et examiner sous toutes les coutures²³². Maui est un demi-dieu polynésien, héros métamorphe, qui ralentissait le soleil et pêchait des îles. Cet akua (dieu et ancêtre) est célébré par la majorité des insulaires du Pacifique, en ce compris les Polynésiens, mais aussi certains Micronésiens et Mélanésiens. En choisissant Maui comme sujet de son étude, Kihara offre une représentation à de nombreux peuples du Pacifique, qui ont tous été touchés par le racisme colonial de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle²³³. Elle explique aussi que ce demi-dieu est « souvent considéré comme une figure masculine idéale dans les récits de création des indigènes du Pacifique »²³⁴, ce qui en fait un sujet de prédilection pour sa série. Il s'agit également pour l'artiste de rendre compte de l'incapacité de la science à mesurer et quantifier le divin, malgré son obstination.

Kihara emploie intentionnellement l'appellation « sauvage samoan » dans le titre de sa série, qui aurait certainement pu être utilisé par les anthropologues du 19^e siècle²³⁵. En effet, l'artiste explique que les Samoans, particulièrement les hommes, ont toujours été dépeints comme des « sauvages exotiques, fétichisés en tant que sujet et en tant qu'objet, colonisés et traités

²²⁹ Yuki Kihara. *A Study of a Samoan Savage*, catalogue d'exposition, Milford Galleries Dunedin, Dunedin, 29 août – 23 septembre 2015, Milford Galleries Dunedin, 2015.

²³⁰ NOVELTY STUDIOS, « Artist Talk : Yuki Kihara » dans *Hawaii Contemporary*, 19 avril 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=5064481sFjU>].

²³¹ E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage*. Reviews », *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 3, 2017, p. 217.

²³² AUCKLAND ART GALLERY, *Yuki Kihara. A study of a Samoan Savage: Nose Width with Vernier Caliper*, 2024, [<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22711/>], (12/07/2024).

²³³ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 202.

²³⁴ NOVELTY STUDIOS, *op. cit.*

²³⁵ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 202-204.

comme des marchandises »²³⁶. À l'époque coloniale, deux types d'autochtones sont établis : le « noble sauvage » et l'« ignoble sauvage », le bon et le mauvais²³⁷. Le « noble sauvage », déjà évoqué plus haut, est fétichisé pour son exotisme dit authentique, qui fascine les colonisateurs européens, mais aussi les littéraires et les artistes. Le mythe du « bon sauvage » est né de l'idée romantique que les civilisations extra-occidentales vivaient en harmonie avec la nature : ils auraient été préservés de l'industrialisation moderne et leurs âmes ne seraient donc pas corrompues²³⁸. Voici ce que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en dit :

« L'exemple des sauvages qu'on a presque tous trouvés à ce point semble confirmer que le genre humain était fait pour y rester toujours, que cet état est la véritable jeunesse du monde, et que tous les progrès ultérieurs ont été en apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la décrépitude de l'espèce »²³⁹.

Cette application du concept de « noble sauvage » aux insulaires polynésiens est notamment dû à la désillusion, vers la fin du 18^e siècle, des Occidentaux face aux peuples autochtones en Amérique, qui ne satisfont plus cet idéal. Patty O'Brien explique la raison de cette incapacité à complaire au fantasme occidental par des « siècles de commerce, de guerre, de concurrence pour des ressources limitées et d'interactions quotidiennes, qui ont à la fois démystifié et compliqué les indigènes au-delà de l'idéal simpliste »²⁴⁰. Tcherkézoff soutient cette hypothèse et ajoute que les Polynésiens ont progressivement remplacé « les Hurons, les Mohicans et les Iroquois dans la philosophie des Lumières en tant que figures idéalisées de l'homme naturel et des chefs guerriers »²⁴¹, et ce depuis le séjour de Louis de Bougainville dans le Pacifique.

Parallèlement à cette idée, les navigateurs ont aussi propagé l'idée d'un « sauvage violent », comme l'avait fait La Pérouse suite à une altercation agressive avec des Samoans à la fin du 18^e siècle. Les colonisateurs considéraient ainsi les hommes insulaires comme une « menace à gérer ». Les Samoans étaient inquiétants de par l'autorité considérable des chefs de villages, mais aussi de par leurs physiques robustes, mis à contribution dans des travaux manuels au service des autorités coloniales. Ces « mauvais sauvages » ont été soumis à l'anthropométrie coloniale dans la perspective de mieux pouvoir les dominer et les comparer. Ces collectes de données ont eu une grande importance dans l'expansion coloniale massive de l'époque²⁴².

²³⁶ AUCKLAND ART GALLERY, *op. cit.*

²³⁷ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 10.

²³⁸ N. POLAND, *op. cit.*

²³⁹ J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, s.l., 1755, p. 282.

²⁴⁰ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 38.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 1 et 10.

Contrôle : mesurer le corps statique et en mouvement

Dans un premier temps, certaines des photographies de la série *A Study of a Samoan Savage* montrent Maui comme un « spécimen ». Les différentes parties de son corps (le biceps, le nez,...) sont en train de se faire mesurer par différents outils anthropométriques, dont un pied à coulisse, une pince à plis cutanés et un pelvimètre. On ne voit du « scientifique » que la main blanche et la manche d'une blouse de laboratoire, préservant ainsi son anonymat²⁴³. On peut observer ça dans les cinq photographies suivantes : *Nose Width with Vernier Caliper* (fig. 27), *Subnasale-nasale Root Length with Vernier Caliper* (fig. 28), *Bicep with Skinfold Caliper* (fig. 29), *Subscapular with Skinfold Caliper* (fig. 30), et *Head with Pelvimeter* (fig. 31).

Cette récolte de données purement physiques fait volontairement abstraction de l'intelligence et de l'ingéniosité du demi-dieu polynésien, réduit à une série de mensurations corporelles²⁴⁴. En mettant en scène ce processus déshumanisant et ces outils standardisés, Yuki Kihara fait explicitement référence à l'anthropométrie de l'époque coloniale et à l'anthropologue Louis R. Sullivan (1892-1925), qu'elle cite comme une de ses sources d'inspiration. En 1923, Sullivan a publié un guide sur l'anthropométrie, *Essentials of Anthropometry : A Handbook for Explorers and Museum Collectors*, dans lequel il explique que le sujet devient un « spécimen », réduit à des mesures physiques : cela permet d'établir des normes, de faire des comparaisons, mais surtout d'instaurer une hiérarchie, où l'homme blanc est au sommet. Le travail de Sullivan se base notamment sur celui de Franz Boas (1858-1942), pionnier de l'anthropologie américaine. Il est un des premiers à recommander l'utilisation d'outils spécifiques de mesures scientifiques, dont les pieds à coulisse, capables de « mesurer au millimètre près ». Alors que Boas étudiait principalement les Amérindiens, Louis Sullivan s'inspire de sa méthodologie anthropométriste et l'applique en Polynésie²⁴⁵.

Chez Boas, on retrouve également la préoccupation occidentale de la disparition progressive des communautés autochtones, qui est accélérée par les contacts avec les Européens : en effet, il « considérait qu'une grande partie de sa collecte de données consistait à récupérer des informations auprès de personnes qui étaient en train de disparaître ou dont le mode de vie était en train de disparaître »²⁴⁶. Cette idée a notamment été reprise par l'anthropologue amateur Graham Balfour (1858-1929), qui a voyagé à Samoa autour de 1893. Ses mesures de plusieurs sujets samoans le convainquent que ces derniers sont progressivement en train

²⁴³ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁴ E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage* », *art. cit.*, p. 217 et 218.

²⁴⁵ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 2 et 8.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

de rapetisser, ce qui consolide le « discours sur l'extinction ». Cet argument a largement été utilisé par les colonisateurs pour justifier leur domination en terres autochtones²⁴⁷.

Le triptyque photographique *Front, Side and Back View with Stadiometer* (fig. 32) de Kihara rappelle quant à lui les consignes de John Lamprey, qui préconisait de photographier le sujet debout, de face et de profil. L'artiste a ajouté un cliché de dos, comme pour compléter l'étude du portraituré²⁴⁸. Ces photographies s'apparentent également aux images anthropométriques d'un homme Samoan prises vers 1873, qui se tient lui aussi debout, de face et de profil, à côté d'un stadiomètre (fig. 33). Il est probable que Kihara ait vu ces images lors de ses recherches archivistiques, même si elle ne mentionne nulle part cette potentielle source.

Conformément aux recommandations de Thomas Huxley, toutes les photographies de *A Study of a Samoan Savage* présentent Maui entièrement nu. L'historienne Philippa Levine soumet l'idée que la « fascination intemporelle pour la nudité coloniale a renforcé l'association durable entre la sauvagerie et l'absence de vêtements »²⁴⁹. En effet, dans le cas de Samoa, les colons ont interprété et sexualisé la poitrine dénudée des femmes selon leur perspective occidentale, sans prendre en considération les coutumes et les conceptions locales de la nudité : c'est ainsi que les Samoans, et les Polynésiens en général, ont été largement érotisés dans les récits et les représentations coloniales. L'absence de vêtement devient un indice du statut « sauvage », et donc inférieur, des autochtones du Pacifique. La nudité de la photographie anthropologique soutient cette imaginaire. La valeur « scientifique » de ces images distinguent supposément le nu « véridique » du nu artistique et du nu pornographique, mais c'est en fait tout le contraire : en exposant systématiquement le corps nu indigène au regard colonial blanc, la photographie anthropologique assure un accès total aux organes génitaux des « spécimens » étudiés²⁵⁰.

La nudité de Maui permet de rappeler que l'anthropométrie raciale s'intéressait également à la couleur de peau des indigènes²⁵¹. En effet, j'ai exposé plus haut que les Polynésiens avaient obtenu le statut de « noble sauvage », mais tous les peuples du Pacifique n'étaient pas logés à la même enseigne : les habitants des îles les plus à l'ouest (dont l'Australie, la Papouasie,...) ont été dépeints de la même manière que les peuples du continent africain, en insistant sur la noirceur de leur peau. Alors qu'il accompagne James Cook lors de son second voyage dans le Pacifique (1772-1775), Johann Reinhold Forster distingue le « primitivisme exotique » des Polynésiens « presque blancs » et le « primitivisme dur » des Mélanésiens et des Australiens

²⁴⁷ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 2-3.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 4-5 et 8.

²⁵¹ AUCKLAND ART GALLERY, *op. cit.*

« sombres »²⁵². Dans son ouvrage publié en 2019, Maile Arvin explique que le colonialisme en Polynésie est alimenté par une « logique de possession par la blancheur », selon laquelle « la race polynésienne est positionnée [...] comme presque blanche, d'une manière qui permet aux colons blancs de revendiquer l'indigénité en Polynésie, puisque, selon cette logique, la blancheur elle-même est indigène à la Polynésie »²⁵³. Cette logique concevant les Polynésiens comme « relativement blancs » s'est construite en opposition de l'idée que les Mélanésiens et Australiens étaient « relativement noirs »²⁵⁴. Dans son texte *The Aryan Maori* de 1885, Edward Tregear établit la nette supériorité des « Polynésiens de couleur claire » :

« Il n'est pas rare que les Européens qui ne connaissent pas bien le sujet classent tous les insulaires des mers du Sud comme des « blackfellows », fusionnant les Māori et les Australiens, les Samoan et les Papous, en un terme courant. Même ceux qui ont plus de connaissances sur le sujet n'ont pas une idée précise de la netteté de la ligne de démarcation entre la race maorie et la race papoue dans les îles qu'ils habitent ensemble »²⁵⁵.

Cette hiérarchie entre les peuples du Pacifique, qui insiste ici sur le fait que les Samoans et les Māori (actuelles îles Cook et la Nouvelle-Zélande) sont supérieurs car moins noirs que les Australiens et les Papous, sont le fondement d'une politique d'« anti-noirceur » et de la logique de la possession par la blancheur. Cette idéologie justifie la présence d'une autorité coloniale blanche en Polynésie, parce qu'elle conçoit que les Polynésiens « étaient et seront à nouveau blancs ». Treager en arrive à la conclusion suivante : « Les Polynésiens étaient donc capables d'atteindre une relative blancheur grâce à la colonisation blanche »²⁵⁶. Dans les photographies de sa série, Yuki Kihara nous présente un Maui à la peau brune, dont les tons chauds sur fond noir tranchent avec la couleur blanche désincarnée de la main et de la blouse de laboratoire du scientifique²⁵⁷. Cette affirmation de la « bruneur » éclatante de la peau de Maui conteste cette idéologie raciale qui a longtemps séparé les insulaires du Pacifique.

Le reste des photographies et la vidéo de *A Study of a Samoan Savage* font quant à elle écho à la technique de la chronophotographie, que Kihara s'était déjà réappropriée dans le cadre de ses performances filmées, abordées au premier chapitre. Visuellement, ces images citent le travail de Marey en particulier, qui a repris la technique chronophotographique de Muybridge

²⁵² M. ARVIN, *op. cit.*, p. 38.

²⁵³ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 202.

pour ses recherches sur la « locomotion » humaine et animale²⁵⁸. Le procédé de son collègue ne pouvant répondre aux besoins de son sujet d'étude, la capture photographique d'un oiseau en plein vol, Marey s'attèle lui-même à la conception d'un nouvel appareil, qui lui permettrait de suivre la trajectoire de son sujet en mouvement. Il crée d'abord le fusil photographique en 1882, permettant de produire une série d'instantanés, pris à intervalles réguliers (12 fois par seconde) autour d'une plaque circulaire ou octogonale (fig. 34). Malgré qu'il ait photographié de nombreux sujets à l'aide de ce nouveau procédé, Marey n'était pas vraiment convaincu : il estimait que la « fréquence des prises de vue était insuffisante comparée à la fréquence du battement d'ailes », et que les images capturées étaient trop espacées les unes des autres, donc il faudrait les rassembler sur une seule plaque photographique « pour donner l'apparence du mouvement réel de l'animal dans l'espace »²⁵⁹. Dès 1882, il développe un nouvel appareil, le chronophotographe sur plaque fixe : dans une chambre photographique, il dispose ainsi un disque obturateur tournant, percé de dix fentes dès 1886, permettant d'obtenir 100 instantanés en une seconde. Les prises de vue sont réunies sur une seule et même plaque fixe (fig. 35). Marey élargit son champ d'étude aux chevaux, aux sportifs, aux ballons,... qu'il photographie en mouvement, systématiquement devant un fond noir²⁶⁰.

C'est ce procédé du chronophotographe du Marey qu'on retrouve au 21^e siècle chez Kihara. En plus d'être mesuré immobile, Maui est également étudié en pleine action : ses mouvements sont décomposés et présentés sur une même photographie, avec un fond noir. Les gestes de Maui sont examinés alors qu'il marche dans *Walking II* (fig. 36), saute dans *Leaping* (fig. 37), court dans *Sprinting* (fig. 38) ou encore performe dans *Siva (Dance)* (fig. 39)²⁶¹.

Fa'anofo Lisaclaire Uperesa et Erika Wolf s'accordent pour dire que la photographie de Maui marchant évoque l'illustration controversée de l'artiste Rudolf Zallinger, *March of Progress* (fig. 40), publiée en 1965 dans les encyclopédies de Time Life. L'image présente l'évolution des primates vers l'Homo Sapiens. Depuis sa création, la *Marche of Progress* a été transformée, et parodiée à des fins politiques, féministes²⁶²,... Cette référence visuelle, aisément associée par le public, semble être un piège volontairement monté par Kihara : « Le spectateur place-t-il par inadvertance Maui dans la catégorie des « sauvages » de l'évolution, trahissant ainsi ses propres cadres d'interprétation racialisés, ou le fait de reconnaître l'image de l'ombre signifie-t-il que le spectateur est « dans le coup » de la critique sournoise ? »²⁶³. Quoi qu'il en soit,

²⁵⁸ E. WOLF, « Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage », *art. cit.*, p. 218 et 219.

²⁵⁹ C. CHICK, *op. cit.*, p. 85-89.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ E. WOLF, « Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage », *art. cit.*, p. 218 et 219.

²⁶² DIDAC-TIC, « Évolution. La marche du progrès » dans Concepts, mai 2020, [https://www.didac-tic.fr/concepts/evolution/march_of_progress/], (20/07/2024).

²⁶³ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 9.

cette image rappelle que l'idéologie du darwinisme social, comprenant le « sauvage » comme une étape antérieure de l'évolution de l'Homme, est toujours ancrée dans les subconscious et continuent de peser sur les Polynésiens et les personnes racisées aujourd'hui²⁶⁴.

Le titres de deux autres œuvres de la série rappellent d'ailleurs la publication *La Descente de l'homme* (1871) de Darwin, dans laquelle il s'attache à appliquer sa théorie de l'évolution²⁶⁵. Il s'agit de l'image *Maui Descending a Staircase I (After Duchamp)* (fig. 41) et de la vidéo *Maui Descending a Staircase II (After Duchamp)* (fig. 42 et 43)²⁶⁶. Ces titres évoquent davantage encore la peinture *Nu descendant un escalier n°2* (1912) (fig. 44) de Marcel Duchamp, qui s'est lui-même inspiré de la décomposition du mouvement de la chronophotographie dans ses œuvres cubistes, où on observe l'éclatement des formes, une démultiplication des angles et des effets de superposition²⁶⁷. Chez Duchamp comme chez Yuki Kihara, le sujet « se multiplie, se promène à travers lui-même, rattrape sa propre figure et se brise en un flux cristallin dynamique »²⁶⁸. Ce phénomène est accentué dans la vidéo muette de *A Study of a Samoan Savage*, où Maui est en train de descendre et monter des escaliers avec des arrêts sur image et des séquences où l'ancêtre polynésien se démultiplie et transcende l'espace-temps. Ces différentes temporalités se heurtant rappellent les concepts samoans de *tā* et *vā*, mais aussi les capacités magiques d'illusion et de métamorphose de Maui²⁶⁹. Cette fragmentation et superposition des différentes phases du mouvement était déjà présente en 2012 dans sa performance *Siva in Motion*. Une photographie de la série, *Siva (Dance)*, décompose d'ailleurs les mouvements de cette danse traditionnelle samoane.

L'influence de Duchamp est aussi à trouver dans la gamme chromatique réduite et cubiste de la série. La fière manifestation de la couleur chaude de la peau de Maui est mise en évidence par des effets de clair-obscur, qui insistent d'autant plus sur la centralité du corps de ce sujet d'étude²⁷⁰, rappelant encore une fois la manière dont les corps racisés ont toujours été étudiés et collectionnés²⁷¹. Cependant, un détail de taille permet à Yuki Kihara de se réappropriier ces pratiques photographiques de contrôle du corps humain : dans chacune des œuvres de cette série, Maui regarde en direction du spectateur (et par conséquent de la caméra) lorsqu'il est

²⁶⁴ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 9. ; E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage* », *art. cit.*, p. 218 et 219.

²⁶⁵ E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage* », *art. cit.*, p. 219.

²⁶⁶ Y. KIHARA, « Maui Descending a Staircase II [After Ducamp] (2015) by Yuki Kihara » dans *Vimeo*, 19 août 2015, [<https://vimeo.com/136689419>].

²⁶⁷ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 1.

²⁶⁸ E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage* », *art. cit.*, p. 219.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 5.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 5.

de face ou en direction du scientifique hors champ lorsqu'il est de profil²⁷². Ses expressions faciales ne sont pas celles d'un spécimen passif, comme ont été présentés ses ancêtres par les photographes de l'époque coloniale²⁷³. Certes Maui pose devant l'appareil photographique, mais son regard est clairement provocateur, voire agacé dans les images où il se fait mesurer le nez et le crâne. D'ailleurs, bien que ces outils métalliques aient l'air relativement dangereux à cause de leur extrémité aiguisée, la confiance de l'akua ne trahit aucun signe de douleur²⁷⁴.

Cette manière de prendre le contrôle de la caméra et de sa propre représentation en regardant avec défiance le public²⁷⁵ s'illustre particulièrement dans la vidéo *Maui Descending a Staircase II (After Duchamp)*. Alors qu'il effectue son mouvement continu, Maui se tourne plusieurs fois vers la caméra comme pour interroger l'approche scientifique. Ces interpellations deviennent une véritable accusation du regard voyeuriste et réducteur du spectateur vers la fin de la vidéo, lorsque Maui s'arrête plusieurs secondes pour regarder l'appareil, avant de montrer de clairs signes d'épuisement alors qu'il rampe pour gravir une nouvelle fois les escaliers. Il s'agit à la fois pour Maui de contrer la réduction à un corps-objet tout en affirmant sa subjectivité et son intellect, et aussi de rappeler au public le pouvoir de son regard objectivant²⁷⁶. La série dans son ensemble expose que la photographie n'est jamais neutre : elle est toujours conçue dans des cadres conceptuels définis, mais en ce sens, elle peut aussi être utilisée contre eux²⁷⁷.

²⁷² M. ARVIN, *op. cit.*, p. 202.

²⁷³ AUCKLAND ART GALLERY, *op. cit.*

²⁷⁴ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 202.

²⁷⁵ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 1 et 8.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 6. ; E. WOLF, « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage* », *art. cit.*, p. 219.

²⁷⁷ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 5.

L'anthropométrie au service du sport

Une photographie de la série fait explicitement référence au rugby. Il s'agit de *Kicking* (fig. 45), dans laquelle le mouvement de Maui, toujours nu, en train de frapper dans un ballon avec son pied est décomposé. Le modèle incarnant le « sauvage samoan » est d'ailleurs un artiste néo-zélandais et ancien joueur de rugby d'origine samoane, Ioane Ioane²⁷⁸.

Ces allusions au rugby ne sont pas dues au hasard. Yuki Kihara a expliqué que cette série lui a en partie été inspirée par un événement en 2012, lorsque l'équipe professionnelle de rugby des Auckland Blues a perdu cinq des six matchs lors de la compétition internationale du Super Rugby. L'équipe et son entraîneur Patrick Richard Lam, néo-zélandais d'origine samoane, ont été violemment attaqués à la radio, sur les réseaux sociaux et par SMS par des détracteurs, qui attribuaient cette série de défaites à la prépondérance de joueurs d'origine polynésienne. Les accusations qualifiaient les athlètes de « tout musclés et sans cervelle » et préconisaient des actions disciplinaires pour améliorer les performances futures des « sauvages », ce qui rappelle aisément le discours colonial du 19^e siècle. Cette réaction peut paraître paradoxale étant donné que les clubs de rugbys en Polynésie recrutent de nombreux athlètes polynésiens, principalement en raison de leur aspect physique, mais il se trouve que ces attitudes racistes ne sont pas occasionnelles : les médias américains parlent fréquemment des athlètes jouant au football américain, lorsqu'ils sont issus des îles du Pacifique, comme « obéissants » mais « physiquement puissant »²⁷⁹. Voici comment Kihara explique cette inspiration :

« Cela [l'incident de 2012] m'a incité à rechercher l'origine de ce racisme à l'encontre des athlètes polynésiens, en particulier samoans, et à examiner la représentation des athlètes samoans dans le contexte diasporique d'Aotearoa. J'ai réussi à établir un lien entre le racisme contemporain vécu par les athlètes samoans et la science raciale du 19^e siècle »²⁸⁰.

La principale raison pour laquelle l'anthropométrie perdure aujourd'hui est son utilisation dans les sciences du sport : l'anthropométrie sportive examine les mouvements des muscles et du corps pour les adapter à la discipline dans laquelle le « sujet » doit performer. Dans le cas de l'étude du *Samoan Savage*, cette thématique s'applique effectivement aux athlètes Samoans, à Aotearoa et à l'international. L'homme samoan est en effet largement représenté et perçu comme un corps/objet plutôt qu'un esprit/sujet. Le « passage de l'objet anthropologique au

²⁷⁸ E. WOLF, « Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage », *art. cit.*, p. 217.

²⁷⁹ *Ibid.* ; Yuki Kihara. *A Study of a Samoan Savage*, *op. cit.*

²⁸⁰ NOVELTY STUDIOS, *op. cit.*

sportif héroïque »²⁸¹ peut avoir l'air d'une plus-value pour les Samoans : de fait, de nombreux sportifs samoans (et polynésiens) ont profité de la valorisation stéréotypée de leurs prouesses physiques et ont obtenus une reconnaissance à un niveau international²⁸². Cependant, il faut garder à l'esprit que ces athlètes sont examinés et mesurés, de la même manière que l'étaient leurs ancêtres. C'est notamment en réponse à cette objectivation constante des corps sportifs que Pat Lam avait insisté sur les capacités intellectuelles de ses joueurs : « Beaucoup d'entre eux sont des All Blacks qui ont gagné une Coupe du monde, ce sont des hommes intelligents et bons, et c'est une honte que ces choses-là existent »²⁸³.

Dans les années 1930, l'idéologie de la suprématie blanche a été ébranlée par les exploits de plusieurs athlètes non-blancs, dont Jesse Cleveland Owens, qui a remporté quatre médailles d'or en athlétisme aux Jeux olympiques d'été de 1936. Toutefois, au lieu d'annihiler les clichés basés sur les sciences raciales, les commentateurs sportifs ont soutenu que les athlètes Afro-Américains (et par extension tous les athlètes racisés) étaient de fait supérieurs physiquement, mais seulement parce qu'ils étaient plus proches des peuples dits primitifs. Les personnes à la peau blanche restent par conséquent « évidemment » plus intelligentes que ces derniers²⁸⁴. De surcroît, Mandy Treagus explique que « la transformation du corps sauvage exotisé en un corps musclé exotisé fait partie du projet de la nation envahissante et colonisatrice »²⁸⁵. Ces sportifs, entraînés pour optimiser leurs performances physiques, apportent ainsi gloire et fierté à la nation, qui est majoritairement blanche dans le cas des Samoans jouant pour la Nouvelle-Zélande²⁸⁶. Fa'anofo Lisaclaire Uperesa montre ainsi qu'il y a des réminiscences de l'idéologie d'anti-noirceur et la logique de possession par la blancheur, qui semble favoriser les hommes polynésiens, mais qui sont en fait bel et bien stigmatisés pour leur peau brune :

« Mettre en avant leurs performances sportives physiques punitives peut attirer les acclamations de la foule dans le rugby et le football américain, mais cela émerge et reste attaché à des imaginaires racistes [qui continuent à] renforcer les hiérarchies, les stéréotypes et les plafonds basés sur les opportunités racialisées dans les nations coloniales du Pacifique, ainsi qu'aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et au-delà »²⁸⁷.

²⁸¹ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 5.

²⁸² *Ibid.*, p. 9.

²⁸³ *Ibid.*, p. 5.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 204.

En faisant un lien entre l'anthropométrie coloniale et le racisme contemporain, en particulier dans le monde du sport, *A Study of a Samoan Savage* démontre que les études scientifiques du corps sont imprégnées de la logique de possession par la blancheur, au 19^e siècle comme aujourd'hui. Cependant, Kihara ne donne pas une image d'un Maui possédé et soumis à ces carcans raciaux, et c'est aussi valable pour l'ensemble des peuples autochtones polynésiens. Maile Arvin définit ce « refus ethnographique » ainsi : « l'illustration de l'autodétermination autochtone à refuser les études anthropologiques et autres études scientifiques qui, bien que dangereuses dans leur création de discours sur les peuples autochtones, ne détiennent jamais le pouvoir total de saisir la 'vérité' ou l'essence' des cultures ou des corps autochtones »²⁸⁸. *Sprinting* représente peut-être le mieux ce refus ethnographique selon moi. Aux différentes étapes de sa course, Maui regarde fixement dans la direction du spectateur (et du scientifique derrière la caméra), sauf dans les deux dernières, où sa tête est tournée vers l'avant : on dirait qu'il va sortir du cadre, comme pour échapper au regard du public et à la logique de possession par la blancheur. Yuki Kihara propose ainsi une histoire alternative aux peuples polynésiens, qui ont finalement la possibilité d'écrire leur propre narrative²⁸⁹.

L'artiste implique grandement le spectateur dans cette remise en question des stéréotypes, en faisant regarder Maui directement vers la caméra. De cette façon, le spectateur est contraint à réexaminer sa potentielle complicité dans la perpétuité des stéréotypes autour de la race et de l'indigénéité samoane et à reconnaître que les Samoans (et l'ensemble des insulaires du Pacifique) en sont bel et bien toujours victimes. « Le spectateur reconnaîtra-t-il l'artificialité des productions ethnographiques des peuples autochtones du Pacifique ou continuera-t-il à être séduit par les représentations coloniales de la Polynésie comme paradis ? »²⁹⁰.

²⁸⁸ M. ARVIN, *op. cit.*, p. 204-205.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 202-204.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 205.

3.2. Sexualité et questions de genre

Cette implication du spectateur par le regard fixe du portraituré se retrouve également dans la série photographique *Fa'afafine : In the Manner of a Woman*, réalisée en 2005 et rééditée en 2020. Elle est composée de sept photographies en tons sépia mises en scènes, qui imitent les cartes postales coloniales représentant Samoa et ses habitants²⁹¹. Comme ça a déjà été le cas pour d'autres de ses projets, l'inspiration de Kihara pour cette série est née lors de ses recherches dans les archives photographiques du Musée Te Papa Tongarewa. Dans le cadre de *Fa'afafine : In the Manner of a Woman*, c'est particulièrement l'anonymat de la majorité des portraiturés et le regard colonial qui ont interpellé Kihara et l'ont poussé à créer cette série²⁹².

« Quand je regarde les premières photographies en studio des Samoans, je constate que les photographes occidentaux ont joué des rôles multiples allant de l'écriture à la production, en passant par la distribution des rôles et la conception des décors, de la même façon qu'une production théâtrale ou cinématographique est réalisée. Informés par les stéréotypes coloniaux de genre, de race et de sexualité, ils ont imposé leur propre vision biaisée qui a abouti au développement des stéréotypes de la 'jeune fille sombre' et du 'noble sauvage', créés pour la consommation commerciale du public occidental afin de propager la domination coloniale dans le Pacifique »²⁹³.

Une spécificité de cette série est que Yuki Kihara incarne chacun des portraiturés de sa série, hommes et femmes²⁹⁴, dans l'optique de valoriser les genres autochtones polynésiens tout en interrogeant leur absence (presque totale) dans les photographies d'archive. L'artiste exploite son statut de fa'afafine pour remettre en question le cadre hétéronormatif imposé aux peuples colonisés²⁹⁵.

²⁹¹ N. KING, « In conversation : Yuki Kihara & Natalie King », *art. cit.*, p. 35.

²⁹² R. WILSON, « Yuki Kihara. Fa'afafine – In the Manner of a Woman – 2020 » dans Milford Galleries Queenstown, 2020, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/queenstown/exhibitions/10745-Yuki-Kihara-Faafafine-In-the-Manner-of-a-Woman?artist=232>].

²⁹³ N. KING, « In conversation : Yuki Kihara & Natalie King », *art. cit.*, p. 35.

²⁹⁴ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine; In a Manner of a Woman*, *art. cit.*, p. 24-25.

²⁹⁵ N. TONGA, *art. cit.*, p. 112.

Fa'afafine : histoire d'un genre

Pour comprendre cette série, il est primordial de faire un point sur l'identité fa'afafine de l'artiste et l'évolution des représentations et des conceptions occidentales de ces genres polynésiens. Voici les mots utilisés par Kihara pour présenter les genres de son pays :

« Selon la coutume, nous avons quatre genres au Samoa : fa'afafine, assigné homme à la naissance qui exprime son genre de manière féminine ; fa'afatama, assigné femme à la naissance qui exprime son genre de manière masculine ; fafane, femme cisgenre ; et tane, homme cisgenre. Sur le plan juridique, cependant, le Samoa ne reconnaît que le masculin et féminin, selon la conception hétéronormative qui suppose que le sexe biologique d'une personne détermine son genre, ce qui n'est clairement pas vrai »²⁹⁶.

En effet, les fa'afafines et fa'afatamas, aussi décrits comme le « troisième sexe » de Samoa, faisaient intrinsèquement partie de la culture samoane, jusqu'au moment où les missionnaires et les colonisateurs ont jugés cela immoral²⁹⁷. Lors de l'administration néo-zélandaise (1914-1962), le système de gouvernance de Westminster a été adopté et il a imposé la conception occidentale binaire du genre²⁹⁸. Cette réforme théorique a engendré de grands changements dans la société samoane, dont les minorités de genre en ressentent encore les conséquences.

Cette discrimination envers les genres indigènes de Samoa est à resituer dans le contexte de la « mythologie occidentale sur la sexualité polynésienne », qui attribue une liberté sexuelle inhérente à la culture de ces îles²⁹⁹. Tcherkézoff s'étend sur le sujet dans son livre de 2001, où il commente l'ouvrage, aujourd'hui controversé, de l'anthropologue américaine Margaret Mead (1901-1978), *Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*, publié en 1928 avec une préface de son professeur Franz Boas³⁰⁰. Mead y relate ses observations lors de son séjour de neuf mois aux Samoa en 1925-1926. Elle décrit la « vie sexuelle débridée et admise » d'une trentaine de jeunes filles, qu'elle généralise à l'ensemble des adolescents des Samoa. Cette idée deviendra rapidement et inconsciemment une vérité concernant tous les Samoans³⁰¹. En effet, *Coming of Age in Samoa* a été un énorme succès, des millions d'exemplaires ont été vendus³⁰². Cependant, alors que cet ouvrage pionnier avait

²⁹⁶ N. TONGA, *art. cit.*, p. 114.

²⁹⁷ K. BAKER, « Yuki Kihara : Power and Resistance », *Artist Profile*, 2022, p. 107-108.

²⁹⁸ R. WILSON, *op. cit.*

²⁹⁹ S. TCHERKEZOFF, *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne*, *op. cit.*, p. XI.

³⁰⁰ A. FINE, « Serge Tcherkézoff, Vous avez dit « troisième sexe » ? Les transgenres polynésiens et le mythe occidental de l'homosexualité, Tahiti, Éditions Au vent des îles, 2022, 450 p. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 59 (1), 2024, p. 272.

³⁰¹ S. TCHERKEZOFF, *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne*, *op. cit.*, p. 3-4 et 62.

³⁰² *Ibid.*, p. 7.

fait la renommée de Margaret Mead et avait été reçu comme vérité incontestable³⁰³, un texte, qui paraît en 1983, accuse la défunte anthropologue d'avoir complètement déformé la réalité, l'accusant d'« au mieux une erreur totale, au pire un mensonge délibéré »³⁰⁴. Il s'agit du livre *Margaret Mead and Samoa : The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, écrit par l'anthropologue néo-zélandais Derek Freeman (1916-2001). Après une enquête sur le terrain, au cours de laquelle il a notamment rencontré une femme avec qui Mead avait conversé lors de son séjour à Samoa, Freeman conclut d'une part que Mead s'est laissée tromper par des plaisanteries des locaux et d'autre part que son étude était biaisée dès le départ parce qu'elle avait, inconsciemment ou non, pour objectif de présenter une adolescence (et plus largement une société) affranchie et frivole³⁰⁵. Alors que la critique de Freeman était relativement juste en soi, plusieurs éléments ont condamné une réévaluation sérieuse des propos de Mead : sa critique était assez tranchée et extrême ; sa « riposte » se limite à donner des contre-exemples et ne passe par un travail ethnologique approfondi sur les Samoa (il n'a d'ailleurs jamais publié un livre d'ethnologie à ce sujet) ; et enfin, peut-être la raison principale, les Occidentaux avaient intégré la vision de Mead depuis longtemps, et celle-ci coïncidait avec les idées déjà admises sur les mœurs sexuelles des Polynésiens³⁰⁶.

En effet, les origines du mythe de la sexualité polynésienne datent du voyage de Bougainville en 1768 à Tahiti³⁰⁷. Les Français ont déduit une certaine liberté sexuelle du fait que plusieurs jeunes filles « s'offraient » volontiers à eux. Ils n'avaient pas conscience (et ne pouvaient pas savoir) que ces adolescentes étaient envoyées par les chefs de village dans le but de séduire les « envoyés célestes », et de recevoir leur pouvoir divin par la fécondation³⁰⁸. L'interprétation de cette expérience a été accentuée par la nudité des autochtones : alors qu'il s'agissait d'une norme culturelle pour les Polynésiens, la nudité, même partielle, était perçue très différemment par les Occidentaux, surtout à propos des femmes. Cette divergence de compréhension de la nudité est la principale cause des malentendus occidentaux autour des différentes cultures polynésiennes, notamment lors des danses traditionnelles, où certains gestes et costumes ont été associés à des actes sexuels³⁰⁹.

³⁰³ S. TCHERKEZOFF, *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne*, op. cit., p. 1.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 5 et 8-9.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 1, 10, 17 et 21.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 2.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁹ S. TCHERKEZOFF, « Couvrez ces parties que je ne saurais voir ! Les missionnaires en Polynésie, face à la "nudité", au tatouage et aux rapports "intimes entre hommes" », *Corps*, 21 (1), 2023, p. 36-37.

La première référence à des « hommes efféminés » remonte au dernier voyage de Cook dans le Pacifique. Alors que son équipage et lui-même sont à Hawaï en 1778-179, voici ce que qu'ils écrivent à propos de jeunes hommes, nommés *aikāne* :

« Nous n'avions pas de doute sur ce que l'appellation Takanee [aikāne] signifiait... Chaque Aree [ali'i], selon son rang, gardait de nombreuses femmes et de nombreux jeunes hommes [...] pour leur amusement durant les moments de loisir ; ils parlent de cette pratique diabolique avec la plus parfaite indifférence, et je suppose qu'ils n'y voient aucune infamie, si peu que ce soit [...]. Nous avons toutes les raisons de croire qu'ils n'ignorent pas cette pratique criminelle et contre nature qui ne devrait jamais être mentionnée [...] la sodomie »³¹⁰.

L'administrateur colonial William Bligh (1754-1817) fait le même constat à Tahiti en 1788 :

« Il avait l'apparence d'une femme, car son pénis et ses testicules étaient tirés par en dessous, selon une technique répondant à leur coutume ; ceux qui ont des relations avec lui trouvent à satisfaire leur désir bestial entre ses cuisses, mais ne sont pas pour autant des sodomites car tous nient pratiquer ce crime »³¹¹.

Ce commentaire est rejoint par celui des premiers missionnaires (1799-1821), qui ne veulent même pas nommer les types de relations sexuelles entretenus par ces « hommes » :

« Ils mettent les habits des femmes [...] et cherchent à être courtisés par les hommes comme le font les femmes, que dis-je, ils sont même plus jaloux que les femmes envers les hommes avec qui ils cohabitent, et ils refusent dans tous les cas de coucher avec des femmes. Il nous faut jeter un voile sur d'autres pratiques trop horribles pour être décrites »³¹².

L'existence des fa'afafines est même attestée par un portrait réalisé par le photographe John Davis vers 1860 (fig. 46). On pourrait penser qu'il s'agit d'un homme samoan, mais ses longs cheveux, à une époque où l'Eglise imposait une coupe courte pour les hommes, et son turban, ne pouvant alors être utilisé que comme protection en temps de guerre (si ça avait été le cas, il aurait aussi dû porter une massue), remettent cette première hypothèse en question³¹³.

³¹⁰ S. TCHERKEZOFF, « Couvrez ces parties que je ne saurais voir ! », *art. cit.*, p. 40-41.

³¹¹ *Ibid.*, p. 41.

³¹² *Ibid.*, p. 41-42.

³¹³ Y. KIHARA et D.T. MCMULLIN, *Samoan Queer Lives*, New Zealand, Little Island Press, 2018, p. 5-7.

L'équilibre social entre les différents genres à Samoa a été bousculé par les missionnaires et le conservatisme religieux, qui voyaient d'un très mauvais œil les relations « contre-nature » entre deux hommes. Cette condamnation a malheureusement perduré dans le temps. Il y avait par exemple, dans l'ordonnance sur les crimes de 1961, une loi interdisant l'homosexualité et une loi interdisant l'usurpation de l'identité féminine par un homme. La seconde a été abrogée il y a seulement quelques années, tandis que la première est toujours en vigueur. L'Association fa'afafine samoane se bat pour que l'homosexualité soit dépénalisée, car même si elle n'est pas forcément appliquée, cette loi est une incitation à la violence. Les fa'afafine ont d'ailleurs été, à l'instar de la communauté gay aux Etats-Unis, accusées et stigmatisées au moment de l'épidémie du SIDA/VIH, en raison de leurs rapports sexuels « homosexuels »³¹⁴. Cependant, dans la conception samoane, les fa'afafines vivent et sont perçues comme des femmes : elles fréquentent des groupes de femmes, elles s'habillent avec des vêtements féminins,... Ainsi, les relations sexuelles qu'elles peuvent avoir des hommes cisgenres sont perçues comme des rapports hétérosexuels. Le « mythe de l'homosexualité traditionnelle polynésienne » n'est plus fondé puisque « la notion occidentale d'homosexualité n'est pas une idée compréhensible dans les îles de la société [samoane] et plus largement dans l'ensemble de la Polynésie »³¹⁵.

Cette conception de l'identité, basée sur l'expression du genre et non sur la sexualité, rappelle le concept de « performance du genre » théorisé par Judith Butler³¹⁶. Elle le présente de cette manière dans son essai *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, en 1980 : « Le genre n'est pas un nom, mais il n'est pas non plus un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que l'effet substantiel du genre est produit de manière performative et contraint par les pratiques de régulation de la cohérence du genre. Par conséquent, le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue toujours l'identité qu'il est censé être »³¹⁷. Toutefois, cette théorie a été critiquée dans l'essai accompagnant l'exposition de la série de Yuki Kihara. Son auteur, l'artiste et conservateur Jim Vivieaere, estime que Butler « ignore le rôle de la race et de l'ethnicité dans la relation avec le sujet »³¹⁸ dans sa définition du genre.

Aujourd'hui, la communauté fa'afafine subit toujours de l'homophobie dans leur propre pays, de la part de leurs compatriotes samoans. Pour les occidentaux, elles sont des drags queens dont la « sexualité primitive et exotique » fait rêver, pour ne pas dire fantasmer. Yuki Kihara a inventé l'expression « fa'afaphobia » pour « décrire les préjugés visant les fa'afafines à l'ère

³¹⁴ Y. KIHARA et D.T. MCMULLIN, *op. cit.*, p. 1-2 et 178-179.

³¹⁵ A. FINE, *art. cit.*, p. 274.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Oxfordshire, Routledge, 1990, p. 24-25.

³¹⁸ N. TONGA, *art. cit.*, p. 112.

postcoloniale »³¹⁹. L'artiste explique que la série *Fa'afafine : in the Manner of a Woman* est en partie née de « frustration et de colère ». Elle a elle-même reçu de nombreux commentaires déplacés quant à son genre, fondés sur des idées préconçues : il s'agissait donc d'engendrer une discussion pour éduquer le reste du monde. Elle explique aussi éviter de présenter cette série à Samoa pour éviter que ses parents ne subissent des représailles³²⁰. Voici comment elle décrit son identité en relation avec son art :

« En tant qu'artiste et fa'afafine [...], l'idée de beauté et d'harmonie dans le Pacifique et plus particulièrement à Samoa est possédée par une double combinaison d'énergie masculine et féminine. Par conséquent, la raison pour laquelle des personnes comme moi sont autorisées à exister dans le contexte de ma culture samoane est qu'elles vivent dans l'espace entre les hommes et les femmes. Lors de la rencontre de Samoa avec la religion introduite, le colonialisme et la mondialisation, la double énergie a été remise en question par l'opposition binaire occidentale du genre et de la sexualité. Ma série *Fa'afafine* expose et brise ces constructions coloniales imposées à de nombreuses cultures indigènes du Pacifique »³²¹.

Je fais une brève parenthèse pour évoquer l'absence des fa'afatamas, les femmes biologiques s'identifiant « à la manière des hommes », dans mon discours. Il existe en réalité peu, voire aucune, mention de cette communauté avant les années 60, même s'il est assez certain que l'existence des « femmes masculines » remonte aussi loin que celle des « hommes féminins ». Il n'en reste qu'aujourd'hui, les fa'afatamas ne bénéficient pas de la même tolérance (bien que relative, on l'a vu) que les fa'afafines : les fa'afatamas sont avant tout considérés comme des lesbiennes et ne sont pas supposés changer de sexe (au niveau anatomique)³²².

³¹⁹ Y. KIHARA et D.T. MCMULLIN, *op. cit.*, p. 2 et 27. ; C. FEDERICO, *op. cit.*, p. 34.

³²⁰ N. TONGA, *art. cit.*, p. 114-116.

³²¹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine; In a Manner of a Woman*, *art. cit.*, p. 24.

³²² A. FINE, *art. cit.*, p. 275.

Incarnar le stéréotype pour le subvertir

La série *Fa'afafine : in the Manner of a Woman* intègre plusieurs pratiques de la photographie ethnographique³²³ du 19^e siècle et du début du 20^e siècle. Yuki Kihara reprend notamment les conseils du photographe M. Portman dans le *Journal de l'Institut Anthropologique de Grande-Bretagne et d'Irlande* de 1896, dans lequel il recommande une prise de vue frontale des sujets « sauvages » et l'intégration d'objets ethniques pour obtenir de parfaits « types raciaux ». Les directives de Portman ont longtemps régi la représentation des peuples polynésiens³²⁴. Il faut également prendre en compte que les photographies ethnographiques étaient aussi influencées par les choix « artistiques » du photographe ainsi que par les attentes du marché occidental³²⁵, qui doit répondre à la demande liée à l'essor de l'industrie de la carte postale au 19^e siècle³²⁶. Les portraits représentent généralement les autochtones comme des « innocents intemporels à demi vêtus, comme avant la déchéance et l'expulsion du jardin d'Eden »³²⁷.

Informée par différentes photographies d'archive, Kihara reproduit des portraits d'hommes et de femmes, seuls ou en couple, partiellement vêtus et dans des décors exotiques³²⁸. Kihara réalise par exemple le double portrait d'un couple de haut rang avec *Ulugali'i Samoa – Samoan Couple* (fig. 47). La plupart du temps, le titre identifie uniquement l'homme, comme c'est le cas dans le portrait *The Present Faumuina Mata'afa* (1900-30) d'Alfred Tattersall (fig. 48). La photographie de Kihara présente un homme et une femme assis dans des poses frontales, tous deux torsos nus avec un tissu d'écorce couvrant le bas du corps et portant des accessoires ethniques. Le statut de haut rang de l'homme est informé par ses deux attributs : un chasse-mouche dans ses mains et un 'ulafala (collier en matières végétales) autour du cou. La femme tient quant à elle un éventail délicat dans ses mains ainsi qu'un collier. Kihara a toutefois opté pour un bijou du 21^e siècle pour rompre avec le critère d'intemporalité³²⁹. La série comprend aussi des portraits distincts de l'homme et de la femme : *Tama Samoa – Samoan Man* (fig. 49) et *Teine Samoa – Samoan Woman* (fig. 50). L'artiste les qualifie de « dip

³²³ Je parle ici d'ethnographie et non plus d'anthropologie, en me basant toujours sur la définition de P. Topinard : « [...] l'ethnographie [est] la description de ces mêmes peuples ».

³²⁴ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 25.

³²⁵ R. WILSON, *op. cit.*

³²⁶ M. TAMAIIRA, « From Full Dusk to Full Tusk : Reimagining the "Dusky Maiden" through the Visual Arts », *The Contemporary Pacific*, 22-1, 2010, p. 20.

³²⁷ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 24-25.

³²⁸ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *op. cit.*

³²⁹ N. POLAND, *op. cit.* ; E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 24-25.

tick », s'inspirant du terme « diptyque » en histoire de l'art tout en évoquant l'expression lubrique « dick tip »³³⁰.

Comme la majorité des photographies ethnographiques, *Ulugali'i Samoa – Samoan Couple* et l'ensemble de la série ont été mis en scène dans un studio. Par exemple, *Samoan princesses* (1884) d'Alfred Burton (fig. 51) a été photographié dans un studio avec une toile de fond peinte, à laquelle le photographe a ajouté des plantes et des objets « typiques » pour donner l'illusion que cela se passe dans la nature. Le couple samoan est présenté de la même façon, avec de nombreux feuillages et plantes en arrière-plan. Cependant, Kihara révèle l'artifice du studio en laissant apparaître un bout de lambris entre les deux portraiturés : ce petit détail révèle la mise en scène de la photographie, détruisant par la même occasion l'illusion d'exotisme³³¹.

Comme je l'ai précisé plus haut, Yuki Kihara interprète tous les modèles de ses photographies, et c'est aussi le cas dans ce portrait du couple samoan : elle joue à la fois l'homme et la femme. Le rôle féminin n'a nécessité aucune modification, tandis que le rôle masculin a été construit à l'aide de Photoshop : le visage de Kihara a été maquillé avant d'être superposé sur le corps d'un homme³³². L'artiste commente l'ironie de la situation : « [...] Je suis né homme et j'ai dû me maquiller pour paraître "masculin", en ajoutant de la barbe et tout le maquillage nécessaire car je paraissais déjà féminine au départ »³³³.

Le portrait *My Samoan Girl* (fig. 52) est quant à lui dans la lignée des photographies érotiques de femmes polynésiennes, réalisées à l'intention d'hommes occidentaux³³⁴. La position assise de Kihara est lascive, posée sur ses genoux et légèrement cambrée. Elle est simplement vêtue d'un léger tissu autour de sa taille, et elle tient une branche avec les bras levés. Cette pose soulevant ses seins offre une vue totale sur le torse nu de Kihara, la présentant comme le veut la convention, entièrement disponible. Selon Erika Wolf, cette passivité est ici contrebalancée par la branche dans sa main « évoquant le sadomasochisme, la branche se transformant en un fouet phallique brandi au-dessus de la tête par une maîtresse »³³⁵. L'artiste a précisé que le « my » du titre est là pour interroger l'idée de propriété que les colonisateurs pensaient avoir de droit sur les populations autochtones, en particulier sur les jeunes filles³³⁶.

³³⁰ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 26-27.

³³¹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 25-26.

³³² N. POLAND, *op. cit.*

³³³ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 26.

³³⁴ M. TAMAIRA, *art. cit.*, p. 20.

³³⁵ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine*; *In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 29-30.

³³⁶ R. WILSON, *op. cit.*

Le triptyque *Fa'afafine - In the Manner of a Woman* (fig. 53) est une œuvre distincte de la série, bien qu'elle porte le même titre que celle-ci. Kihara utilise à nouveau le jeu de mot « trip tick » pour qualifier l'œuvre, qui peut cette fois-ci être décliné en *dick tuck*, *trick ticket*, *dick trick*³³⁷,... Les trois images se ressemblent beaucoup : Kihara est allongée sur une chaise longue antique dans un décor composé d'objets ethniques, de quelques feuilles tropicales et d'un drapé en natte finement tissée (un 'ie Samoa) en fond. Elle fixe l'objectif. Ses cheveux longs reposent sur son torse, sans réellement cacher sa poitrine nue. Accoudée au dossier du siège avec les jambes allongées, la pose de Kihara évoque les tropes de la « jeune fille sombre » et de la « belle sauvage » : ces stéréotypes présentent les femmes polynésiennes comme innocentes, sexuellement disponibles, sensuelles et exotiques. Cette idée est spécialement illustrée dans la seconde image de ce triptyque : alors que Kihara est vêtue d'une simple jupe de gazon dans au départ, elle est ici complètement nue et offerte au regard du spectateur. Dans la troisième photographie, l'artiste sabote les attentes du public et dévoile une facette inattendue de son identité, son pénis³³⁸.

La pose provocatrice de Kihara, exhibant pleinement son corps nu en relevant les hanches, rappelle l'*Olympia* (1863) d'Edouard Manet (fig. 54), qui a fait scandale lors de son exposition au Salon de 1865. Il présente son *Olympia* comme une prostituée de l'époque, qui assume parfaitement son activité professionnelle en regardant directement le spectateur. Avec ce tableau, Manet avait pour objectif de « démasquer la tradition du nu féminin allongé comme étant profondément sexuel, sa nature lascive étant masquée par le fait que ses sujets étaient costumés en filles de harem orientalistes ou déesses gréco-romaines »³³⁹. De la même façon, je pense que Yuki Kihara révèle le caractère pornographique des innombrables images représentant les Polynésiennes nues, se cachant derrière la notion d'exotisme.

J'ai déjà abordé le mythe de la sexualité en Polynésie, qui est né d'une mauvaise interprétation de certaines coutumes autochtones par les missionnaires, à commencer par Bougainville. Ils ont notamment mal déchiffré la nudité des jeunes filles lors de danses traditionnelles ou l'acte d'offrande, qui impliquait parfois de se dévêtir. Le déshabillage a un rôle clé dans la conception occidentale de la sexualité autochtone. Alors que Francisco de Goya avait peint deux versions d'une femme, l'une habillée et l'autre nue, avec *La Maja vestida* (fig. 55) et *La Maja desnuda* (fig. 56) en 1800, Kihara va encore plus loin en proposant deux variantes du corps nu. Au-delà de nous présenter le vêtu et le nu, elle élargit le concept en présentant la femme et l'homme, mais aussi la fa'afafine³⁴⁰. L'artiste explique cette révélation en trois temps du genre du modèle

³³⁷ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 26-27.

³³⁸ K. BAKER, art. cit., p. 107-108 ; M. TAMAIRA, art. cit., p. 19-20.

³³⁹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 28.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 28-29

fait allusion à un des premiers récits racontant la rencontre entre un mǎhū tahitien (personne dont le sexe n'est pas défini) et des Européens. Alors qu'il se trouve à Tahiti en 1789, l'officier George Mortimer raconte un épisode entre un marin et une danseuse dont il s'est épris :

« [...] mais quelle ne fut pas sa surprise, à la fin de la représentation, et après qu'il se soit efforcé de la persuader de l'accompagner à bord de notre navire, ce à quoi elle a consenti, de découvrir que cette prétendue demoiselle, une fois dépouillée de son attirail théâtral, était un garçon intelligent et élégant »³⁴¹.

Le triptyque *Fa'afafine : in the Manner of a Woman* est ainsi une reconstitution en images de ce récit, où la révélation de l'identité transgenre passe par l'action de se déshabiller. Ce geste de « mise à nu » avait participé à la perception occidentale des insulaires du Pacifique, mais qu'en est-il lorsqu'il en découle une révélation du sexe biologique ? Le retrait du vêtement, qui pouvait être un acte d'offrande ou part d'une performance, était alors susceptible d'être perçu comme une provocation et non plus comme une marque de respect ou un acte rituel³⁴². De plus, en combinant son identité de fa'afafine au trope de belle sauvage, Kihara désenchante les attentes coloniales et misogynes³⁴³.

En déshabillant et en mettant en scène son propre corps dans cette série, Kihara déshabille le mythe occidental de la sexualité polynésienne et en révèle les vices. La référence explicite à des photographies et des récits coloniaux ancrent sa critique dans l'histoire des stéréotypes colportés par les missionnaires et les navigateurs occidentaux. Il s'agit aussi d'une affirmation de l'existence et de la légitimité de la diversité des genres à Samoa (et en Polynésie)³⁴⁴, qui ont grandement été bouleversées par l'imposition occidentale de normes binaires autour du genre et de la sexualité depuis le 18^e siècle, qui ont été intériorisés par de nombreux insulaires. Cela a pour conséquence un appauvrissement des cultures polynésiennes et une discrimination de genres, pourtant traditionnels³⁴⁵.

³⁴¹ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 27.

³⁴² *Ibid.*, p. 29-30.

³⁴³ M. TAMAIRA, art. cit., p. 22.

³⁴⁴ MILFORD GALLERIES QUEENSTOWN, Yuki Kihara. *Fa'afafine – In the Manner of a Woman*. 31 Jul – 21 Sept 2021. Exhibition text, 2021, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/queenstown/exhibitions/10745-Yuki-Kihara-Faafafine-In-the-Manner-of-a-Woman?artist=232>], (30/07/2024).

³⁴⁵ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman*, art. cit., p.24 et 26.

Dans un premier temps, dans la série *Black Sunday*, Kihara réutilise directement le médium photographique de l'époque, qu'elle subvertit à l'aide d'ajouts de bandes ou formes colorées. Même si les modifications peuvent sembler relativement simples, cette première série (qui est aussi un de ses premiers corpus photographiques) pose déjà des questions pertinentes par rapport aux normes de représentations des Polynésiens à l'époque coloniale, qui tendent à la sexualisation et la dégradation des portraiturés.

Mais, selon moi, ce sont véritablement ses séries de 2005 et 2015 qui poussent la critique au-delà de la remise en question, jusqu'à une accusation des procédés anthropologiques et une réhabilitation de la dignité de tous les Samoans, et plus largement des peuples du Pacifique. J'insiste sur le « tous » car c'est bien à cela que Kihara s'est attelée : elle évoque les fausses idées véhiculées depuis le 19^e siècle à propos des hommes, des femmes et des fa'afafines à Samoa, tout en prenant toujours soin d'inclure l'ensemble de la communauté peuplant l'Océan Pacifique, à travers des références à une mythologie commune (avec Maui) et à des récits de navigateurs dans d'autres régions (avec par exemple Cook à Hawaï). La grande efficacité de *Fa'afafine : in the Manner of a Woman* et *A Study of a Samoan Savage* repose également sur le regard direct des portraiturés vers l'objectif, en particulier dans la seconde série. Ce contact avec le spectateur est un moyen percutant pour l'interroger sur ce qu'il a devant les yeux : Va-t-il réussir à se défaire de ses préconceptions imprégnées d'une idéologie raciste internalisée, et qui perdure depuis près de deux siècles ? Ou va-t-il tomber dans le piège et se laisser séduire par ces photographies exotiques, qui reprennent volontairement les tropes coloniaux ? C'est le risque que Yuki Kihara a visiblement fait le parti de prendre.

Je termine ce chapitre par les questions que pose Fa'anofa Lisaclaire Uperesa par rapport à *A Study of a Samoan Savage*, qui montre que la persistance de cet imaginaire colonial impacte les Polynésiens et peut causer de l'embarras à la place d'une fierté.

« Le fait que les images des prouesses physiques des Samoans circulent dans des contextes marqués par la généalogie du racisme doit-il priver les Samoans de la fierté qu'ils tirent de leurs compatriotes ? Si le fait d'acclamer cette vision des hommes des îles du Pacifique chez eux et dans les contextes diasporiques occulte les aspects douteux de la marchandisation de leurs performances corporelles, devrions-nous nous en détourner ? Ou devons-nous résister au pouvoir de ce cadrage externe ? Est-il possible de médiatiser ces visions d'une nouvelle manière, ou sont-elles déjà saturées par les généalogies coloniales du racisme ? »³⁴⁶.

³⁴⁶ A. CLIFFORD (dir.), *op. cit.*, p. 10.

Chapitre 3 : Réappropriation de la peinture européenne

Si certains doutaient de la référence à la peinture européenne dans la série *Fa'afafine, in the Manner of a Woman*, ici, il n'y a plus aucun doute. Dans les œuvres abordées dans ce chapitre, Kihara fait explicitement référence aux traditions picturales européennes de représentation des peuples autochtones, en particulier des femmes.

J'aurais par exemple pu comparer la pose de Yuki Kihara dans *Fa'afafine : in the Manner of a Woman* avec celle de la *Grande Odalisque* (1814) (fig. 57) du peintre français Ingres, qui est une représentation fantaisiste d'une femme dans un harem turque. La présence d'objets d'une culture extra-européenne dans une pièce définitivement occidentale inscrit le tableau d'Ingres dans la tradition orientaliste de l'histoire de l'art : ces œuvres alimentent le fantasme européen d'une sexualité débridée dans un Orient rêvé, en ce compris le Pacifique. Les accessoires dits exotiques participent à la création de cet imaginaire, symboles fétichistes d'un désir déplacé³⁴⁷. Sous l'impulsion des historiennes de l'art et de la vague féministe en art, l'attention se déplace de l'appréciation des grands chefs d'œuvres des artistes européens vers les contextes qui les ont informés. Les interactions entre les artistes européens et les peuples colonisés sont enfin en train d'être examinées de plus près : on prend au fur et à mesure conscience de l'impact de ces stéréotypes diffusés par la peinture ont eu (ou ont encore) sur les habitants des nations postcoloniales³⁴⁸.

Dans le cas de la Polynésie, le peintre Paul Gauguin est désigné comme le grand responsable de la propagation de clichés diffamatoires concernant ces peuples autochtones. Kihara en fait son bouc-émissaire dans son pavillon à la Biennale de Venise 2022.

³⁴⁷ E. WOLF, « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'a fafine; In a Manner of a Woman*, art. cit., p. 27.

³⁴⁸ C. FUSCO, « Reinventing the archive : Yuki Kihara's *Paradise Camp* », dans N. King (ed.), *Paradise Camp by Yuki Kihara*, Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020, p. 53.

1. Confrontation entre la photographie et la peinture

Coconuts That Grew From Concrete (2017) est une série de collages réalisés à la main, puis photographiés pour en réaliser des versions numériques³⁴⁹. La particularité de ces collages est qu'ils rassemblent et confrontent des peintures européennes connues avec des photographies en tons sépia datant de l'époque coloniale, représentant des femmes du Pacifique. La série a été présentée une première fois à la galerie Art Space Aotearoa en 2017, puis à l'Auckland Art Fair 2021, à l'occasion de laquelle de nouveaux collages ont été réalisés³⁵⁰. Yuki Kihara a expliqué que le titre de cette série est inspiré du poème *Roses That Grew From Concrete* du rappeur 2Pac ou Tupac Shakur (1971-1996). Ce texte décrit la persévérance face à la tyrannie. Le choix de remplacer le mot « roses » par « noix de coco » vient de la double signification de celui-ci : il est utilisé d'une part pour parler péjorativement des migrants issus du Pacifique qui habitent dans des milieux urbains de la diaspora, mais il a d'autre part une valeur positive chez les Samoans, car ce fruit « précieux » a la capacité de traverser l'océan et de s'enraciner sur de nouvelles îles³⁵¹.

³⁴⁹ Il m'est difficile de déterminer le nombre exact d'images composant cette série. Voici les 48 collages que je suis parvenue à identifier : *Francis Basset, 1st Baron de Dunstanville (After Batoni)* ; *Portrait of Edward Dring (After Batoni)* ; *Portrait of George Gordon, Lord Haddo (After Batoni)* ; *Portrait of Joseph Henry of Straffan (After Batoni)* ; *Portrait of Sir Wyndham Knatchbull Wyndham (After Batoni)* ; *The Birth of Venus (After Botticelli)* ; *Madame Bergeret (After Boucher)* ; *Odalisque (After Boucher)* ; *Portrait of the Marquise de Pompadour (After Boucher)* ; *Pastoral Make-Up (After Boucher)* ; *Resting Maiden (After Boucher)* ; *Portrait of Madame de Verninac (After David)* ; *George Sands Garden at Nohant ca 1840s (After Delacroix)* ; *Louise-Marie de France (After Drouais)* ; *Madame Sophie de France (After Drouais)* ; *Marquise d'Aigurandes (After Drouais)* ; *Marquise de Caumont de La Force (After Drouais)* ; *Marquise Henriette (After Drouais)* ; *Portrait of Louis XVI, King of France and Navarre (After Duplessis)* ; *The Blue Boy (After Gainsborough)* ; *Three Tahitians (After Gauguin)* ; *The Nude Maja I (After Goya)* ; *The Nude Maja II (After Goya)* ; *Odalisque with a Slave (After Ingres)* ; *The Valpinçon Bather (After Ingres)* ; *State Portrait of Queen Victoria (After Hayter)* ; *Portrait of Kaiser Franz I (After Kupelwieser)* ; *André François Alloys de Theys d'Herculais (After Largillière)* ; *Comtesse de Montchal (After Largillière)* ; *Madame Isaac de Thellusson (After Largillière)* ; *Portrait of Marguerite de Sève, Wife of Barthélemy-Jean-Claude Pupil (After Largillière)* ; *Portrait of a Woman (After Largillière)* ; *Portrait of a Woman, Possibly Madame Claude Lambert de Thorigny, and an Enslaved Servant (After Largillière)* ; *Madame Grand (After Le Brun)* ; *An Artist Studying from Nature (After Lorrain)* ; *Olympia (After Manet)* ; *Queen Victoria of England (After Melville)* ; *Portrait of the Princess Maria Amalia of Saxony (After Mengs)* ; *Marie Adélaïde de France (After Nattier)* ; *Queen Victoria (After Smith)* ; *Harem Beauty (After Tanoux)* ; *Venus of Urbino (After Titian)* ; *The Rokeby Venus (After Velázquez)* ; *Louis XVI (After Van Loo)* ; *Girl with a Pearl Earring (After Vermeer)* ; *Queen Victoria (After Winterhalter)* en 2017 ; et *Mona Lisa (after da Vinci)* ; *Samoan Waters (after Gauguin)* en 2021.

³⁵⁰ R. COBLER-WOLLERT, *Un-Done : The Historiographical Dialogue Between Past and Present* (Rhode Island School of Design), 2022, [<https://core.ac.uk/download/519923773.pdf>], (30/07/2024), p. 33-34.

³⁵¹ MILFORD GALLERIES DUNEDIN, Yuki Kihara. *Coconuts That Grew From Concrete*, mai 2017, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9>], (30/07/2024).

Les photographies coloniales sélectionnées ici datent de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle, et représentent le peuple et les paysages de Samoa. Ces images ont été découpées puis collées sur des tableaux européens (majoritairement antérieurs ou contemporains aux photographies) figurant des aristocrates, des femmes et des paysages occidentaux. Le collage est réalisé avec rigueur, de manière à fusionner les deux images en une seule, même si la présence des deux médiums reste évidente avec les tons sépia d'un côté et les couleurs de la peinture de l'autre. Ces assimilations assumées engendrent des questions, que Gordon-Smith formule comme suit : « Les collages pourraient comparer la richesse de l'aristocratie européenne à l'exploitation du Pacifique ? Ou se pourrait-il que les femmes autochtones et européennes partagent une soumission à un regard masculin objectivant ? »³⁵².

En effet, les images hybrides semblent montrer que les postures des femmes polynésiennes des photographies de l'époque coloniale imitent, consciemment ou non, celles des peintures réalisées plusieurs décennies, voire siècles, auparavant³⁵³. Dans *Odalisque (After Boucher)* (fig. 58) par exemple, Kihara établit un parallèle entre l'érotisme de deux femmes allongées sur le ventre, l'une européenne, enveloppée dans un grand tissu laissant ses fesses à découvert (fig. 59), l'autre samoane, portant une jupe de gazon avec les seins dénudés. La juxtaposition des corps de ces femmes renforce leur caractère voyeuriste³⁵⁴.

Dans *Coconuts That Grew From Concrete*, Kihara s'approprie des peintures canoniques de grands peintres européens, comme *La Jeune Fille à la perle* (1665) de Vermeer dans *Girl with a Pearl Earring (After Vermeer)* (fig. 60), *La Naissance de Vénus* (1485) de Botticelli dans *The Birth of Venus (After Botticelli)* (fig. 61) ou encore *La Baigneuse de Valpinçon* (1808) d'Ingres dans *The Valpinçon Bather (After Ingres)* (fig. 62) pour n'en citer que quelques-unes. Les titres des constructions reconnaissent le droit d'auteur des peintres créateurs, tout en étant associés au nom de Kihara lors de leur présentation. De plus, dans certains cas, la signature du peintre est toujours visible. Cela pourrait être une manière pour l'artiste d'insister sur l'existence des contacts entre l'Occident et la Polynésie, qui fait désormais partie intégrante de l'Histoire de ces peuples insulaires³⁵⁵.

Pour finir, je souhaite évoquer les deux œuvres de Paul Gauguin que Kihara s'est appropriée, car c'est une sorte d'introduction à son projet pour la Biennale de Venise. La première, *Three Tahitians (After Gauguin)* (fig. 63) combine le tableau *Trois Tahitiens* (1899) (fig. 64) et une photographie de Thomas Andrew, *Tattooed Samoan* (v. 1900) (fig. 65) représentant un homme

³⁵² I. GORDON-SMITH, « Yuki Kihara : New Guises », *art. cit.*, p. 26.

³⁵³ R. COBLER-WOLLERT, *op. cit.* p. 33-34.

³⁵⁴ N. TONGA, *art. cit.*, p. 109.

³⁵⁵ I. GORDON-SMITH, « Yuki Kihara : New Guises », *art. cit.*, p. 26

samoan anonyme avec un tatouage masculin traditionnel samoan de la taille aux genoux, le *pe'a*. Cette image serait la source d'inspiration de la toile de Gauguin³⁵⁶. L'association du haut du corps de Gauguin et du bas du corps d'Andrew montre la volonté de Kihara de confirmer cette hypothèse : il apparaît évident qu'il s'agit du même homme, abordant une posture très similaire³⁵⁷. Je pense qu'il s'agit là aussi pour Kihara de restaurer la culture samoane, puisque dans la représentation de Gauguin, les tatouages ont été remplacés par une lanière autour de la taille. Elle présente aussi l'homme comme un Samoan, même si elle garde le titre affirmant une nationalité tahitienne.

Dans la seconde image, *Sāmoan Waters (After Gauguin)* (fig. 66), réalisée en 2021, Kihara a cette fois-ci collé une toile de Gauguin, *Pape Moe (Eau mystérieuse)* (1893) (fig. 67) sur une photographie, *Rock Spring in the Samoan Islands* (1887) (fig. 68), attribuée à Charles Georges Spitz (1857-1894), qui aurait à nouveau servi d'inspiration à Paul Gauguin. La relation entre Gauguin et Spitz est inconnue, mais ils ont tous les deux vécus en France et à Tahiti, plus ou moins vers la même période³⁵⁸. À nouveau, il y a une différence entre les deux images d'origine qui, même si elle semble anodine, est significative dans l'appauvrissement culturel causé par les représentations des peuples autochtones. Gauguin représente la personne de son tableau avec des cheveux longs, insinuant qu'il s'agit d'une femme, alors que dans l'image coloniale, il est impossible de déterminer le genre de cette personne, mais le sarong autour de sa taille est un vêtement mixte à Samoa. Yuki Kihara se demande s'il ne s'agit pas d'une *fa'afafine*³⁵⁹.

En juxtaposant des peintures classiques de l'histoire de l'art européenne et des photographies coloniales issues d'archives, Yuki Kihara tente de déstabiliser à la fois les canons des toiles européennes et les stéréotypes ancrés dans les représentations des Polynésiens, à travers leur confrontation. Ces images hybrides offrent une nouvelle narrative aux portraiturés, et elles révèlent la différence de traitement, ou non, entre les sujets autochtones et européens dans les représentations picturales.

³⁵⁶ I. GORDON-SMITH, « Yuki Kihara : New Guises », *art. cit.*, p. 26. ;

³⁵⁷ R. COBLER-WOLLERT, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

³⁵⁹ E. CHILDS, « Repurposing Gauguin », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 115.

2. La Biennale de Venise 2022

La participation de Yuki Kihara à la Biennale de Venise en 2022 est un événement historique : elle est la première artiste du Pacifique, la première artiste asiatique et la première fa'afafine à représenter la Nouvelle-Zélande à cette manifestation internationale d'art contemporain. Yuki avait tout à fait conscience de la signification de sa présence à Venise, et de la portée que son message pouvait (allait) avoir. Dans la suite logique de son travail, elle a choisi de mettre en avant différentes thématiques d'actualité pour les Samoans, les Néo-Zélandais et l'ensemble des peuples du Pacifique : la discrimination des minorités de genre, les droits homosexuels, la décolonisation, le changement climatique et les stéréotypes dans l'imaginaire occidental, en particulier ceux véhiculés par Paul Gauguin³⁶⁰.

Le pavillon *Paradise Camp* qu'elle propose en 2022, après huit ans de gestation et retardé à cause de la crise sanitaire du Covid-19 en 2020, est une œuvre totale et immersive. Elle est composée de douze photographies aux couleurs vives, accompagnées de vidéos diffusées en continu sur un écran blanc, d'une section d'archives, d'un rendu 3D du volcan Vailulu'u, d'un papier-peint représentant l'océan et de plusieurs citations murales. Une particularité, et pas des moindres, des photographies de *Paradise Camp* est qu'elles sont toutes des reproductions de peintures de Paul Gauguin, qu'il a réalisées lors de ses séjours en Polynésie, entre 1891 et 1893, puis entre 1895 et 1903³⁶¹. De plus, ces photographies ont toutes été prises sur l'île d'Upolu à Samoa, et ne figurent que des membres de la communauté fa'afafine et fa'afatama.

De son point de vue samoan et fa'afafine, Kihara propose une réflexion et offre une voix à sa communauté, dans un acte presque d'émancipation. Elle pose plusieurs questions : « Qu'est-ce que décoloniser ? Comment les communautés peuvent-elles répondre afin de contrer les discours et les récits dominants ? Comment les archives et la recherche peuvent-elles devenir performatives, incarnées et visibles ? Quels sont les rôles de l'espoir et de l'humour dans l'inversion du scénario du traumatisme ? »³⁶².

³⁶⁰ C. RANGI, « Commissioner's foreword », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 9.

³⁶¹ J. BAYLE-OTTENHEIM, *Hiva Oa (1901-1903). Gauguin aux îles Marquises*, Paris, Société des Océanistes, 2016 (Petits dossiers de la Société des Océanistes), p. 4-8.

³⁶² N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 17.

2.1. « Photographing Back »

Avant toute chose, il est nécessaire de revenir sur la signification du terme « réappropriation » que j'utilise depuis le début du travail. Il est composé du préfixe « ré- » qui exprime la réitération et le retour à un état antérieur³⁶³, et du mot « appropriation », venant du verbe « s'approprier » qui signifie « faire de quelque chose sa propriété »³⁶⁴. La réappropriation est un acte visant à reprendre possession de ce qui était autrefois acquis. Dans le domaine artistique, les artistes exploitent les images et les figures de l'histoire de l'art pour se réapproprier leur histoire, leur culture, leur identité et/ou leur sexualité.

Le phénomène d'appropriation d'œuvres d'art s'est développé à partir de l'exposition *Pictures*, organisée par le critique d'art Douglas Crimp (1944-2019) à New York en 1977. On pouvait y retrouver les œuvres des artistes Philip Smith, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine et Robert Longo, qui avaient un intérêt commun pour la multiplication des images dans les médias de masse³⁶⁵. Ils mettent en scène la photographie et l'art vidéo pour passer de la performance à une fiction narrative. Dans ce contexte de la mise en scène, l'appropriation est le détournement d'images déjà connues dans un autre contexte artistique. On parle de *staged photography* car la photographie est littéralement mise en scène³⁶⁶. L'artiste Sherrie Levine (1947-) travaille avec les principes de répétition et de reproduction. La série de photographies *After Walker Evans* (1981) (fig. 69) a beaucoup fait parler d'elle parce qu'il s'agit en réalité d'une « reproduction d'une reproduction de la photographie originale ». De fait, Levine s'est approprié les vingt-deux photographies que Walker Evans (1903-1975) a prises dans le cadre d'un documentaire pour la Farm Security Administration entre 1935 et 1938. La question est la suivante : s'agit-il d'un travail original ou d'une copie ? L'œuvre de Sherrie Levine interroge l'authenticité et les droits de propriétés de l'image photographique³⁶⁷.

La photographie, medium central du pavillon *Paradise Camp* de Kihara, n'est pas utilisé au hasard dans le genre de l'appropriation. En effet, l'art photographique n'est pas un art neutre, il est subjectif : il oriente le regard vers une certaine perception de l'image, influençant ainsi

³⁶³ LAROUSSE, *Re-*, s.d., [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/re-/66779>], (3/08/2022).

³⁶⁴ LAROUSSE, *Approprier*, s.d., [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/approprier/4778>], (3/08/2022).

³⁶⁵ D. EVANS, *Appropriation*, Londres, Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009, p. 12 (Documents of Contemporary Art).

³⁶⁶ A. STREITBERGER et C. ROCHE (dir.), *Staged bodies. Mise en scène du corps dans la photographie postmoderniste*, Editions Snoeck, Heule, 2020, p. 13.

³⁶⁷ B. CHARLES, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », *Sociétés & Représentations*, 33 (1), 2012, p.129-132.

une certaine vision du monde, de la société et des autres³⁶⁸. Malgré cette objectivité faussée, la photographie permet de capter perpétuellement les différentes facettes de la réalité, et elle devient ainsi un témoin sociologique du corps dans le temps et l'espace. Dans cet esprit, on peut donc qualifier la photographie de document performatif car elle est « indispensable pour fixer la transformation du corps en action en corps signifiant »³⁶⁹.

Dans la pratique interdisciplinaire de Yuki Kihara, la réappropriation est intrinsèquement liée au corps et à son image. La représentation du corps a toujours été au centre des intérêts et des préoccupations, et ce depuis la période antique. Aujourd'hui, les artistes se questionnent sur le rôle du corps et son image dans notre société contemporaine, caractérisée par les médias de masse et la (sur)consommation, et sur les conséquences que cette société a sur notre perception du corps. Les enjeux actuels liés à la représentation du corps concernent notamment les identités de genres, l'adhésion à un groupe social, l'héritage culturel, et les transformations du corps. Ce questionnement est lié aux théories postmodernistes des années 80-90 qui ne considèrent plus le corps comme objectif et neutre. En effet, d'après la nouvelle théorie critique et la politique du corps, celui-ci reflète automatiquement le contexte socio-politique auquel il est soumis malgré lui. Notre perception du corps est donc fatalement biaisée, par conséquent elle ne peut pas être admise comme vision d'une réalité pure et vraie³⁷⁰. Il faut prendre en compte cette subjectivité corporelle. L'artiste suisse Urs Lüthi (1947-) s'inscrit dans ce questionnement autour de la subjectivité du corps. Il se met en scène dans sa série de photographies en noir et blanc *Tell me who stole your smile* (1974) (fig. 70), où il joue avec les identités de genre et la sexualité. Il ne laisse apercevoir que le haut de son corps jusqu'à demi-buste, se travestissant au fil de photographies en modifiant ses vêtements, sa coiffure, son maquillage et son expression faciale. En utilisant son propre corps comme support, Urs Lüthi interroge le lecteur sur sa conception de l'identité³⁷¹.

Dans le cadre du postcolonialisme, contexte du travail de Yuki Kihara, la réappropriation tend à reprendre ce qui a été possédé et arraché sans consentement³⁷². Le postcolonialisme traite de la « culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours »³⁷³. Il s'agit de tout ce qui découle du colonialisme. Ainsi, opter pour une attitude postcoloniale aspire à questionner les idées préconçues découlant des récits des colons pour

³⁶⁸ A. STREITBERGER et C. ROCHE (dir.), *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 6-9.

³⁷¹ INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN VILLEURBANNE, *Urs Lüthi. Tell Me Who Stole Your Smile, s.d.*, [http://i-ac.eu/fr/collection/298_tell-me-who-stole-your-smile-URS-LUTHI-1974], (3/08/2022).

³⁷² D. EVANS, *op. cit.*, p. 19.

³⁷³ V. PANCALDI, « Kent Monkman : entre ré/appropriation et "Painting Back" », *Artelogie*, 12, 2018, p. 2.

les déconstruire. Valentina Pancaldi propose l'expression, que j'aime beaucoup, de « Painting Back », qui est dérivée de « Writing Back » : il s'agit d'une œuvre qui « prend comme point de départ une autre œuvre appartenant à la tradition canonique occidentale pour la relire, récrire, réinterpréter et la remettre en question »³⁷⁴. De cette manière, on ouvre le dialogue avec ladite œuvre canonique pour révoquer sa légitimité, pour suggérer une nouvelle perspective plus juste. Le « Painting Back » est un processus similaire, appliqué cette fois-ci à l'art pictural. En considérant que le terme *back* a ici le sens de *contre*, on peut dire que la réappropriation (Painting Back) est une forme de contestation parfaitement intégrée aux idées décolonialistes. C'est une manière de saper « l'historiographie européenne : le sujet marginalisé, réduit en silence et privé de son agentivité reprend la parole et nous raconte l'Histoire de son point de vue »³⁷⁵. Le « Painting Back » cherche à renverser les stéréotypes propagés depuis l'époque colonialiste pour montrer cette culture volée sous un autre angle. Dans le cas de Yuki Kihara, on pourrait parler de « Photographing Back ».

Avant d'aborder le pavillon néo-zélandais de Kihara, il est intéressant d'observer la pratique réappropriationniste de trois artistes qui lui sont contemporains : Cindy Sherman (1954-), Yasumasa Morimura (1951-) et Kent Monkman (1965-). Comme l'a déjà fait Kihara, ces trois artistes utilisent leur propre image dans leurs travaux pour se réapproprier leur identité et/ou leur culture, tout en se réappropriant l'histoire de l'art.

Cindy Sherman est une artiste américaine qui explore dans ses œuvres son identité féminine, dont la perception, par les autres et elle-même, serait influencée selon l'artiste par les images diffusées par les médias de masse. Dans sa série *Portraits historiques* (1988-1990), elle recrée des peintures canoniques de différentes périodes de l'histoire de l'art, dont la Renaissance, le baroque, le rococo ou le néoclassique. Dans ces photographies, Sherman se transforme elle-même en sujet central classique, homme ou femme, à l'aide de perruques, de maquillage, de prothèses apparentes et de décors. Elle cherche à interroger la manière dont les personnages étaient représentés dans les peintures majeures de l'histoire de l'art³⁷⁶. Dans *Untitled #228* (1990) (fig. 71), Cindy Sherman s'est déguisée en Judith, le personnage biblique qui aurait tué Holopherne pour sauver le peuple des Israélites. Ce thème iconographique est assez récurrent dans l'histoire de l'art. Pour ce portrait, elle s'est inspirée des courants renaissant et baroque, notamment en choisissant de grandes dimensions pour son tableau. Sherman fait le choix

³⁷⁴ V. PANCALDI, *art. cit.*, p. 2.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁷⁶ MOMA, *Cindy Sherman: Contemporary Photographer, Master of Disguise*, s.d., [https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/], (8/08/2022).

délibéré de montrer au spectateur le subterfuge de son déguisement et du décor fabriqué pour insister sur le fait que l'image est construite de toutes pièces³⁷⁷.

L'artiste japonais Yasumasa Morimura se rapproche encore plus de la dimension artistique et revendicatrice de Yuki Kihara. Comme elle et Sherman, Morimura se sert de costumes et de maquillage pour incarner des personnages canoniques, homme ou femme, de l'histoire de l'art occidentale, comme les sujets des peintures de Vincent Van Gogh ou Diego Velasquez. En réinterprétant ces tableaux, l'artiste interroge la manière dont le Japon s'est imprégné de cette culture occidentale³⁷⁸. Dans ses deux œuvres *Futago* (1988) (fig. 72) et *Une moderne Olympia* (2018) (fig. 73), Morimura a réinventé l'*Olympia* (1863) d'Edouard Manet. Ces œuvres jumelles ont intégré des éléments typiques de la culture japonaise, notamment un kimono fleuri et un *maneki-neko*, le chat porte-bonheur traditionnel en porcelaine. Dans les deux photographies, Morimura interprète les deux protagonistes : une prostituée et une servante noire dans l'œuvre de 1988, et une *oiran* (une prostituée de l'époque Edo, 1603-1868) et un colon occidental dans l'œuvre de 2018. Il s'agit d'incriminer l'image faussée d'un Japon érotisé dans l'imaginaire des occidentaux. Le fait de se représenter en tant que personnage féminin et masculin est aussi un commentaire sur les questions d'identité et de genre, comme la fait Kihara dans *Fa'afafine : in the Manner of a Woman*³⁷⁹.

Kent Monkman est quant à lui un artiste canadien d'ascendance crie, un peuple autochtone du Canada. Comme pour les Polynésiens avec Gauguin, les autochtones d'Amérique du Nord ont longtemps souffert des stéréotypes et des représentations folkloriques répandus et créés pour l'imaginaire européen. Dans ce cas-ci aussi, le mythe de l'« Indien » a été généralisé par la photographie, la peinture et le cinéma. Avec le mouvement de réappropriation décoloniale, des artistes autochtones du Canada comme Monkman s'efforcent de démanteler l'imaginaire de l'« Indien plumé ». Il exploite les clichés autour des autochtones canadiens pour bousculer les codes et réécrire leur(s) histoire(s). Dans cette volonté de réappropriation culturelle, Kent Monkman utilise non seulement des éléments la tradition autochtone, mais aussi des notions occidentales, dans le but de renverser ces codes coloniaux diffamatoires. De cette manière, il procède au démantèlement de ces stéréotypes en démystifiant l'iconographie de l'« Indien rouge », tout en réactualisant les coutumes de la culture autochtone. C'est avec humour que Monkman tente de rétablir la vérité sur l'identité et l'Histoire de son peuple³⁸⁰.

³⁷⁷ MOMA, *op. cit.*

³⁷⁸ LUHRING AUGUSTINE, *Yasumasa Morimura*, s.d.,
[<https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:thumbnails>], (8/08/2022).

³⁷⁹ BEAUX ARTS, *Les cents visages de Yasumasa Morimura*, 17/11/2018,
[<https://www.beauxarts.com/vu/les-cent-visages-de-yasumasa-morimura/>], (8/08/2022).

³⁸⁰ V. PANCALDI, *art. cit.*, p. 1-5.

Comme Kihara avec sa Salomé, Kent Monkman a créé un alter ego, l'excentrique « Miss Chief Share Eagle Testickle ». Ce personnage est composé des nombreux stéréotypes concernant les peuples autochtones d'Amérique, issus de l'inconscient collectif occidental, le tout adapté à notre époque contemporaine dans une interprétation pop et queer : cette diva indienne porte des hauts talons, des plumes à paillettes et un carquois Louis Vitton. Cet alter ego est aussi inspiré du « Two Spirit », une conception autochtone amérindienne d'un corps unifiant l'esprit mâle et l'esprit femelle que les colons chrétiens ont tenté de faire disparaître, comme avec les fa'afafines à Samoa. En incarnant lui-même cette figure, Monkman caricature et dénonce avec humour les clichés coloniaux qui ont privé ces autochtones de leur identité³⁸¹. On retrouve « Miss Chief Share Eagle Testickle » dans la peinture *The Triumph of Mischief* (2007) (fig. 74), dont le paysage concorde parfaitement avec celui de *Looking up the Yosemite Valley* (1865-1867) (fig. 75) du peintre Albert Bierstadt (1830-1902). Monkman s'est approprié le paysage stéréotypé des terres hostiles et sauvages pour les redonner à leurs véritables propriétaires, les autochtones. En réclamant ce territoire, l'artiste se réapproprie sa culture en contredisant le discours colonial. Cet acte de réinscription est une « stratégie décolonisatrice qui vise à la restauration de l'identité géographique du dépossédé » en réécrivant l'Histoire des autochtones. Miss Chief est au centre du tableau, comme représentant de l'ensemble des peuples indiens d'Amérique du Nord. Elle est entourée de quarante-sept figures issues de différentes périodes de l'histoire de l'art, dont le Minotaure, des satyres, Picasso, un guerrier des *Sabines* (1799) de Jacques-Louis David, des putti, une scène de sodomie inspirée du *Jardin des délices* (1494-1505) de Jérôme Bosch, des danseurs « indiens »,... Ces nombreux personnages permettent à Kent Monkman de dénoncer plusieurs aspects et codes liés au colonialisme, notamment les missionnaires chrétiens, le Primitivisme, et le mythe de l'« Indien sauvage »³⁸².

³⁸¹ V. PANCALDI, *art. cit*, p. 1-5.

³⁸² *Ibid.*, p. 5-7.

2.2. Paul Gauguin en Polynésie

J'ai déjà évoqué Paul Gauguin à plusieurs reprises pour parler de la pratique artistique de Yuki Kihara. Mais pourquoi choisir spécifiquement et uniquement de rephotographier des tableaux de Gauguin dans son pavillon pour la Biennale ? Une remise en contexte est nécessaire.

Paul Gauguin est un artiste français, né à Paris en 1848 et décédé à Atuona aux Îles Marquises en 1903. Le peintre néo-impressionniste est connu pour un usage de couleurs antinaturalistes, comme dans le célèbre *Vision après le sermon* (1888) (fig. 76), le reliant au cloisonnisme, et pour avoir influencé le mouvement des Nabis. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est la renommée de ses tableaux et ses gravures « primitivistes » réalisés lors de ses deux voyages entre 1891 et 1903 en Polynésie, précisément aux îles de Tahiti et aux îles Marquises. Il réalise essentiellement des scènes de la vie quotidienne et des portraits de femmes souvent dénudées. Lors de ses séjours, il a épousé deux jeunes filles de 13 et 14 ans, respectivement tahitienne et marquisienne. Les deux sont tombées enceintes³⁸³. Ce point-là a déjà bien suffi à ternir son image auprès des Polynésiens, pour qui il est encore aujourd'hui considéré comme un prédateur sexuel. Mais ce qui est le plus reproché au peintre français par les Polynésiens, ce sont les images stéréotypées diffusées avec ses peintures³⁸⁴. En effet, bien qu'il n'ait vécu qu'aux Îles Marquises et à Tahiti, et n'ayant donc à priori représenté que les habitants de ces îles-ci (j'expose plus loin des arguments démentant ce point), les peintures de Gauguin sont dans l'inconscient occidental une représentation des peuples polynésiens dans leur ensemble, en ce compris les Samoans. Ses peintures portent préjudice aux Polynésiens parce qu'elles sont remplies de stéréotypes sur leurs cultures et leurs identités, représentant le paradis rêvé de Gauguin, occultant également la réalité de l'oppression coloniale³⁸⁵. Les femmes en sont particulièrement victimes, car elles y sont constamment « exotisées » et sexualisées.

Pourquoi la Polynésie ? Gauguin quitte l'Europe, en partie parce qu'il est ruiné, mais surtout avec la volonté de fuir la civilisation occidentale qu'il juge trop artificielle et conventionnelle. Ce désir d'authenticité l'avait déjà amené à Pont-Aven en Bretagne dès 1886. L'idée de partir vers le Pacifique lui est venue lorsqu'il a visité le Palais des Colonies à l'Exposition universelle de Paris en 1889, à l'occasion de laquelle la Tour Eiffel a été construite. Il y a notamment des

³⁸³ LINTERNAUTE, *Paul Gauguin : biographie du peintre, ses œuvres, son exil à Tahiti*, 19 juillet 2019, [<https://www.linternaute.fr/biographie/art/1775220-paul-gauguin-biographie-courte-dates-citations/>], (8/08/2022).

³⁸⁴ C. SPITZ, « Where are we one hundred years after Paul Gauguin asked the question » dans *Paradise Camp* (2021), 2021, [<https://yukikihara.ws/paradise-camp/where-are-we-one-hundred-years-after-paul-gauguin-asked-the-question/>], (26/06/2022).

³⁸⁵ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 18.

expositions ethnographiques, où des autochtones polynésiens sont présentés comme des animaux en cage (d'où l'appellation de « zoos humains ») dans leur « habitat naturel » avec des costumes et des objets soi-disant typiques de leur culture. Gauguin est conquis³⁸⁶. Il a certainement choisi de se diriger vers Tahiti et les îles Marquises car elles étaient toutes deux des colonies françaises à l'époque, et font aujourd'hui partie de la Polynésie française.

Quand il débarque à Tahiti en 1891, il a en tête le « noble sauvage » de Bougainville et il est fasciné par cet imaginaire d'exotisme. Il écrit : « Tandis que de l'autre côté de la planète, les hommes et les femmes peinent sans relâche pour subsister, luttant convulsivement contre le froid et la faim, en proie à toutes sortes de misères et de privations, les Tahitiens, au contraire, heureux habitants des paradis inconnus de l'Océanie, mènent une existence heureuse »³⁸⁷. Alors que l'historiographie célèbre Paul Gauguin comme un « artiste vivant parmi les sauvages et adoptant leur mode de vie, les aimant et les défendant contre une administration coloniale écrasante »³⁸⁸, il n'en est rien en réalité : il ne maîtrise pas les bases de la langue tahitienne, ce qui se ressent dans l'inexactitude des titres de certaines de ses peintures, et il n'y a aucun signe d'affection pour les autochtones dans ses correspondances. Chantal Spitz explique que Gauguin se rend rapidement compte que son succès dépend certes de son talent, mais surtout du mythe de l'exotisme autochtone qu'il construit petit à petit, à destination des Européens qui rêvent d'authenticité, de renouveau, d'espoir, en cette fin-de-siècle. Gauguin ne s'intéresse au peuple tahitien qu'en vue d'utiliser sa culture et ses mythes dans son art. Dans son ouvrage qualifié d'autobiographique *Noa Noa* (1901), il raconte l'histoire d'un artiste français vivant en harmonie et selon les traditions des Tahitiens. Ce récit fantasmé a pour visée de donner une image obligeante de lui-même, et c'est le souvenir que l'Europe a majoritairement gardé de lui, encore aujourd'hui³⁸⁹.

Dans son ouvrage *Gauguin and Maori Art* (1995), Bronwen Nicholson affirme que Gauguin a eu accès à des représentations d'autre Polynésiens, en plus des Tahitiens et des Marquisiens. Elle explique qu'en août 1895, le peintre a passé une dizaine de jours en Nouvelle-Zélande, lors de son parcours vers Tahiti. Sur place, Gauguin a visité la galerie d'art d'Auckland Toi o Tamaki et le musée d'Auckland Tamaki Paenga Hira, où il a fait des photographies et des croquis des artefacts entreposés. Il a surtout rassemblé plusieurs images, qui ont directement inspiré ses peintures ultérieures. Il est fort probable qu'il ait, à ce moment-là, rencontré des photographies du peuple et des paysages samoans, dont celles de Thomas Andrew, dont le

³⁸⁶ C. FUSCO, *art. cit.*, p. 53.

³⁸⁷ C. SPITZ, « Ocean waves to wash away Gauguin », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 121.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

travail circulait à Aotearoa Nouvelle-Zélande à l'époque³⁹⁰. Cela pourrait notamment expliquer la ressemblance entre son tableau *Trois Tahitiens* et la photographie d'Andrew *Tattooed Samoan*, que Kihara avait repris dans la série *Coconuts That Grew From Concrete*. De plus, dans les années 1890, la capitale de Tahiti, Papeete, était un carrefour du commerce colonial, où les marchands vendaient des photographes de Polynésiens, dont des Samoans. Voilà comment, sans n'avoir jamais mis les pieds à Samoa, Gauguin s'est également inspiré de la culture samoane dans ses œuvres³⁹¹.

Dans *Paradise Camp*, Kihara relève les conséquences de l'importance démesurée accordée à Gauguin dans la définition et la représentation des peuples du Pacifique, qui continue à avoir un impact sur eux aujourd'hui. Elle révèle toutefois que Gauguin a offert, certainement malgré lui, des images de personnes à un genre spécifique aux cultures autochtones en Polynésie. Elle explique : « Malgré le regard problématique de Gauguin, ses peintures de Māhū [troisième genre à Tahiti] servent d'enregistrement visuel d'un des premiers queers autochtones de son histoire dans le Pacifique »³⁹². Cela reste toutefois des représentations romancées, et Gauguin nie leur existence dans les titres de ses tableaux : aucun ne fait allusion à ce troisième genre. C'est assez ironique, quand on sait que Gauguin a justement été perçu comme une personne à l'identité de genre mixte lorsqu'il a débarqué à Tahiti. Voici comment le raconte l'historien de l'art Stephen F. Eisenman en 1997 :

« Ce qui a surtout attiré l'attention sur Gauguin, c'est sa longue chevelure poivre et sel tombant en un drapeau sur ses épaules sous un vaste chapeau de feutre brun à large bord, comme celle d'un cow-boy. D'aussi loin que les habitants se souviennent, ils n'avaient jamais vu d'homme aux cheveux longs sur l'île... Ce jour-là, Gauguin a été rebaptisé *tata vahine* (homme-femme) »³⁹³.

Le choix de Gauguin est aussi certainement lié à l'omniprésence de l'artiste en Polynésie et dans le monde : « J'avais l'habitude de voir l'œuvre de Gauguin figurer dans des accessoires touristiques tels que des tasses à café, des cartes postales, des t-shirts, des affiches et des publicités pour des bateaux de croisière en dehors des Samoa... Je me souviens avoir pensé à quel point c'était étrange d'être devant ses peintures, comme si le temps et l'espace s'étaient effondrés. Nous étions ici, en tant qu'artistes de deux parties du monde différentes en train de dialoguer à deux moments différents de l'histoire de l'art »³⁹⁴.

³⁹⁰ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King » dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 65.

³⁹¹ E. CHILDS, *art. cit.*, p. 115.

³⁹² N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 18.

³⁹³ P. FLORES, « Skin Colony », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 125.

³⁹⁴ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 26.

2.3. Le paradis de Yuki Kihara

Élaboration du projet

Paradise Camp a d'abord été inspiré par l'essai de Ngahuia Te Awekotuku, présenté en 1992 à l'occasion du Symposium Paul Gauguin à la galerie d'art d'Auckland Toi o Tāmaki : *He tangi mo Ha'apuani (Une lamentation pour Ha'apuani) : les modèles de Gauguin - une perspective maorie*³⁹⁵. Te Awekotuku explique qu'elle ne se retrouve pas dans ces tableaux. De plus, elle remarque que certaines « femmes » de ces peintures ont des airs assez androgynes : elle est persuadée qu'il s'agit d'un acte délibéré du peintre, comme le reflet de ses fantasmes, et qu'il était donc tout à fait conscient de l'existence d'un troisième genre (les Māhū) à Tahiti. Après avoir découvert cet article, Kihara explique avoir regardé les tableaux de Gauguin sur Internet et y avoir clairement reconnu des Māhū. Elle a ensuite pu faire des liens entre ces tableaux et les Samoa, ce qui n'avait jamais été fait auparavant³⁹⁶. Sa réflexion commence ici et s'est approfondie lors de son exposition individuelle au Metropolitan Museum of Art en 2008, où elle a pu découvrir certaines toiles de Paul Gauguin³⁹⁷.

Concernant le choix du titre du pavillon, Kihara explique avoir voulu « camper la notion de paradis »³⁹⁸. Elle explique : « J'ai également réfléchi à la notion de camp post-colonial. Lorsque nous pensons au mot "camp", il est principalement utilisé pour subvertir l'hétéronormativité, mais en tant que Fa'afafine postcoloniale, la notion de camp va au-delà de la subversion de l'hétéronormativité pour considérer également son intersectionnalité avec la race, la classe, les capacités et les politiques de genre. Aujourd'hui, l'hétéronormativité est également omniprésente dans les espaces muséaux, où les personnes fa'afafine, trans et non binaires ne sont souvent pas considérées comme un public »³⁹⁹.

En toute honnêteté, je ne suis pas certaine de comprendre la notion de « camp » dans cette explication de l'artiste et ce que cela implique dans l'association « Paradise Camp ». Le terme en anglais est peut-être intraduisible vers le français ? J'ai tendance à comprendre le titre comme « camper le paradis » (Camp the Paradise) ou « paradis campé » (Paradise Camped), en traduisant le verbe (*se*) *camper* / *être campé* par « prendre une attitude assurée ou fière et provocante » ou « s'établir quelque part d'une manière provisoire »⁴⁰⁰. Au regard des œuvres

³⁹⁵ N. TE AWEKOTUKU, « He Tangi Mo Ha'apuani » dans *Paradise Camp* (2021), 2021, [<https://yukikihara.ws/paradise-camp/he-tangi-mo-haapuani>], (26/06/2022).

³⁹⁶ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 64-65.

³⁹⁷ N. TE AWEKOTUKU, *art. cit.*

³⁹⁸ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 66.

³⁹⁹ N. TONGA, *art. cit.*, p. 115-116.

⁴⁰⁰ LAROUSSE, *Camper*, s.d., [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/camper/12558>], (1/8/2024).

qui composent *Paradise Camp*, je suppose que Kihara entend occuper ce fameux « paradis » fantasmé par Gauguin et les Occidentaux, qui se le sont appropriés toutes ces années. Il s'agit aussi de rétablir la vérité quant aux images de plages idylliques de sable blanc véhiculées par l'industrie du tourisme. Cependant, comme déjà évoqué, la réalité climatique dans le Pacifique est toute autre : alors que le reste du monde voit le niveau de la mer augmenter en moyenne de 2,8 à 3,5 millimètres par an, on atteint 4 millimètres par an aux Samoa. C'est un problème très sérieux pour les Samoans, puisque 80% de la population vit le long de la côte⁴⁰¹.

Il était important pour Kihara de réaliser ses photographies chez elle, à Samoa. Onze images sur les douze ont été capturées sur l'île d'Opu, dans les districts d'Anoama'a East, d'Aleipata, de Falealili et de Lotofaga : des villages ruraux, des églises, des rivières, des plages, des sites patrimoniaux⁴⁰²,... Pour demander l'autorisation de tourner sur ces sites, Kihara s'est tournée vers des propriétaires samoans traditionnels, comme le grand chef du district d'Aleipata, Letiu Lee Palupe. Cela peut sembler anecdotique, mais Kihara fait ainsi allusion à la géopolitique propre à Samoa et au Pacifique en explorant les systèmes communautaires traditionnels.

Kihara a également consulté le président de l'Association fa'afafine samoane, Alex Su'a, pour rassembler un casting intergénérationnel de fa'afafine et fa'afatama⁴⁰³. Elle explique en effet avoir sollicité une implication des aîné(e)s pour assurer la « sécurité culturelle » de son projet. L'équipe au complet compte environ 80 personnes. Même si tout le monde ne connaissait pas forcément Gauguin et/ou découvrirait le milieu professionnel d'un tournage, l'artiste raconte qu'il y avait un enthousiasme collectif à l'idée de faire partie d'une production de cette ampleur et sur ce sujet. Elle raconte à titre d'exemple qu'à la fin de la séance photo, organisée en mars 2020, l'équipe s'est rassemblée pour adresser des discours de gratitude et pour chanter un hymne⁴⁰⁴. Voici comment elle décrit la portée qu'elle espère donner à son projet :

« *Paradise Camp* est un projet fa'afafine par et pour les fa'afafines, comparé à l'identité fa'afafine qui est souvent instrumentalisée comme une « cause » pour étendre la domination cisgenre. *Paradise Camp* a été créé en pensant au public fa'afafine et fa'afatama, et partira en tournée à Samoa après la Biennale Arte 2022. L'exposition sera un espace de médiation continue où la communauté fa'afafine pourra réfléchir à son passé tout en offrant une vision du monde fa'afafine à ceux qui ne font pas partie de notre communauté »⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 66.

⁴⁰² N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 17.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁴ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 63-66.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 63.

Gauguin aux couleurs de Samoa

« Tout comme Gauguin a utilisé les Samoa comme matériel source (déguisé par des titres Maori), j'ai fait l'inverse en réadaptant ses peintures créées pendant son séjour en Polynésie française entre 1891 et 1903, qui ont principalement coupé l'impulsion exotique du public occidental, en reprenant le regard, en réaffectant et en recyclant la qualité de ses œuvres [...] pour transmettre la vision du monde des Fa'afafine, qui est souvent marginalisée »⁴⁰⁶.

Comme elle l'explique, Kihara cherche à réorienter les tableaux de Gauguin, d'une part pour réenvisager ses représentations stéréotypées et faussées des Polynésiens, et d'autre part pour rediriger le regard du public vers les enjeux contemporains de ces mêmes peuples. Elle propose de parler de « durabilité visuelle » pour expliquer son processus de recyclage des images emblématiques d'une manière qui contrecarre et neutralise leur pouvoir colonial »⁴⁰⁷. Kihara reproduit les œuvres de Paul Gauguin en reprenant les mêmes dimensions, les mêmes postures et une même expressivité de la couleur. Cependant, alors que la palette de Gauguin est dominée par des couleurs chaudes (orange, ocre,...), les photographies de Kihara sont lumineuses avec des costumes et décors aux couleurs vives et éclatantes⁴⁰⁸.

Comme dans *Coconuts that Grew From Concrete*, Yuki Kihara précise à la fin de chacun de ses titres « After Gauguin ». Elle ne se cache pas de se réapproprier les œuvres de Gauguin. Toutefois, la différence par rapport à 2018 est qu'elle invente/adapte ici les titres pour rétablir la vérité. Il s'agit notamment de démontrer que Gauguin a bel et bien eu accès à des images de Samoans, dont il s'est inspiré pour certains de ses tableaux : *Trois Tahitiens* (1899) devient par exemple *Three Fa'afafine (After Gauguin)*, *Deux Tahitiennes* (1899) devient *Two Fa'afafine (After Gauguin)* ou encore *Femmes de Tahiti* (1891) devient *Two Fa'afafine on the beach (After Gauguin)*⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 64.

⁴⁰⁷ E. CHILDS, *art. cit.*, p. 113.

⁴⁰⁸ C. FUSCO, *art. cit.*, p. 55.

⁴⁰⁹ Voici la liste des 12 photographies et les titres des peintures auxquelles elles renvoient : *Nafea e te fa'aipoipo (After Gauguin)* [*Nafea faa ipoipo ? (Quand te maries-tu ?)*] ; *Two Fa'afafine (After Gauguin)* [*Deux Tahitiennes* ou *Les Seins aux fleurs rouges*] ; *Si'ou alofa Maria: Hail Mary (After Gauguin)* [*la orana Maria*] ; *Three Fa'afafine (After Gauguin)* [*Trois Tahitiens*] ; *Two Fa'afafine going to church (After Gauguin)* [*Deux femmes*] ; *Two Fa'afafine on the beach (After Gauguin)* [*Femmes de Tahiti* ou *Sur la plage*] ; *The Wizard (After Gauguin)* [*Le Sorcier d'Hiva Oa*] ; *Fa'afafine with children* [*Femme polynésienne avec enfants*] ; *Spirit of the ancestors watching (After Gauguin)* [*Manaò tupapaú (L'esprit des morts veille)*] ; *Genesis 9:16 (After Gauguin)* [*Ta Matete (Le Marché)*] ; *Fonofono o le nuanua: Patches of the rainbow (After Gauguin)* [*D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*] ; *Paul Gauguin with a hat (After Gauguin)* [*Autoportrait avec un chapeau*].

Chaque photographie suit son propre cheminement et a une place particulière dans la série. Pour *Fa'afafine with children (After Gauguin)* (fig. 77), imitant *Femme polynésienne avec des enfants* (1901) (fig. 78), les modèles ont été spécifiquement choisis selon leur expérience de vie personnelle. La petite famille est ici interprétée par la fa'afafine Tiara Tu'ulua, assise sur une chaise à bascule, avec son fils Joshua sur ses genoux et sa fille Blessing à côté, serrant un ours en peluche. Le décor est verdoyant. La composition présente Tiara comme une mère dévouée et attentionnée, regardant vers la caméra avec un air maternel assuré. Il se trouve que Tiara, fa'afafine, a adopté ses enfants, nés prématurément, mais leur acte de naissance désigne Tiara comme « leur père »⁴¹⁰. Cette image permet à Yuki Kihara d'aborder le fait que les personnes de « troisième sexe » ne sont pas reconnues sur le plan administratif dans la société samoane moderne, alors que ces identités de genre sont traditionnelles au départ.

La photographie *Genesis 9 :16 (After Gauguin)* (fig. 79), tirée de *Ta Matete* (1892) (fig. 80), est elle spécialement consacrée à la communauté des fa'afatamas. Kihara recrée le marché Ta Matete, lieu de rassemblement social à Papeete (Tahiti), avec cinq fa'afatamas assis les uns à côté des autres sur un banc et un sixième debout. Comme dans le tableau de Gauguin, les portraiturés portent des tenues très colorées, que Kihara a réarrangé pour créer un arc-en-ciel. En transformant la scène peinte relativement calme en une composition richement colorée où les fa'afatamas rient et parlent joyeusement ensemble, l'artiste évoque la « fierté de l'arc-en-ciel occidentale, ainsi que le symbolisme de l'arc-en-ciel dans la culture samoane en tant que pont entre le monde mortel et le monde divin »⁴¹¹. Le passage de la Bible Gn 9:16 décrit justement l'arc-en-ciel comme allégorie du lien sacré entre Dieu et les hommes : « L'arc sera dans la nue; et je le regarderai, pour me souvenir de l'alliance perpétuelle entre Dieu et tous les êtres vivants, de toute chair qui est sur la terre »⁴¹². Bien qu'elle ne soit pas une chrétienne pratiquante, Kihara estime que cette « alliance » a beaucoup de sens pour les Samoans, dont l'archipel subit directement les conséquences du changement climatique. Elle explique aussi que la communauté Fa'afafine sont des aides vitales lors des catastrophes naturelles, comme ça a été le cas en 2009, et pourtant, elles sont régulièrement oubliées dans l'élaboration de la planification nationale de la gestion de ces crises. Pour contrer cette problématique, Kihara a travaillé en collaboration avec l'Association fa'afafine samoane pour organiser des ateliers sur le changement climatique ciblant les fa'afafines. Ça a en partie inspiré l'artiste dans la création de *Genesis 9 :16 (After Gauguin)*⁴¹³.

⁴¹⁰ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 17.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

⁴¹² Gn 9:16.

⁴¹³ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 67.

On retrouve également la peinture *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-98), dont Kihara s'était déjà inspirée pour sa série de 2013 *Where Do We Come From ? What Are We ? Where Are We Going ?*. Sa reproduction du 21^e siècle, *Fonofono o le nuanua : Patches of the rainbow (After Gauguin)* (fig. 81), présente treize personnes, habillées elles-aussi avec des costumes des couleurs de l'arc-en-ciel. La différence ici en termes de couleurs entre les deux images est flagrante : les tons relativement ternes de Gauguin laissent place à un éclatement de la couleur dans un décor tropical. Le titre de la photographie de Kihara est tiré du texte du révérend et poète samoan Ruperake Petaia (1951-). Son poème *Fonofono o le nuanua* aborde les questions posées par Paul Gauguin et fait allusion au concept samoan *Teu le vā*, déjà abordé⁴¹⁴. Il s'agit pour Kihara de créer un espace reliant les personnes entre elles et avec la nature, tout en engageant la conversation.

Selon moi, la photographie de la série la plus évocatrice de la repossession de sa culture est *Paul Gauguin with a hat (After Gauguin)* (fig. 82), directement inspirée d'*Autoportrait avec un chapeau* (1893-94) (fig. 83). C'est la seule photographie qui n'ait pas été réalisée en extérieur à Samoa, mais dans un studio à Auckland en Nouvelle-Zélande. La grande particularité est que c'est l'artiste elle-même qui incarne Gauguin : Kihara a subi une séance de transformation de plus de quatre heures, comprenant du maquillage, des prothèses en silicone, une perruque, un costume d'époque et un chapeau de paille samoan, pour « devenir » Gauguin⁴¹⁵. L'artiste raconte que l'expérience a été très enrichissante mais physiquement et psychologiquement épuisante :

« Mon idée était de subvertir le canon de l'histoire de l'art dominé par des artistes qui sont des hommes blancs morts. Sur un plan plus personnel, je pensais souvent que le côté gauche de mon visage semblait plus masculin que le côté droit, alors je voulais affronter et surmonter mes insécurités de ne pas assez « passer » en tant que femme en public. Pour faire ce travail, je me sentais nerveuse, excitée et épuisée en même temps. Ça m'a fait réfléchir à la mortalité et à l'héritage qu'on laisse derrière soi lorsque je ramenait Gauguin d'entre les morts. Plus je me déguisais, plus cela révélait mes pensées sur les frontières coloniales de race, genre, sexualité et géographie »⁴¹⁶.

Ce n'est pas la première fois que Kihara prend l'apparence d'un homme, avec généralement pour objectif de brouiller la binarité occidentale hommes/femmes. En interprétant explicitement le peintre français, un homme blanc, elle perturbe aussi la logique du colonisateur/colonisé. Concernant la performativité de cette image (même si cela est sûrement valable pour d'autres

⁴¹⁴ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 67.

⁴¹⁵ E. CHILDS, *art. cit.*, p. 113.

⁴¹⁶ « Yuki Kihara in conversation with Natalie King », *art. cit.*, p. 67.

séries comme *Fa'afafine : in the Manner of a Woman*), Yuki Kihara explique s'être inspirée des spectacles traditionnels samoans de *faleaitu* (maison des esprits) : pour attirer l'attention des chefs sur les préoccupations du peuple, quelques hommes se rassemblaient et présentaient de petites pièces de théâtres comiques. Ces hommes étaient respectés en tant qu'artistes et activistes locaux, ils servaient ainsi de commentateurs sociaux à la communauté. De la même manière, Kihara joue un personnage, celui de Gauguin, pour commenter les conséquences sans fin du regard colonial hétéronormatif en Polynésie⁴¹⁷.

Kihara n'a pas choisi cet *Autoportrait au chapeau* de Gauguin par hasard parmi la dizaine (si ce n'est plus) d'autoportraits réalisés par le Français. Le tableau n'a pas été réalisé à Tahiti ou aux îles Marquises comme les autres, mais à Paris, entre ces deux voyages. Il se représente dans son atelier parisien, rue Vercingétorix, dans lequel il exposait des souvenirs et peintures de son séjour en Polynésie. Dans cet autoportrait de 1893-94, Paul Gauguin porte un chapeau Buffalo Bill à la mode à l'époque et une tenue qui « évoque le cow-boy aventurier rendu célèbre par les spectacles du « Far West » de William Cody mis en scène à Paris en 1889 »⁴¹⁸. Sur le mur derrière lui, deux éléments témoignent de son voyage de 1893 à 1895 en Polynésie : un drap tahitien traditionnel bleu avec des motifs jaunes, mais surtout son célèbre tableau *Manaò tupapaú (L'esprit des morts veille)* de 1892 (fig. 84), que Kihara s'est aussi réappropriée dans *Paradise Camp*, sous le nom de *Spirit of the ancestors watching (After Gauguin)* (fig. 85). Dans son autoportrait, Kihara n'a pas recréé le décor de l'« atelier des tropiques » de Paul Gauguin : l'arrière-plan figure ici une reproduction photographique d'un siapo, un tissu d'écorce samoane. Il s'agit pour l'artiste de « samoaniser » les œuvres de Gauguin, comme pour établir définitivement que ce dernier a, sans aucun doute, été influencé par des représentations de Samoans. Elle fait aussi allusion à l'influence générale que l'art Samoan a pu avoir sur les Européens, comme par exemple l'écrivain Robert Louis Stevenson (1850-1894), qui a recouvert les murs de sa maison à Samoa avec des exemples de siapo⁴¹⁹.

Natalie King, la commissaire de *Paradise Camp*, décrit cette métamorphose et personnification de Gauguin comme le « geste décolonial ultime »⁴²⁰. En prenant littéralement la place de Paul Gauguin, elle devient selon moi la véritable autrice de ces représentations, en imposant son regard et sa version plus juste de l'Histoire des Samoans. Ce nouveau point de vue valorise les identités de genres autochtones et la véritable expérience culturelle polynésienne. Kihara offre une possibilité de résilience samoane.

⁴¹⁷ E. CHILDS, *art. cit.*, p. 114 ; N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 25.

⁴¹⁸ E. CHILDS, *art. cit.*, p. 114.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴²⁰ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 25.

Les douze reconstitutions photographiques répondent aux douze peintures de Gauguin en explorant différentes thématiques autour de la Polynésie, à l'époque coloniale et aujourd'hui⁴²¹. L'artiste Coco Fusco explique que « la réintroduction de figures samoanes dans le paradis de Paul Gauguin est la clé du démantèlement par Yuki Kihara de l'idéalisation primitiviste de l'immédiateté et la simplicité supposées de 'l'indigène' »⁴²².

Les attitudes fières, provocantes ou amusées des fa'afafines et des fa'afatamas photographiés sont la cerise sur le gâteau. Cette triple position rassemble les expériences, les ressentis et les espoirs des portraiturés face à ce projet de réhabilitation de l'identité samoane : l'honneur de représenter (et d'être enfin représentés dans) son pays et sa communauté, l'agacement et la remise en question des clichés sur les Polynésiens toujours d'actualité, et l'optimisme d'un futur changement des mentalités, notamment grâce à ce projet.

⁴²¹ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 17.

⁴²² C. FUSCO, *art. cit.*, p. 54.

Autour du Paradis

Pour enrichir et renforcer son message, Kihara accompagne ses douze photographies d'une section d'archives, de vidéos en fond sonore, de citations murales, et d'un papier-peint.

La section d'archives montre les nombreuses recherches menées par Kihara dans le cadre de *Paradise Camp*. Cette section assez vaste comporte : des portraits coloniaux, des publicités pour des croisières dans le Pacifique, des photographies de la faune et de la flore samoanes, des récits de missionnaires et d'explorateurs du 19^e siècle, des affiches de la Fondation néo-zélandaise de prévention du VIH, des portraits de personnes ayant témoigné dans le cadre du livre *Samoan Queer Lives*, des premiers témoignages écrits et visuels de fa'afafines, un rendu 3D du volcan Vailulu'u, des photographies de Samoans dans les Völkerschau (zoos humains), des images de Samoa qui ont inspiré Paul Gauguin, et des réflexions concernant les mises en scènes de ses photographies (fig. 86). Cette riche collection rassemble de nombreux types de documents, de la culture populaire à l'anthropologie coloniale en passant par des collages et des éléments littéraires. Le tout est exposé sur un papier-peint siapo, qui harmonise et relie cet ensemble hétéroclite⁴²³. La présence de la maquette du volcan Vailulu'u (fig. 87) s'explique par son ancien nom, le volcan Fa'afafine : « Cela semblait un nom approprié car la taille du volcan était une surprise et n'était pas du tout ce qu'il semblait être » (Stan Hart)⁴²⁴.

Yuki Kihara explique l'importance de cette section d'archives dans ce projet :

« J'ai toujours été fascinée par la façon dont le temps donne un nouveau sens aux archives dans le présent et ce qu'elles pourraient signifier dans le futur. Mon processus créatif et mes recherches consistent à fouiller dans des archives, des lieux et des enjeux, présentés dans un style scrapbooking qui aboutit souvent à la création de nouvelles œuvres et projets. Voici un aperçu d'images allant de mes archives personnelles à des objets trouvés dans les collections de musées qui m'ont consterné, galvanisé et éduqué, mais surtout m'ont gardé les yeux ouverts »⁴²⁵.

Les douze photographies sont quant à elles exposées sur les murs de la salle du pavillon, sur un vaste papier-peint, représentant une vue panoramique (fig. 88) du littoral de Saleapaga sur l'île d'Upolu à Samoa⁴²⁶. L'image semble paradisiaque avec ses palmiers, son sable blanc et l'eau turquoise, concordant avec les nombreux récits, peintures, publicités,... qui dépeignent les îles du Pacifique comme un lieu de vacances idylliques. Mais Kihara rappelle que ce sont

⁴²³ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 27.

⁴²⁴ Y. KIHARA, « Who is looking at who ? An archive », dans N. King (ed.), *op. cit.*, p. 104.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁴²⁶ P. FLORES, *art. cit.* p. 125.

des images fantasmées qui ne correspondent pas avec la réalité, d'autant plus avec la crise climatique actuelle. En effet, le village de Saleapaga avait été particulièrement touché en 2009 lors du tsunami Galu Afi. La conception polynésienne de l'océan comme un espace sacré, lien entre les différents peuples océaniques, est perturbé par ces changements contemporains⁴²⁷. Un élément auquel je n'avais pas forcément prêté attention lors de ma visite de la Biennale de Venise en 2022, est l'îlot Nu'utele qu'on peut apercevoir au loin dans ce panorama. Nu'utele était une colonie de lépreux à l'époque de la colonisation allemande (1899-1914). Lorsque le territoire est passé aux mains des Néo-zélandais, les malades ont été transférés vers les îles Fidji, et très peu en sont revenus. Le « paradis » est maintenant associé à la « maladie »⁴²⁸.

Sur ce papier-peint, déjà lourd de sens, Yuki Kihara a ajouté quelques citations en couleurs. On peut par exemple lire « It is written (in the Bible) that a tane cannot sleep with a tane, but it is not written that a tane cannot sleep with a fa'afafine »⁴²⁹ de Dan Taulapapa McMullin, qui fait allusion au combat menés par les fa'afafines pour défendre la légitimité de leurs relations sexuelles, stigmatisées par l'opinion populaire occidentale depuis l'épidémie de VIH/SIDA des années 70. Ou encore « The Pacific is no longer untouched »⁴³⁰ de Charlize Leo, Miss Samoa Fa'afafine 2017-2018, qui prend le contre-pied des récits occidentaux de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle présentant le Pacifique comme un « paradis intacte et authentique ».

La dernière composante de *Paradise Camp* sont des vidéos sonores diffusées en continu, les unes à la suite des autres, sur un écran blanc suspendu. Il s'agit de la vidéo *Conversation with Gauguin* et la série de cinq épisodes *First impressions of Gauguin*. Dans la première vidéo, on assiste à une conversation entre Yuki Kihara et Paul Gauguin, interprété par Kihara elle-même. Elle s'est travestie en Gauguin, de la même manière que pour *Paul Gauguin with a hat (After Gauguin)*. Les deux artistes discutent et débattent sur leur vision de la culture et des identités polynésiennes.

Ensuite, le talkshow en cinq parties *First Impressions : Paul Gauguin* qui propose un regard neuf sur certaines peintures de Gauguin réalisées au cours de ses deux séjours en Polynésie. Chaque épisode se penche sur une œuvre en particulier, et commence par une présentation et une analyse concise de celle-ci par des historiens de l'art à la galerie Marianne et Richard H Peterson de San Francisco. L'œuvre est ensuite présentée à cinq invités appartenant à la communauté Fa'afafine⁴³¹. Les invités sont encouragés à examiner le tableau et à donner leurs

⁴²⁷ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 26.

⁴²⁸ P. FLORES, *art. cit.* p. 125.

⁴²⁹ Traduction : « Il est écrit (dans la Bible) qu'un tane (*un homme*) ne peut pas coucher avec un tane, mais il n'est pas écrit qu'un tane ne peut pas coucher avec une fa'afafine ».

⁴³⁰ Traduction : « Le Pacifique n'est plus intact (intouché) ».

⁴³¹ N. KING, « Camping Paradise : I am what I am », *art. cit.*, p. 30.

impressions et leurs compréhensions de manière spontanée. Avec beaucoup d'humour et de légèreté, les cinq fa'afafines abordent chaque œuvre avec franchise et imagination, offrant une lecture alternative des peintures de Gauguin. Cela mène à des discussions décomplexées, qui « révèlent une décolonisation mentale croissante et une appropriation consciente du monde pictural, soulignée par leur utilisation concomitante du samoan et d'anglais »⁴³². L'observation des œuvres « débordent » rapidement à des sujets plus larges comme les conséquences du christianisme (dont l'obligation de se couvrir le corps), la lutte pour la sauvegarde de la culture samoane et son legs aux générations futures, ou encore leur fierté fa'afafine.

Je qualifie ces deux sources audiovisuelles de « documentaires » parce que je trouve qu'elles complètent la section d'archives en apportant d'autres témoignages et pistes de réflexion.

En s'attaquant cette fois à la peinture européenne, Kihara révèle les mêmes subterfuges qu'on avait rencontrés dans la photographie de l'époque coloniale.

Alors que les titres des peintures de Gauguin prétendent ne représenter que des Tahitiens et des Marquisiens, force est de constater que ses représentations picturales ont été reçues par le public occidental comme une réalité concernant l'ensemble des Polynésiens. À partir du point de vue biaisé de Gauguin, Kihara développe un discours réappropriationniste empreint de son identité samoane et fa'afafine. Ses reconstructions photographiques sont une manière de récupérer ce qui a été altéré par les stéréotypes « gauguiniens ». Le fait d'incarner Gauguin lui-même dans *Paul Gauguin with a hat (After Gauguin)* est symboliquement très fort : Kihara est désormais maître de son identité culturelle, elle redonne le libre-arbitre au peuple samoan et à l'ensemble des Polynésiens en réécrivant elle-même l'Histoire.

⁴³² C. SPITZ, « Ocean waves to wash away Gauguin », *art. cit.*, p. 121.

Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons rencontré plusieurs stéréotypes sur les Polynésiens, qu'on peut rassembler en deux points : le concept du « noble sauvage » et le « mythe de la sexualité polynésienne ». Le premier est basé sur une idéalisation de l'authenticité de la vie autochtone, idéalisée en partie d'un rejet (peur) de l'accélération de la société occidentale à l'approche du tournant de siècle. Le second s'est construit sur des malentendus lors des premiers contacts entre les insulaires du Pacifique et les Européens, qui ont mal interprété certaines coutumes autochtones, dont la nudité partielle et des gestes d'offrande. Ensemble, ils créent une image passive, sexualisée et immuable des Polynésiens ; et une image paradisiaque, préservée et tranquille de ces pays insulaires. L'avènement d'une photographie plus accessible et portable à la fin du 19^e siècle a accentué ce phénomène pour deux raisons. D'une part parce que cela a permis une diffusion importante de ces images, qui se sont adaptées au fur et à mesure aux demandes du marché occidental, et d'autre part parce que la photographie est alors perçue comme un outil scientifique, et donc forcément un gage de vérité. Les stéréotypes polynésiens se sont ainsi propagés très rapidement, et personne n'a remis en question ces représentations, qui étaient pourtant régulièrement mises en scène au niveau de la pose et/ou du décor, pour satisfaire cet imaginaire justement. C'est un cercle vicieux.

À travers trois types de réappropriation, Yuki Kihara entend bien démanteler ces stéréotypes pour dénoncer le préjudice que ces représentations ont eu, et ont toujours, sur la perception de autochtones du Pacifique, en particulier les Samoans et les fa'afafines, comme on l'a vu dans les exigences du milieu du sport ou dans les discriminations des minorités de genre. En plus de se réapproprier trois médiums, il me semble que chacun matérialise différemment les reconsidérations de Kihara. Le cas de la robe noire de deuil victorienne est particulier : certes Kihara se réapproprie le vêtement à partir de la *Samoan Half Caste* de Thomas Andrew, mais l'argumentaire des performances filmées et de la série *Where Do We Come From ? What Are We ? Where Are We ?* ne se focalise pas sur la robe en tant que telle. Ces œuvres « utilisent » plutôt la Salomé endeuillée comme médiatrice entre le public et Kihara : Salomé nous indique l'attitude à adopter face aux différentes thématiques contemporaines abordées par Kihara.

La réappropriation de la photographie anthropologique et de la peinture européenne est moins subtile. Dans les deux cas, Yuki Kihara fait explicitement référence à des représentations qui existent et sont diffusées depuis généralement plus d'un siècle. L'allusion à la photographie coloniale chez Kihara est selon moi une approche assez « violente », surtout dans le cas de *A Study of A Samoan Savage*, qui oblige le public à reconnaître la pratique déshumanisante de l'anthropométrie « scientifique ». Cet aspect est renforcé par le regard direct de Maui vers

la caméra, forçant l'implication du spectateur dans la discussion, en insinuant une complicité. Kihara prend le choix, risqué, de laisser le public se positionner : va-t-il se laisser séduire par ses images esthétiquement plaisantes ? Ou va-t-il s'indigner face à de telles représentations ?

Le regard est tout aussi important dans la série *Fa'afafine : in the Manner of a Woman*, qui se réapproprie toujours la photographie coloniale, mais cette fois-ci les mises en scène jouant sur la sexualité « libre » des Polynésiens. L'ensemble paraît moins violent que le précédent, où l'accent était mis sur les instruments métalliques tranchants et sur la logique de la possession par la blancheur. La réappropriation de ces photographies de studio semble plus légère, moins politique, mais il n'en est rien. Kihara joue justement avec les codes de représentation destinés à complaire l'imaginaire occidental, mais elle en révèle ici les subterfuges. Elle reprend donc les poses submissives de la « belle sauvage », la création de décors donnant l'impression que la photographie est prise en extérieur dans la nature, et l'incorporation d'objets et de costumes traditionnels pour renforcer le fantasme d'exotisme. Yuki Kihara révèle la supercherie de ces mises en scène en laissant clairement apercevoir que les photographies ont été prises dans un studio. Selon moi, la puissance de cette série réside principalement dans l'incarnation du stéréotype par Kihara, qui utilise son corps comme matériel artistique et se soumet aux mêmes contraintes que ses ancêtres polynésiens. Ça lui permet aussi d'aborder son identité de genre de fa'afafine, dont la communauté a été occultée dans la grande majorité des photographies coloniales.

Finalement, la réappropriation de la peinture européenne chez Kihara emploie une nouvelle stratégie. Alors qu'elle pourrait suivre le même cheminement que celui pour la photographie, c'est-à-dire en recréant les normes de représentation de ce médium, l'artiste base sa critique sur une comparaison systématique avec les canons de l'histoire de l'art occidental. Elle expose explicitement son processus de réflexion dans *Coconuts That Grew From Concrete*, où elle impose une comparaison entre deux images distinctes dans ses collages. Il s'agit de montrer l'influence de l'orientalisme en histoire de l'art sur l'imaginaire des photographies de l'époque coloniale. Dans *Paradise Camp*, la comparaison avec les œuvres de Paul Gauguin est moins explicite dans le sens où les tableaux français ne font pas partie de l'exposition, mais Kihara insiste tout de même sur les origines de sa création : d'une part par la grande ressemblance entre ses photographies contemporaines et les peintures antérieures (malgré les modifications volontaires de Kihara), et d'autre part par la mention systématique de « *After Gauguin* » à la fin des titres des œuvres de la Biennale. En s'appropriant et transformant les œuvres de Paul Gauguin, elle cherche à renverser les idées mensongères et fantasmées qui y sont associées.

Kihara utilise ainsi trois différentes stratégies réappropriationnistes à travers la réappropriation de trois médiums différents. Les trois approches sont distinctes, mais l'objectif est le même :

attirer l'attention sur les représentations biaisées du passé et ce qu'elles ont impliqué pour les Polynésiens d'hier et d'aujourd'hui, tout en abordant des problématiques contemporaines des peuples des îles polynésiennes, comme le changement climatique, la discrimination des minorités de genre, l'émigration croissante, la perpétration des stéréotypes par l'industrie du tourisme ou encore l'entretien des traditions autochtones pour empêcher leur disparition.

Il ne s'agit pas d'effacer ou de nier les nombreuses représentations nuisibles concernant les Polynésiens, mais au contraire de les mettre à jour dans le but de créer un discours qui rétablit la vérité et la dignité autochtone. C'est en cela que la réappropriation est un moyen pour Yuki Kihara d'affirmer son identité, samoane et fa'afafine, parce ses œuvres permettent de générer de nouvelles narratives : elle offre la possibilité aux insulaires de Polynésie de revendiquer et affirmer avec fierté leurs cultures et leurs identités, spoliées depuis plusieurs siècles, tout en réhabilitant leur version de l'Histoire.

Bibliographie

ARVIN M., *Possessing Polynesians. The Science of Settler Colonial Whiteness in Hawai'i and Oceania*, Durham, Duke University Press, 2019.

BAKER K., « Yuki Kihara : Power and Resistance », *Artist Profile*, 2022, p. 104-110.

BARTHES R., *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 (Cahiers du cinéma).

BAYLE-OTTENHEIM J., *Hiva Oa (1901-1903). Gauguin aux îles Marquises*, Paris, Société des Océanistes, 2016 (Petits dossiers de la Société des Océanistes).

BENJAMIN W., *Sur le concept d'histoire*, trad. de l'all. par O. Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2017.

BUTLER J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Oxfordshire, Routledge, 1990.

CHARLES B., « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », *Sociétés & Représentations*, 33 (1), 2012, p. 129-142.

CHICK C., *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011 (Arts du spectacle – Images et sons).

CLIFFORD A. (dir.), *Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage*, catalogue d'exposition, Te Uru Waitakere Contemporary Gallery, Auckland, 27 février – 22 mai 2016, 2016.

DECOIN D., *Dictionnaire amoureux de la Bible*, Paris, Plon, 2009.

DEMOS T.J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 7-18.

EDWARDS E. (ed.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, New Haven / Londres, Yale University Press / The Royal Anthropological Institute, 1992.

EVANS D., *Appropriation*, Londres, Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009 (Documents of Contemporary Art).

FEDERICO C., « Gender & Identity : Samoa's narrative », *Aesthetica*, 26, 2009, p. 32-35.

FINE A., « Serge Tcherkézoff, Vous avez dit « troisième sexe » ? Les transgenres polynésiens et le mythe occidental de l'homosexualité », Tahiti, Éditions Au vent des îles, 2022, 450 p. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 59 (1), 2024, p. 271-275.

FOLIARD D., *Combattre, punir, photographier. Empires coloniaux, 1890-1914*, Paris, Éditions La Découverte, 2020 (Histoire-Monde).

GORDON-SMITH I., « Yuki Kihara : New Guises », *Artlink : Australian contemporary art quarterly*, 40:2, juin 2020, p. 24-27.

HOBART H.J., « when we dance the ocean, does it hear us ? », *Journal of Transnational American Studies*, 10 (1), 2019, p. 187-192.

KIHARA Y. et MCMULLIN D.T. , *Samoan Queer Lives*, New Zealand, Little Island Press, 2018.

KING N., « In conversation : Yuki Kihara & Natalie King », *Vault Magazine*, n°32, novembre 2020 – janvier 2021, p. 32-36.

KING N. (ed.), *Paradise Camp by Yuki Kihara*, Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020.

RANGI C., « Commissioner's foreword », p. 8-10.

KING N., « Camping Paradise : I am what I am », p. 11-36.

FUSCO C., « Reinventing the archive: Yuki Kihara's *Paradise Camp* », p. 51-58.

« Yuki Kihara in conversation with Natalie King », p. 59-67.

KIHARA Y., « Who is looking at who ? An archive », p. 97-110.

CHILDS E., « Repurposing Gauguin », p. 111-116.

SPITZ C., « Ocean waves to wash away Gauguin », p. 117-122.

FLORES P., « Skin Colony », p. 123-128.

PANCALDI V., « Kent Monkman : entre ré/appropriation et "Painting Back" », *Artelogie*, 12, 2018, p. 1-16.

PINNEY C., *Photography and Anthropology*, Londres, Reaktion Books, 2011 (exposures).

POLAND N., *Shigeyuki Kihara : Undressing The Pacific. A mid-career survey exhibition*, catalogue d'exposition, Hocken Library, Dunedin, 20 avril – 8 juin 2013, Hocken Collections, University of Otago, Dunedin, 2013.

ROUSSEAU J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, s.l., 1755.

SEJA N., « The past is a foreign climate. Shigeyuki Kihara meets the Anthropocene », *Art Monthly Australia*, 285, 2015, p. 28-32.

SEYS M. et TREAGUS M., « Looking Back at Samoa : History, Memory, and the Figure of Mourning in Yuki Kihara's *Where Do We Come From ? What Are We ? Where Are We Going?* », *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 3, 2017, p. 86-109.

Shigeyuki Kihara. *Where do we come from ? What are we ? Where are we going ?*, catalogue d'exposition, Milford Galleries Dunedin, Dunedin, 16 mars – 10 avril 2013, Milford Galleries Dunedin, 2013.

STREITBERGER A. et ROCHE C. (dir.), *Staged bodies. Mise en scène du corps dans la photographie postmoderniste*, Heule, Editions Snoeck, 2020.

TAMAIIRA M., « From Full Dusk to Full Tusk : Reimagining the "Dusky Maiden" through the Visual Arts », *The Contemporary Pacific*, 22-1, 2010, p. 1-35.

TASSY W., *salt 8 : Shigeyuki Kihara*, catalogue d'exposition, Utah Museum of Fine Arts, Utah, 2 août 2013 – 5 janvier 2014, University of Utah, 2014.

TCHERKEZOFF S., *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa, 1928-1999*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 (Ethnologies).

TCHERKEZOFF S., *Fa'aSamoa, une identité polynésienne : économie, politique, sexualité. L'anthropologie comme dialogue culturel*, Paris, L'Harmattan, 2003 (Connaissance des hommes).

TCHERKEZOFF S., « Couvrez ces parties que je ne saurais voir ! Les missionnaires en Polynésie, face à la "nudité", au tatouage et aux rapports "intimes entre hommes" », *Corps*, 21 (1), 2023, p. 35-48.

TONGA N., « Through Fa'afabulous Glasses. An Interview with Yuki Kihara », dans M. Neumüller (ed.), *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*, Londres / New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2023, p. 108-117.

TOPINARD P., « Anthropologie, ethnologie et ethnographie », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II^e série, 11, 1876, p. 199-229.

TROMPETTE P. et HOWELL GRIFFITHS R., « L'économie morale de la mort au XIX^e siècle. Regards croisés sur la France et l'Angleterre », *Le mouvement social*, n°237, avril 2011, p. 33-54.

UNESCO OFFICE FOR THE PACIFIC STATES (WESTERN SAMOA), *The Samoan fale*, Apia, Unesco Office for the Pacific States (Western Samoa), 1992, p. 80.

VALAZZA N., « 'Elle danse et plut à Hérode' : les arts d'incarner Salomé », dans A. Colin (ed.), *Romantisme*, n°184, février 2019, p. 66-76.

WERE V., « Dance of History and Loss », *ArtNews New Zealand*, été 2012, p. 76-79.

WOLF E., « Yuki Kihara : Shigeyuki Kihara's *Fa'afafine; In a Manner of a Woman* : The Photographic Theater of Cross-Cultural Encounter », *Pacific Arts : The Journal of the Pacific Arts Association*, vol. 10, n°2, 2010, p. 23-33.

WOLF E., « Yuki Kihara : *A Study of a Samoan Savage*. Reviews », *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 3, 2017, p. 217-220.

Yuki Kihara. *A Study of a Samoan Savage*, catalogue d'exposition, Milford Galleries Dunedin, Dunedin, 29 août – 23 septembre 2015, Milford Galleries Dunedin, 2015.

ZIHERL V., « Being in movement », *Mousse magazine*, 60, octobre 2017, p. 257-262.

Ressources électroniques

ANTUNES SIMOES L., *Tout le XIXe siècle. Les bijoux de deuil victoriens*, 8 avril 2020, [<https://www.liseantunessimo.es.com/les-bijoux-de-deuil-victoriens/>], (20/04/2024).

ANTUNES SIMOES L., *Belle époque, époque victorienne. Les règles d'étiquette autour du deuil*, 7 avril 2021, [<https://www.liseantunessimo.es.com/les-regles-etiquette-autour-du-deuil/>], (20/04/2024).

ASSEMBLÉE DE LA POLYNÉSIE FRANÇAISE, *Histoire de l'assemblée de la Polynésie française*, 2015, [<http://www.assemblee.pf/Histoire/>], (30/06/2024).

AUCKLAND ART GALLERY, *Yuki Kihara. A study of a Samoan Savage: Nose Width with Vernier Caliper*, 2024, [<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22711/>], (12/07/2024).

BEAUX ARTS, *Les cents visages de Yasumasa Morimura*, 17/11/2018, [<https://www.beauxarts.com/vu/les-cent-visages-de-yasumasa-morimura/>], (8/08/2022).

COBLER-WOLLERT R., *Un-Done : The Historiographical Dialogue Between Past and Present* (Rhode Island School of Design), 2022, [<https://core.ac.uk/download/519923773.pdf>], (30/07/2024).

DIDAC-TIC, « Évolution. La marche du progrès » dans *Concepts*, mai 2020, [https://www.didac-tic.fr/concepts/evolution/march_of_progress/], (20/07/2024).

GORDON-SMITH I., *Taualuga; The Last Dance*, 2023, [<https://govettbrewster.com/collection/2011-5>], (16/04/2024).

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN VILLEURBANNE, *Urs Lüthi. Tell Me Who Stole Your Smile*, s.d., [http://i-ac.eu/fr/collection/298_tell-me-who-stole-your-smile-URS-LUTHI-1974], (3/08/2022).

KIHARA Y., « Siva in Motion » dans *LACMAUnframed*, 24 mars 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=ephfsBQ0voc>].

KIHARA Y., « 'Taualuga: The Last Dance' (2006) by Yuki Kihara » dans *Vimeo*, 1 août 2010, [<https://vimeo.com/13811424>].

LAROUSSE, *Approprier. S'approprier*, s.d., [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/approprier/4778>], (3/08/2022).

LAROUSSE, *Camper*, s.d.,
[<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/camper/12558>], (1/08/2024).

LAROUSSE, *Re-*, s.d., [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/re-/66779>],
(3/08/2022).

LINTERNAUTE, *Paul Gauguin : biographie du peintre, ses œuvres, son exil à Tahiti*, 19 juillet 2019, [<https://www.linternaute.fr/biographie/art/1775220-paul-gauguin-biographie-courte-dates-citations/>], (8/08/2022).

LUHRING AUGUSTINE, *Yasumasa Morimura*, s.d.,
[<https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:thumbnails>], (8/08/2022).

MCDUGALL R., *ESSAY : Kihara's 'Where do we come from? What are? Where are we going?'*, septembre 2015, [<https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/1708>],
(18/05/2024).

MILFORD GALLERIES DUNEDIN, *Yuki Kihara. Coconuts That Grew From Concrete*, mai 2017, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9>],
(30/07/2024).

MILFORD GALLERIES QUEENSTOWN, *Yuki Kihara. Fa'afafine – In the Manner of a Woman. 31 Jul – 21 Sept 2021. Exhibition text*, 2021, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/queenstown/exhibitions/10745-Yuki-Kihara-Faafafine-In-the-Manner-of-a-Woman?artist=232>], (30/07/2024).

MOMA, *Cindy Sherman : Contemporary Photographer, Master of Disguise*, s.d., [https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/],
(8/08/2022).

MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Majuro woman. From the album: Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238611>],
(15/03/2024).

MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Picturing Samoa : Photographs by Thomas Andrew*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/topic/3915>], (15/03/2024).

MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Samoan half caste. From the album: Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238621>],
(15/03/2024).

MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, « Shigeyuki Kihara – Tauluga : The Last Dance » dans Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, 28 décembre 2015, [<https://www.youtube.com/watch?v=ev-vleSDb4I&t=187s>].

MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA, *Views in the Pacific Islands*, 2024, [<https://collections.tepapa.govt.nz/object/980380>], (15/03/2024).

NOVELTY STUDIOS, « Artist Talk : Yuki Kihara » dans Hawaii Contemporary, 19 avril 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=5064481sFjU>].

OXFORD REFERENCE, *Three Wise Monkeys*, 2024, [https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803104448685], (24/06/2024).

PASEFIKA PROUD, « Great White Sunday Expectations » dans *Stories*, s.d., [https://www.pasefikaproud.co.nz/stories/great-white-sunday-expectations/], (24/06/2024).

QAGOMA, « ATP8 / Shigeyuki (Yuki) Kihara » dans QAGOMA, 18 septembre 2018, [https://www.youtube.com/watch?v=sgnicoaJFWU].

ROYAL ACADEMY OF ARTS, « Artists of Oceania: Yuki Kihara » dans Royal Academy of Arts, 14 novembre 2018, [https://www.youtube.com/watch?v=yfpx3nZpdDY].

SPITZ C., « Where are we one hundred years after Paul Gauguin asked the question » dans *Paradise Camp (2021)*, 2021, [https://yukikihara.ws/paradise-camp/where-are-we-one-hundred-years-after-paul-gauguin-asked-the-question], (26/06/2022).

TAMATI-QUENELL M., *Tauluga : The Last Dance*, 9 mars 2012, [https://blog.tepapa.govt.nz/2012/03/09/tauluga-the-last-dance/], (16/04/2024).

TE AWEKOTUKU N., « He Tangi Mo Ha'apuani » dans *Paradise Camp (2021)*, 2021, [https://yukikihara.ws/paradise-camp/he-tangi-mo-haapuani], (26/06/2022).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, « Exhibition Overview » dans *Shigeyuki Kihara : Living Photographs. October 7, 2008 – February 1, 2009*, 2024, [https://www.metmuseum.org/fr/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara], (24/06/2024).

TRAINEAU-DUROZOY A.-S., « Johann Caspar Lavater et la Physiognomonie » dans *Le blog des bibliothèques de lettres, sciences humaines et sociales*, 19 janvier 2015, [https://blogs.univ-poitiers.fr/budl/2015/01/19/johann-caspar-lavater-et-la-physiognomonie/], (28/06/2024).

WAIKATO MUSEUM TE WHARE TAONGA O WAIKATO, *See No Evil, Speak No Evil (from the Black Sunday series)*, 2024, [https://collection.waikatomuseum.org.nz/objects/21645/see-no-evil-speak-no-evil-from-the-black-sunday-series], (24/06/2024).

WILSON R., « Yuki Kihara. Fa'afafine – In the Manner of a Woman – 2020 » dans *Milford Galleries Queenstown*, 2020, [https://www.milfordgalleries.co.nz/queenstown/exhibitions/10745-Yuki-Kihara-Faafafine-In-the-Manner-of-a-Woman?artist=232].

ZEEUWSE ANKERS, *De ontdekkingsreis van Jacob Roggeveen*, s.d., [https://www.zeeuwseankers.nl/verhaal/de-ontdekkingsreis-van-jacob-roggeveen], (30/06/2024).

Illustrations



Fig. 1. Thomas Andrew, *Samoan half caste*, 1886. Tirage à l'albumine, 95 x 140 mm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.037952.



Fig. 2. Thomas Andrew, *Majuro Woman*, 1886. Tirage à l'albumine, 95 x 140 mm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.037945.



Fig. 3. Yuki Kihara, *Taualuga : The Last Dance*, 2006. Vidéo, 5 minutes 52. Image extraite de la video à 3min43.

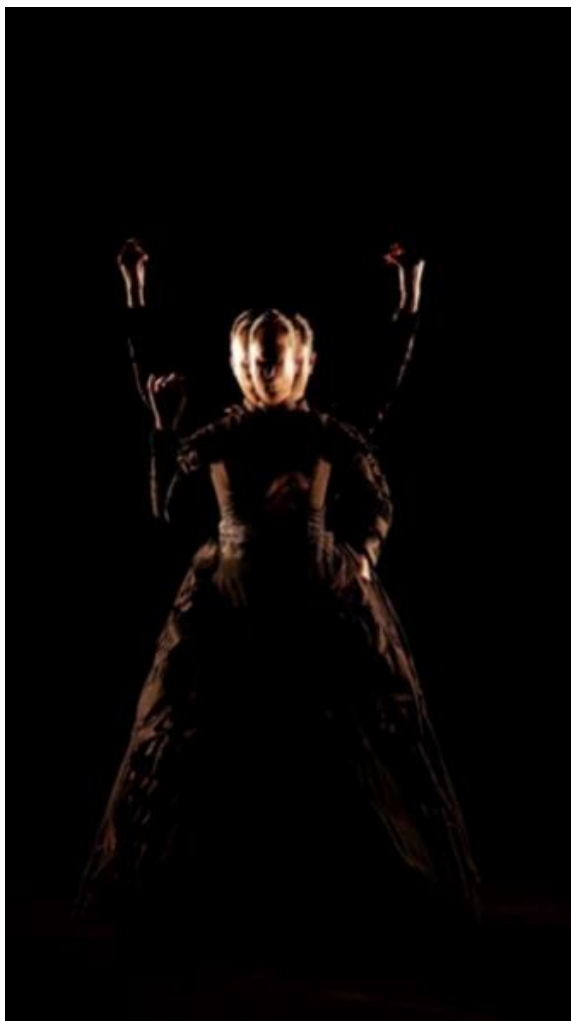


Fig. 4. Yuki Kihara, *Siva in Motion*, 2012. Vidéo numérique HD à canal unique, 16:9, couleur, 8min14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2012/25/7. Image extraite de la vidéo à 0min14.



Fig. 5. Yuki Kihara, *Siva in Motion*, 2012. Vidéo numérique HD à canal unique, 16:9, couleur, 8min14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2012/25/7. Image extraite de la vidéo à 0min43.



Fig. 6. Yuki Kihara, *Galu Afi : Waves of Fire*, 2012. Vidéo digitale, 4min59.



Fig. 7. Eadwaerd Muybridge, *Animal Locomotion*. Plate 616, v. 1887. Chronophotographie, impression photomécanique : collotype, 228 x 331 mm. Boston Public Library, Rare Books Department, 08_11_000607.

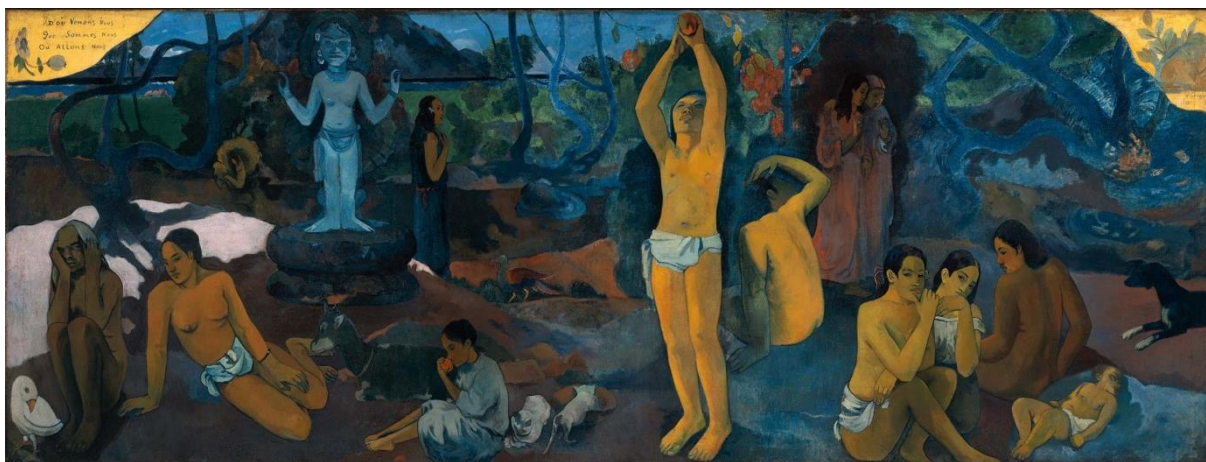


Fig. 8. Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897-1898. Huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm. Boston, Musée des Beaux-Arts, 36.272.



Fig. 10. Gustave Doré, *L'Enfer* / *Dante Alighieri (L'enfer, chant 64)*, 1861. Illustration sur bois, dimensions inconnues. Poitiers, Bibliothèques universitaires, Fonds ancien, FG 1369-01.



Fig. 9. Gustave Doré, *Le Purgatoire ; Le Paradis* / *Dante Alighieri*, 1868. Illustration sur bois, dimensions inconnues. Poitiers, Bibliothèques universitaires, Fonds ancien, FG 1369-02.



Fig. 11. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Encre de chine et huile sur papier, 31,8 x 24,2 cm. Jérusalem, Musée d'Israël, B87.0994, 199799.



Fig. 12. Yuki Kihara, *Agelu i Tausi Catholic Church After Cyclone Evan, Mulivai Safata After Cyclone Evan, Mulivai Safata*, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

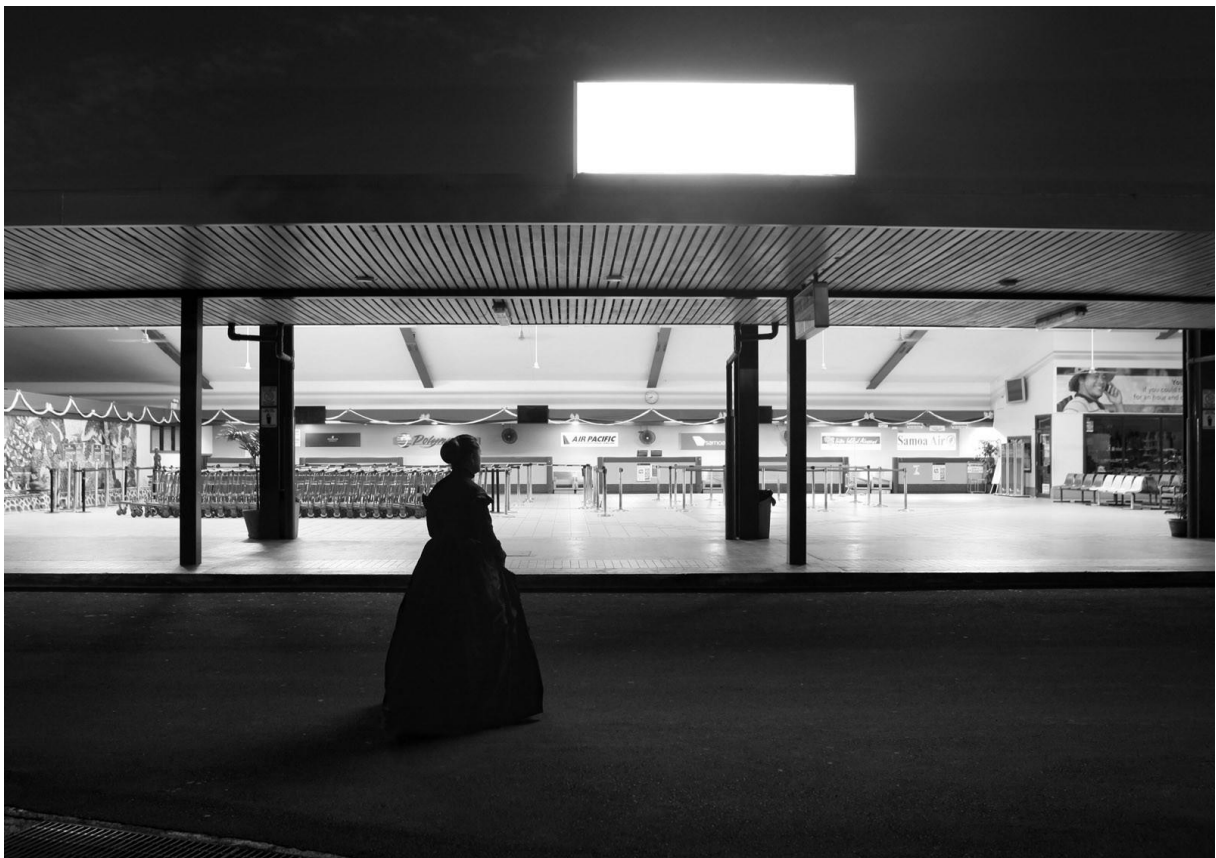


Fig. 13. Yuki Kihara, *Departure*, *Faleolo International Airport*, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 14. Yuki Kihara, *Aggie Grey's Resort Casino, Mulifanua*, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 15. Yuki Kihara, *Mau Headquarters, Vaimoso*, 2013. C-print, 79,5 x 194 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 16. Alfred James Tattersall, *The leaders of the women's Mau ; Mrs Tuimaliifano, Mrs Tamasese, Mrs Nelson, Mrs Faumuina* , v. 1930. Photographie en noir et blanc, dimensions inconnues. Wellington, Alexander Turnbull Library, PA1-o-795-05.

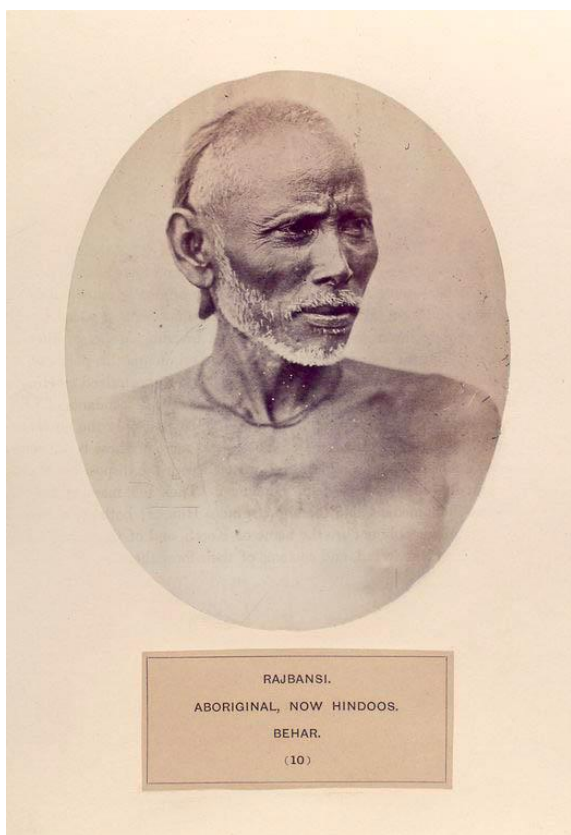


Fig. 17. J. Forbes Watson and John William Kaye, *Rajbansi. Aboriginal Now Hindoos. Behar* (10), 1868-1875. Photographie, dimensions inconnues.

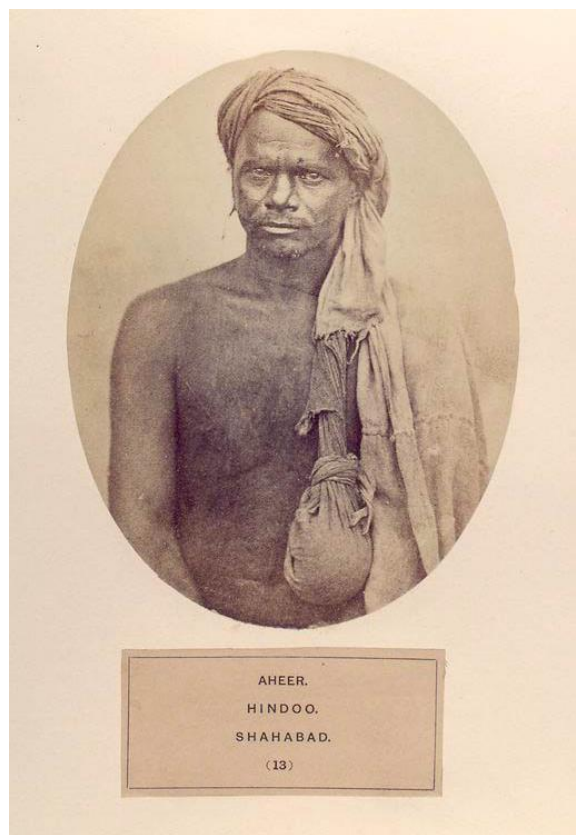
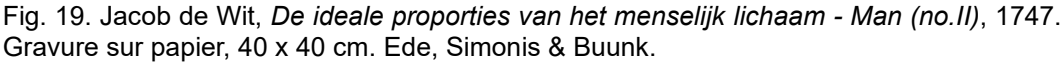


Fig. 18. J. Forbes Watson and John William Kaye, *Aheer - Hindoo - Shahabad* (13), 1868-1875. Photographie, dimensions inconnues.



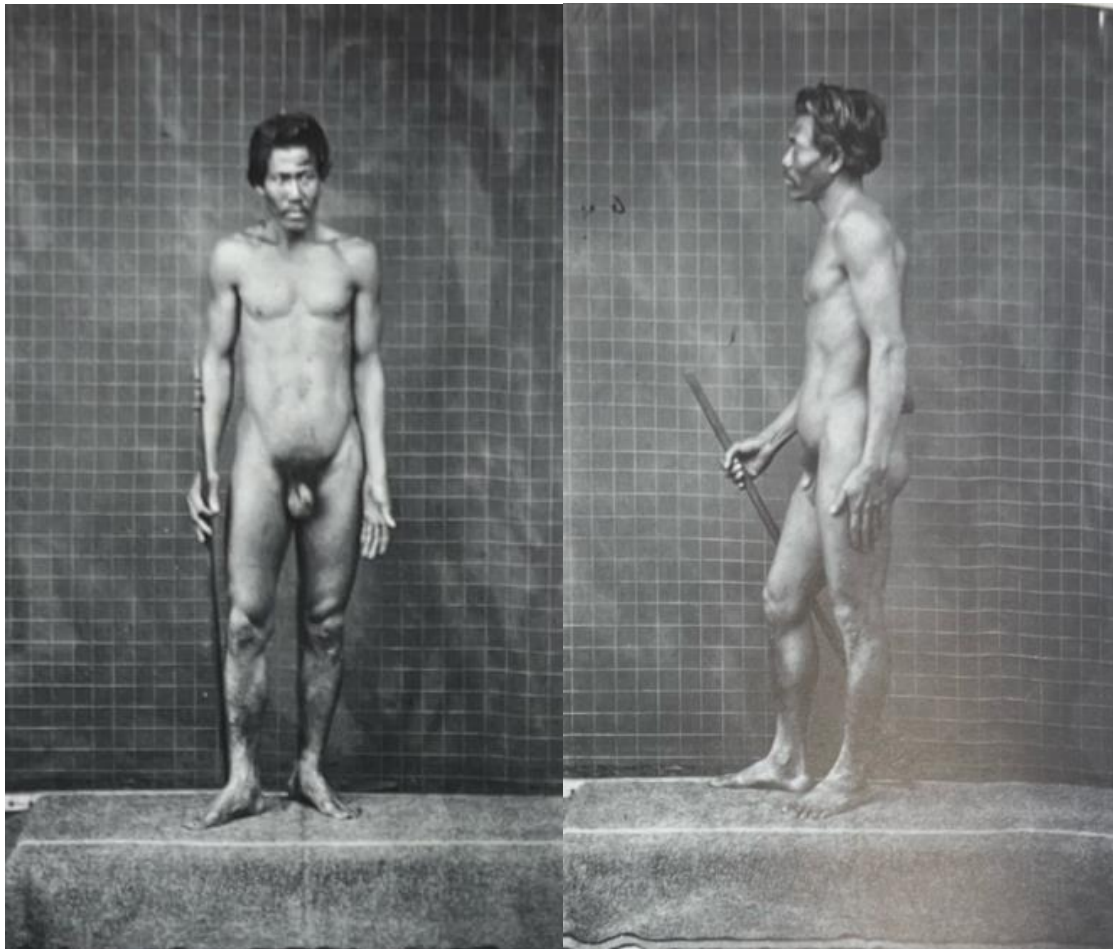


Fig. 20. John Lamprey, *Front and profile views of a Malyan male*, v. 1868-1869. Photographie, dimensions inconnues. Royal Anthropological Institute, 2116 ; 2117.



Fig. 21. Edward S. Curtis, *A Piegan Dandy*, 1900. Photogravure, encre brune, 45 x 32 cm. Evanston, Northwestern University Libraries, Charles Deering McCormick Library of Special Collections.

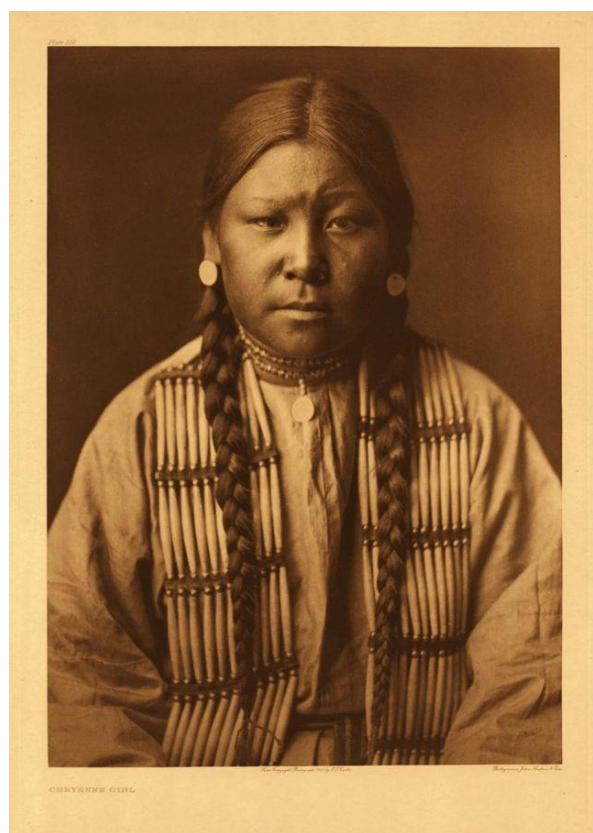


Fig. 22. Edward S. Curtis, *Cheyenne Girl*, 1905. Photogravure, encre brune, 45 x 32 cm. Evanston, Northwestern University Libraries, Charles Deering McCormick Library of Special Collections.



Fig. 23. Yuki Kihara, *Gossip session*, 2002. C-print on dibond aluminum, dimensions inconnues. New York, The Metropolitan Museum of Art.

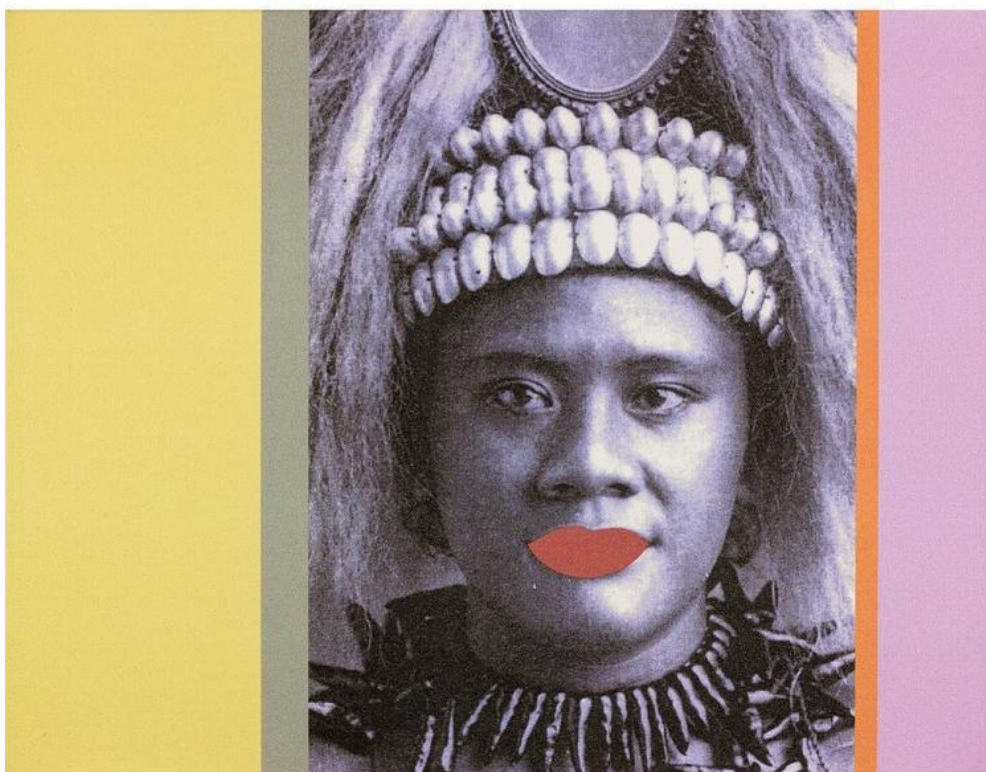


Fig. 24. Yuki Kihara, *See No Evil, Speak No Evil*, 2001. Huile sur toile, 2 x 40 x 60 cm. Hamilton, Waikato Museum Te Whare Taonga o Waikato, 2002/8/1.1-2.



Fig. 26. Yuki Kihara, *Tasi Ae Afe*, 2002. C-print on dibond aluminum. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 25. Yuki Kihara, *Afa tasi*, 2002. C-print on dibond aluminum. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 28. Yuki Kihara, *Nose Width with Vernier Caliper*, 2015. C-type print, 80 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/1.

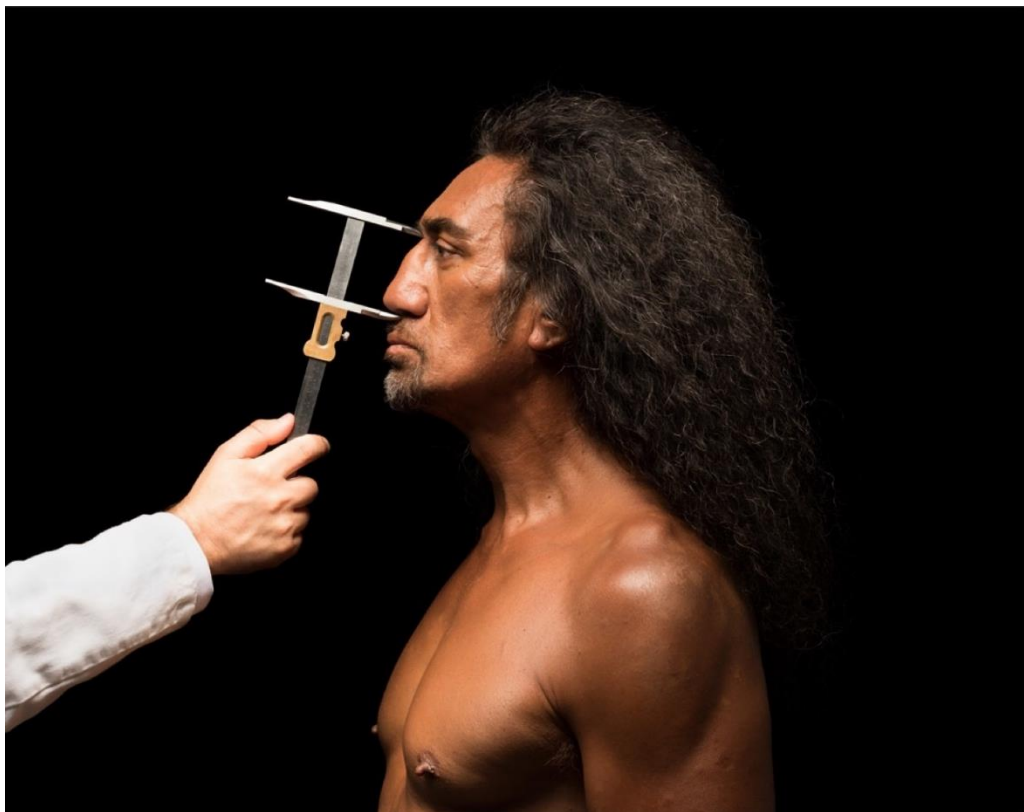


Fig. 27. Yuki Kihara, *Subnasale-nasal Root Length with Vernier Caliper*, 2015. C-type print, 80 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/2.



Fig. 30. Yuki Kihara, *Bicep with Skinfold Caliper*, 2015. C-tyoe print, 68 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/3.



Fig. 29. Yuki Kihara, *Subscapular with Skinfold Caliper*, 2015. C-tyoe print, 68 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/4.

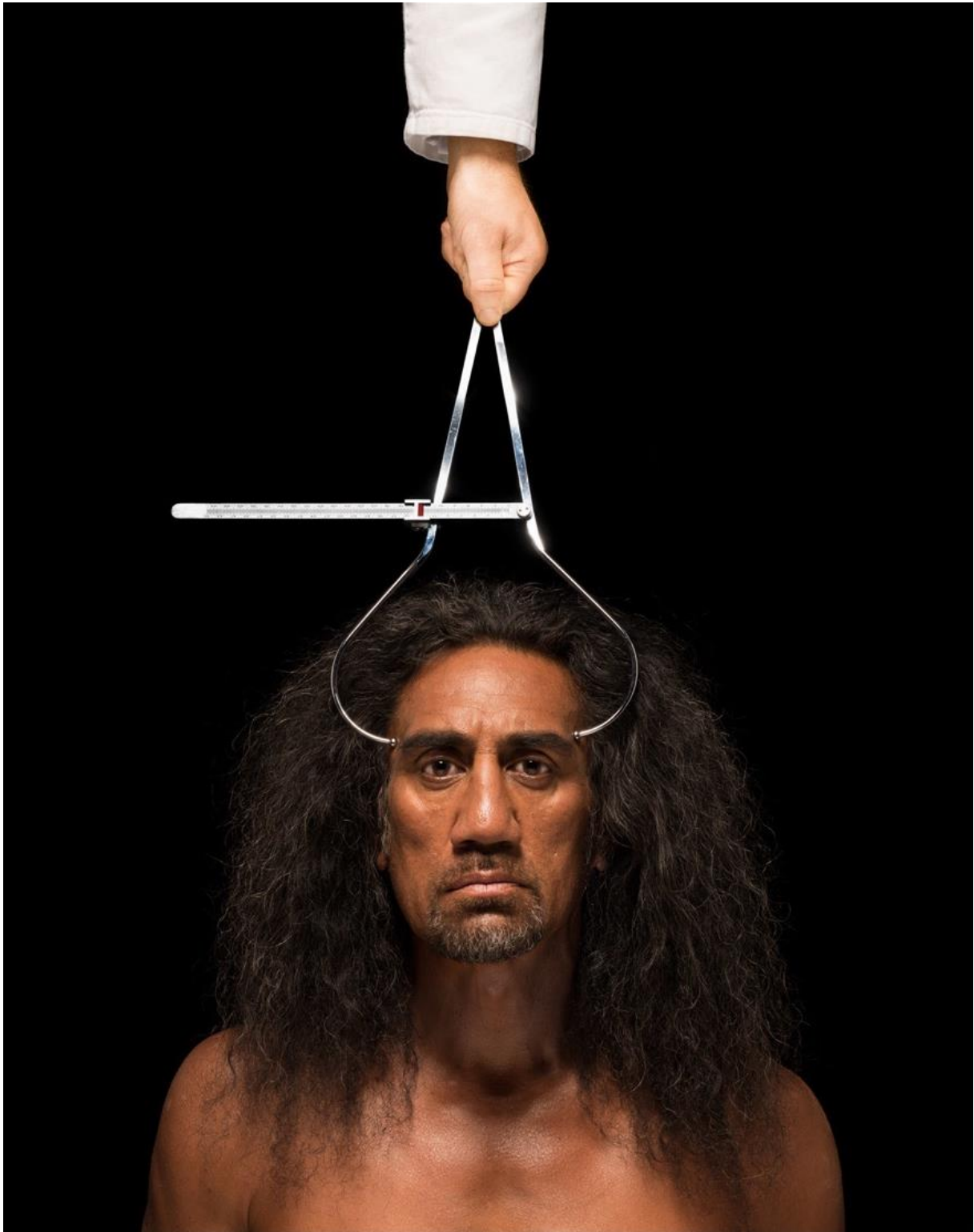


Fig. 31. Yuki Kihara, *Head with Pelvimeter*, 2015. C-type print, 100 x 80 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, New Zealand Art, 2015/18/5.

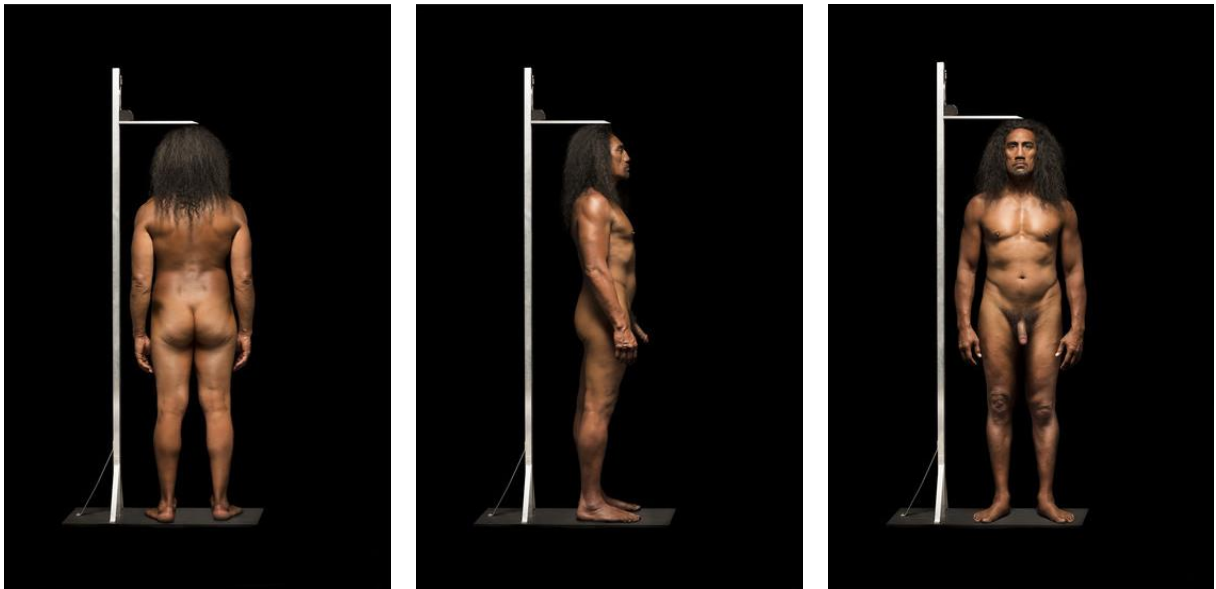


Fig. 32. Yuki Kihara, *Front, Side and Back View with Stadiometer*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 3 x 67 x 45,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

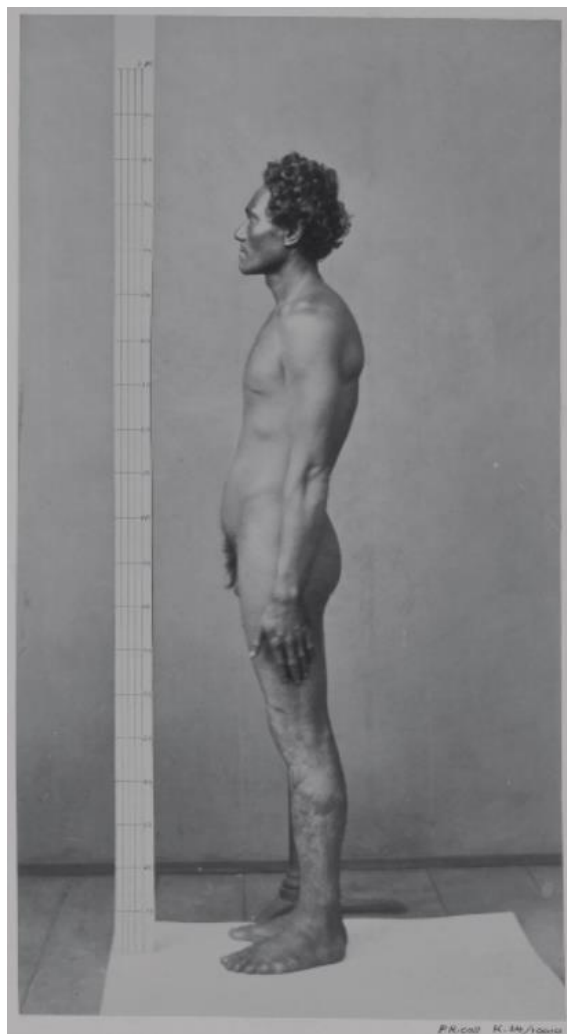


Fig. 33. Hamburg Studio for the Godeffroy Museum, *A series of two anthropometric photographs of a man identified as Ssas, about 30years old, a sailor who came to Hamburg (full length full face), v. 1873.* Black and white print, 275 x 146 mm ; 275 x 149 mm. Oxford, Pitt Rivers Museum.

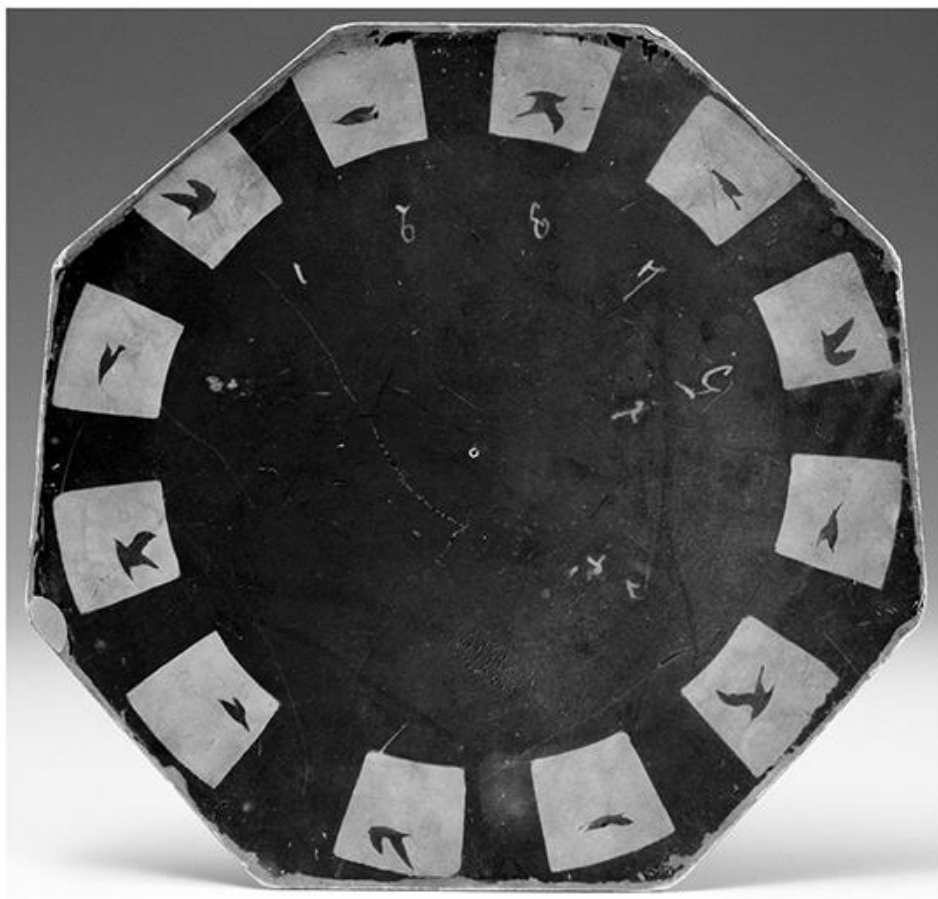


Fig. 34. Etienne-Jules Marey, *Vol d'oiseau*, 1880-1888. Vue chronophotographique réalisée avec le fusil photographique, dimensions inconnues. Paris, Musée des arts et métiers.

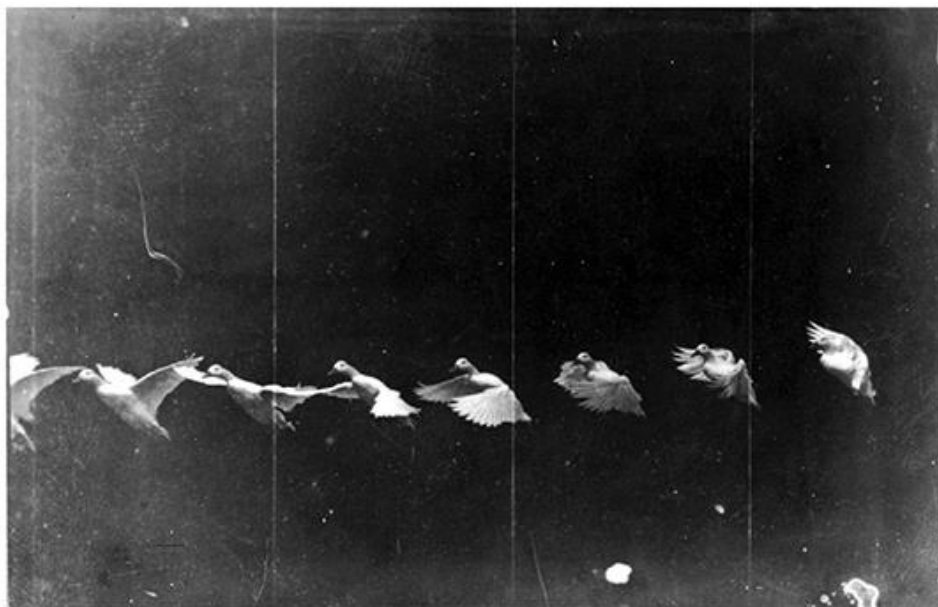


Fig. 35. Etienne-Jules Marey, *Vol d'oiseau*, 1880-1888. Vue chronophotographique sur plaque fixe, 105 x 161 mm. Paris, Cinémathèque française.

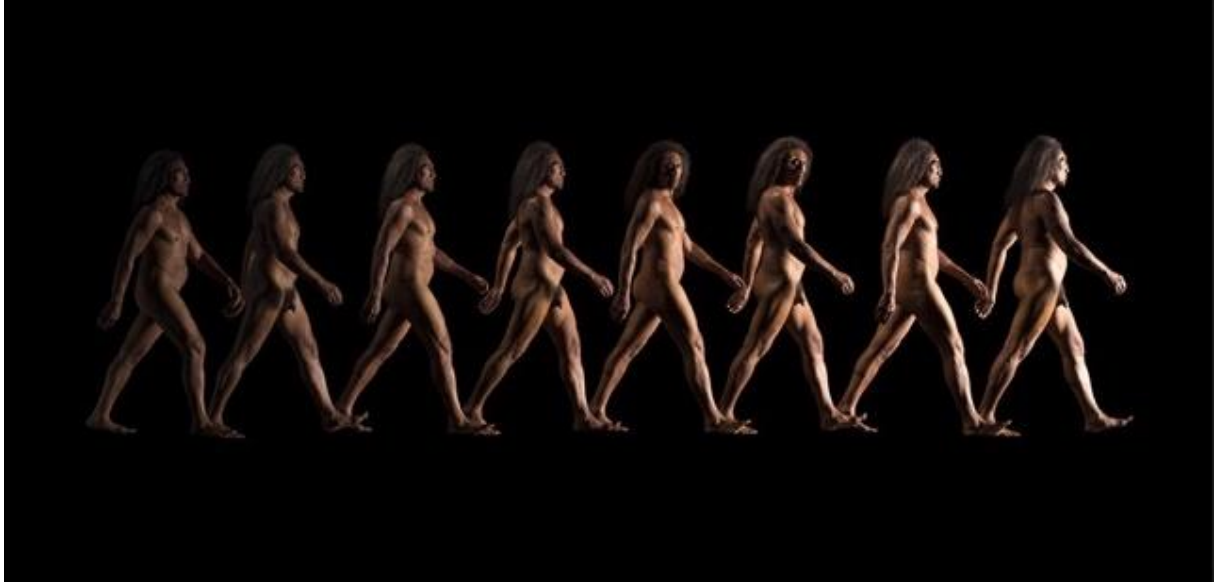


Fig. 37. Yuki Kihara, *Walking II*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 100 x 200 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 36. Yuki Kihara, *Leaping*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

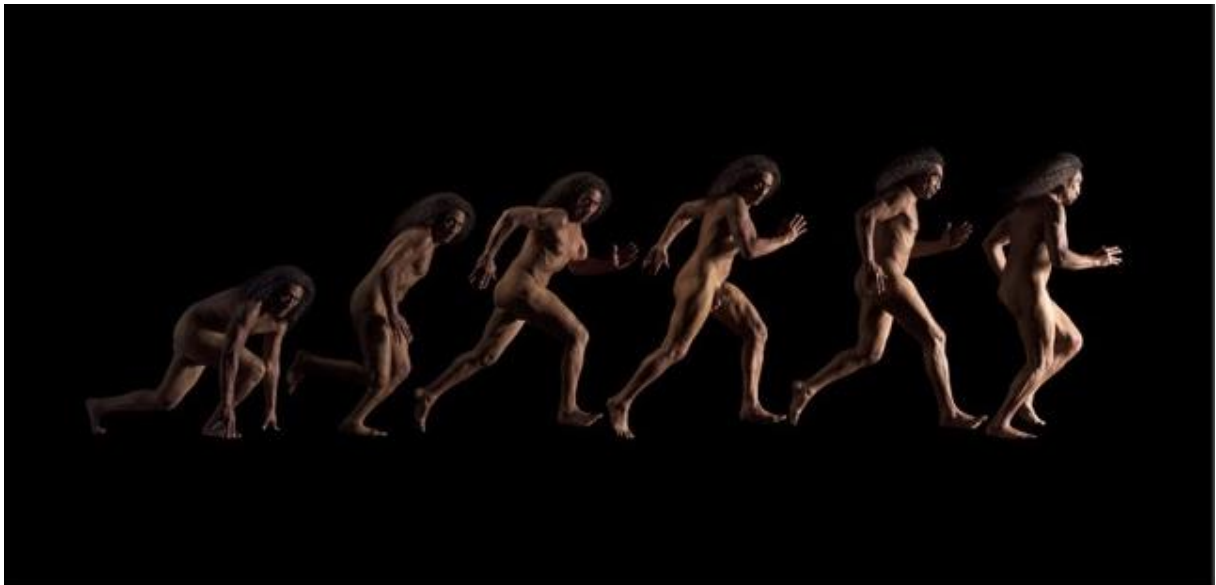


Fig. 38. Yuki Kihara, *Sprinting*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 39. Yuki Kihara, *Siva (Dance)*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

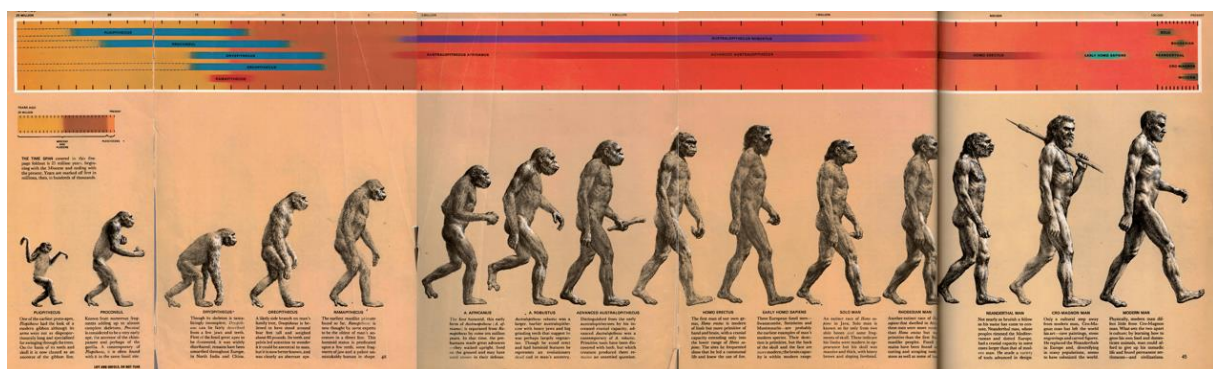


Fig. 40. Rudolf Zallinger, *The Road to Homo Sapiens (March of progress)*, 1965.



Fig. 41. Yuki Kihara, *Maui Descending a Staircase I (After Duchamp)*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 124 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 43. Yuki Kihara, *Maui Descending a Staircase II (After Duchamp)*, 2015. Vidéo numérique à canal unique, 6min09. Image extraite de la vidéo à 2min07.

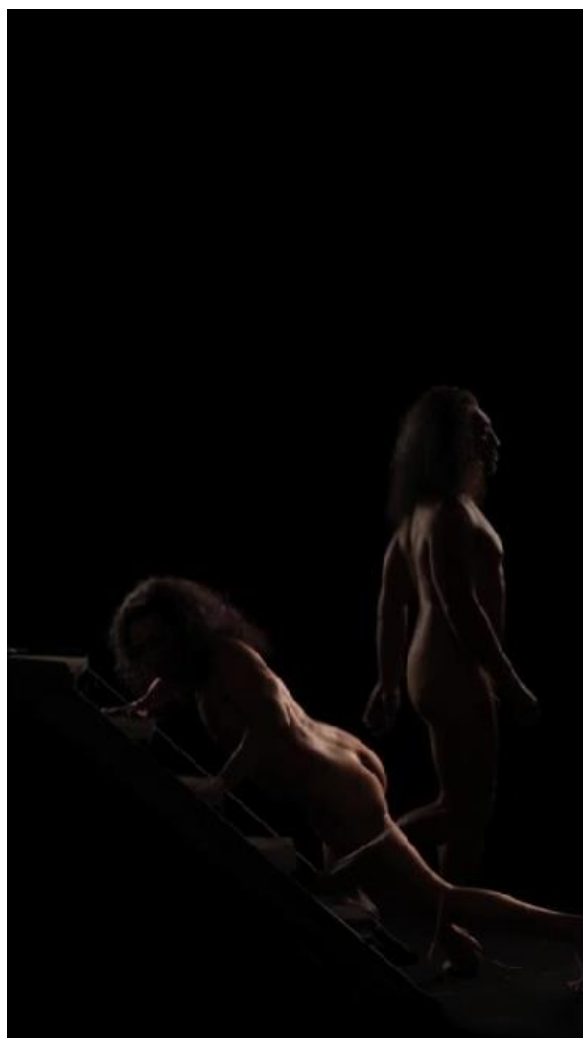


Fig. 42. Yuki Kihara, *Maui Descending a Staircase II (After Duchamp)*, 2015. Vidéo numérique à canal unique, 6min09. Image extraite de la vidéo à 5min01.

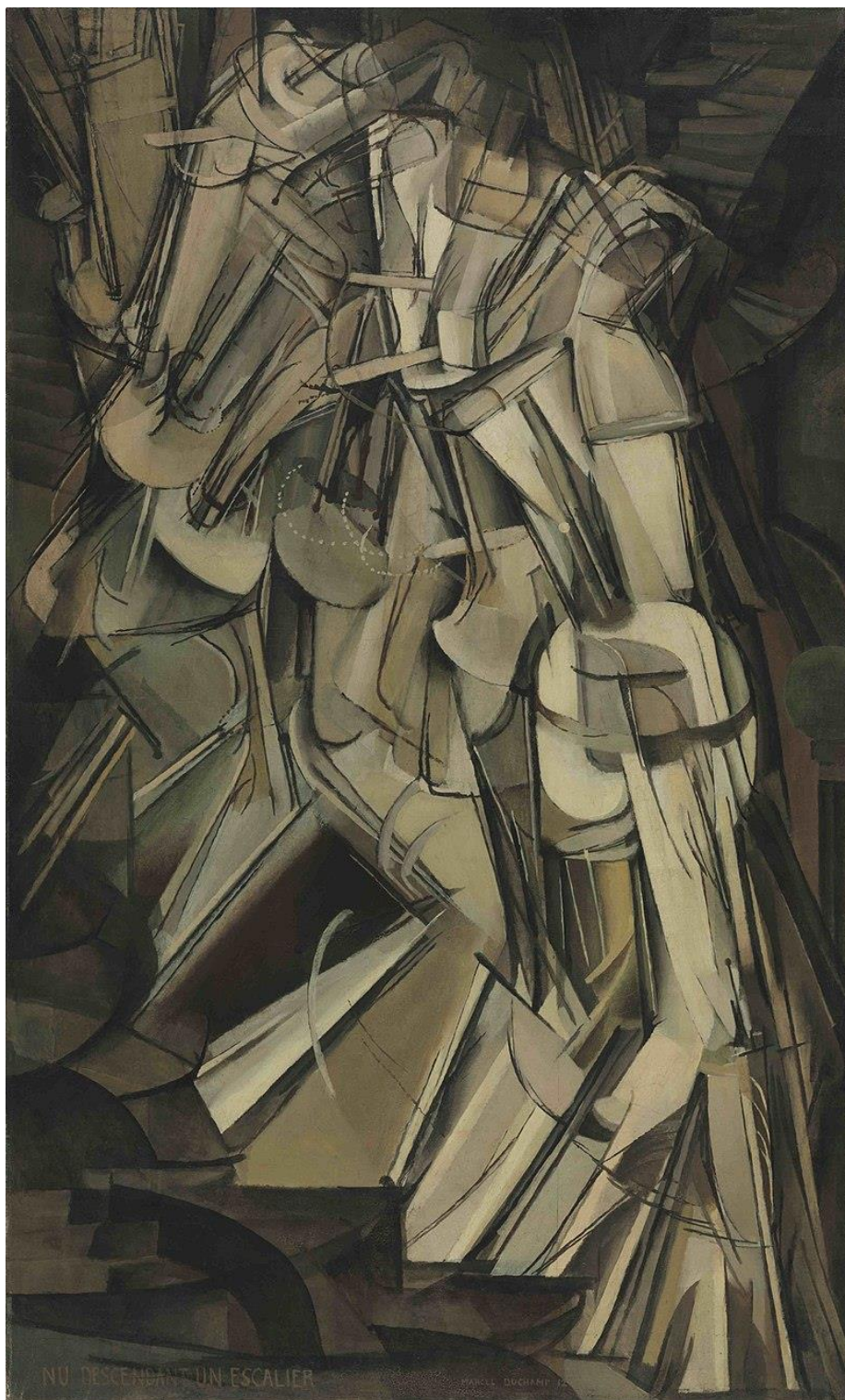


Fig. 44. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n°2*, 1912. Huile sur toile, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection (1950), 1950-134-59.

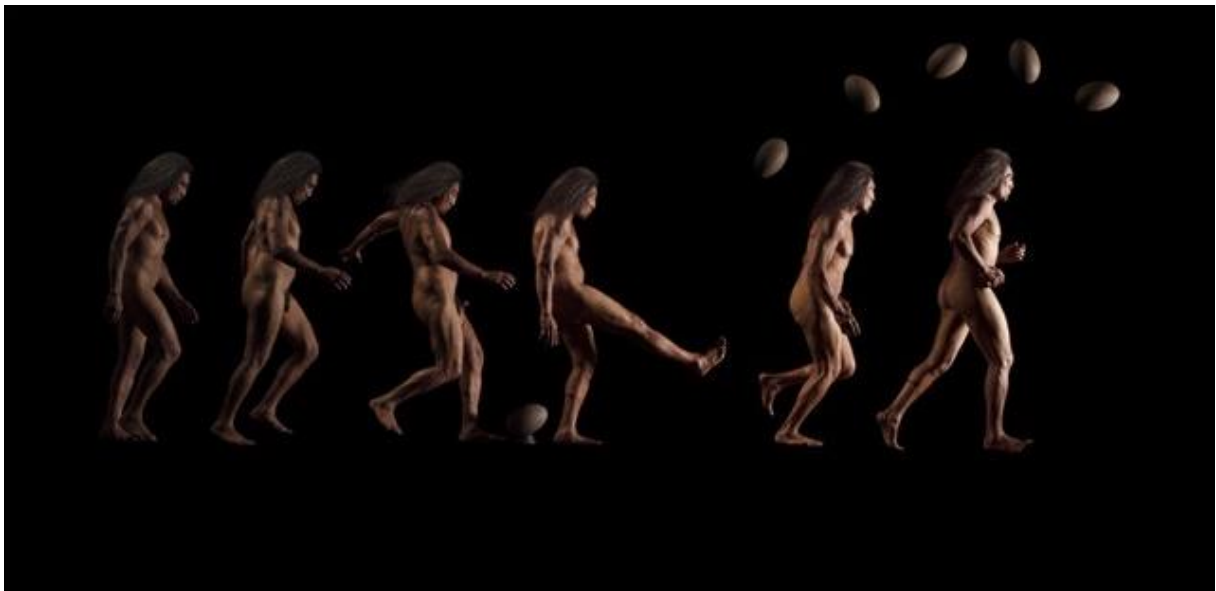


Fig. 45. Yuki Kihara, *Kicking*, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 46. John Davis, *Man from Tutuila with hair bound*, 1873-1877. University of Cambridge Museum of Archaeology & Anthropology. P4741.ACH1.



Fig. 47. Yuki Kihara, *Ulugali'i Sāmoa : Sāmoan couple*, 2005. Impression de pigments sur papier, 91 x 71 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 48. Alfred John Tattersall, *Faumuina Mata'afa*, and (probably) his wife, v. 1900-1930. Épreuve à la gélatine argentique, 24 x 18,9 cm. Wellington, National Library, Tattersall, Alfred James, 1866-1951 : Photographs of Samoa, PAColl-3062-1-01.



Fig. 50. Yuki Kihara, *Tama Samoa – Samoan Man*, 2005. C-type print mounted on aluminium, 80 x 60 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2008/11/1.



Fig. 49. Yuki Kihara, *Teine Samoa – Samoan Woman*, 2005. C-type print mounted on aluminium, 80 x 60 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2008/11/2.



Fig. 51. Alfred Burton, *Samoan princesses*, juillet 1884. Tirage à l'albumine, 19,8 x 13,7 cm. Wellington, National Library, Smith, Stephenson Percy, 1840-1922 : Maori and Polynesian photographs, PA1-q-223-05-2.



Fig. 52. Yuki Kihara, *My Samoan Girl*, 2004-2005. C-type print, 80 x 60 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007.356.



Fig. 53. Yuki Kihara, *Fa'afafine: In the Manner of a Woman*, 2004-2005. C-type print, 3 x 60 x 80 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 54. Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 130,5 x 191 cm. Paris, Musée d'Orsay, RF 644



Fig. 55. Francisco Goya, *La maja vestida*, 1800-1807. Huile sur toile, 94,7 x 188 cm. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 56. Francisco Goya, *La maja desnuda*, 1795-1800. Huile sur toile, 97,3 x 190,6 cm. Madrid, Museo del Prado

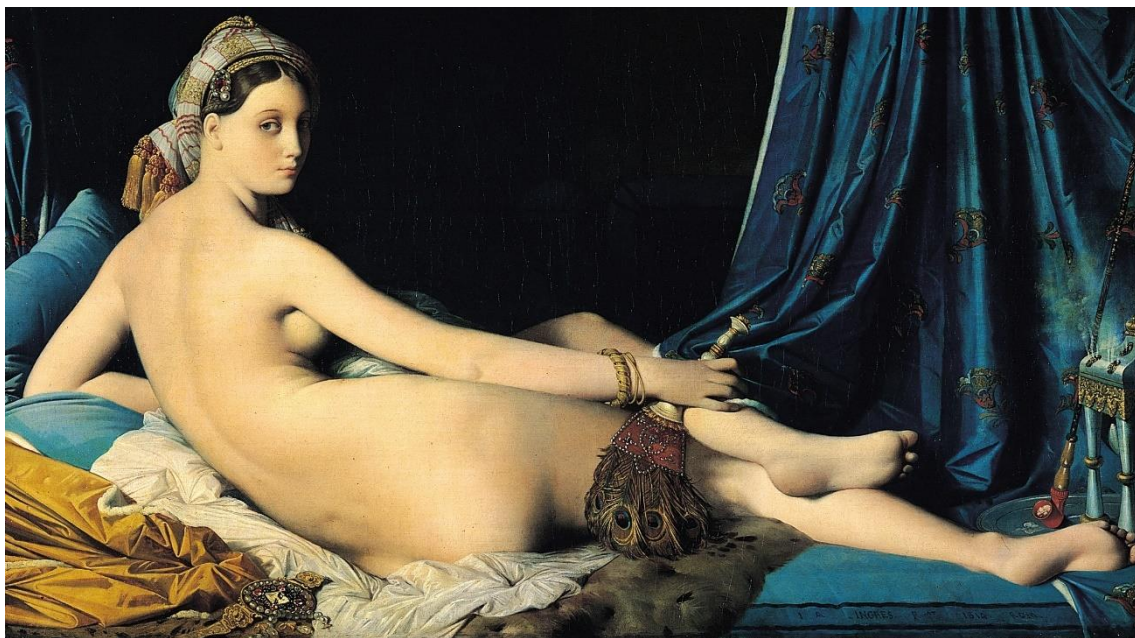


Fig. 57. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814. Huile sur toile, 91 x 162 cm. Paris, Musée du Louvre, RF 1158.



Fig. 59. Yuki Kihara, *Odalisque (After Boucher)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 58. François Boucher, *Odalisque*, 1742. Huile sur toile, 53 x 65 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, MNR 61. En dépôt à Reims, Musée des Beaux-Arts, D 951 1.



Fig. 60. Yuki Kihara, *Girl with A Pearl Earring (After Vermeer)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 61. Yuki Kihara, *The Birth of Venus (After Botticelli)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

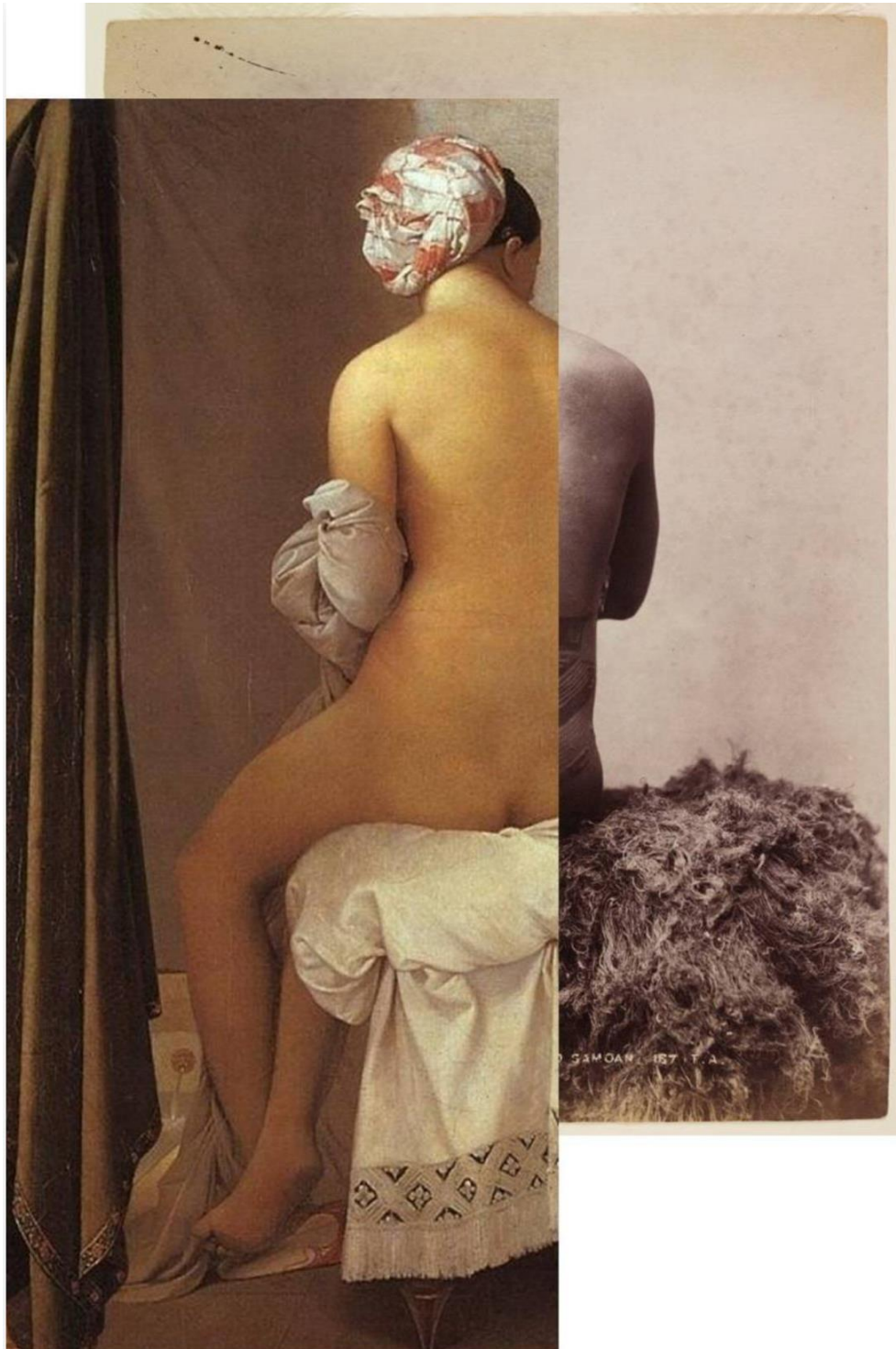


Fig. 62. Yuki Kihara, *The Valpinçon Bather (After Ingres)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 63. Yuki Kihara, *Three Tahiti(Sāmo)ans (After Gauguin)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, 51,5 x 40,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 65. Paul Gauguin, *Trois Tahitiens*, 1899. Huile sur toile, 73 x 94 cm. Edimbourg, National Galleries of Scotland, NG 2221.



Fig. 64. Thomas Andrew, *Tattooed Samoan*, v. 1900. Tirage argentique à l'albumine, 20,1 x 14,2 cm. Wellington, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.005772.

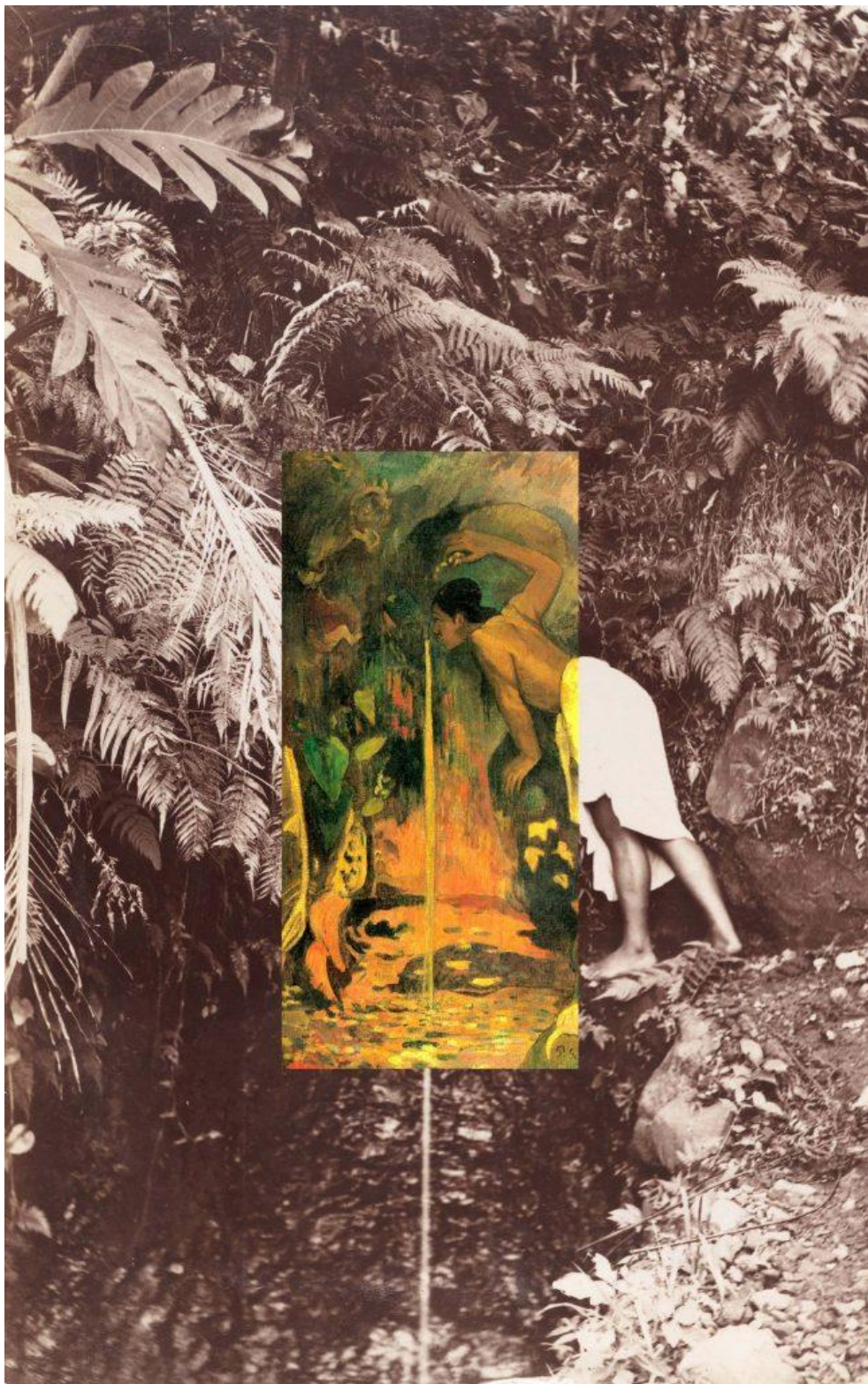


Fig. 66. Yuki Kihara, *Samoa Waters (After Gauguin)*, 2021. Impression pigmentaire sur toile, 48 x 30 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

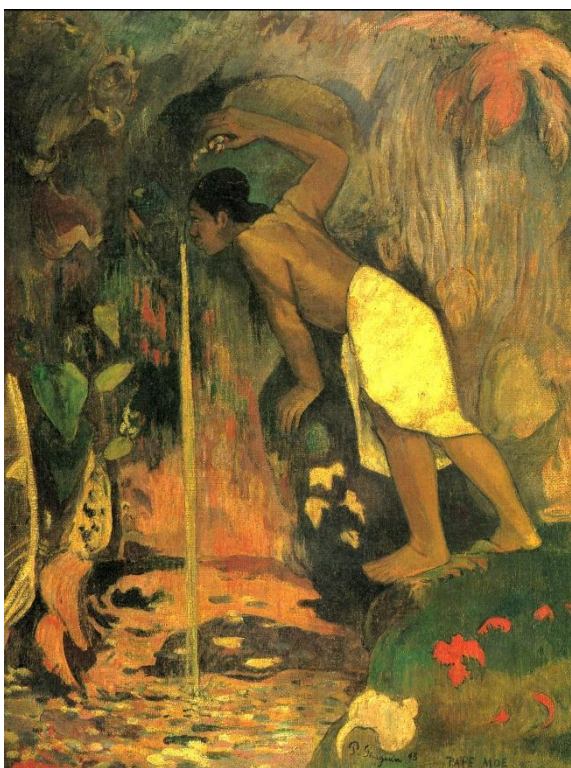


Fig. 67. Paul Gauguin, *Pape Moe*, 1893. Huile sur toile, 99 x 75 cm. Zürich, collection privée.

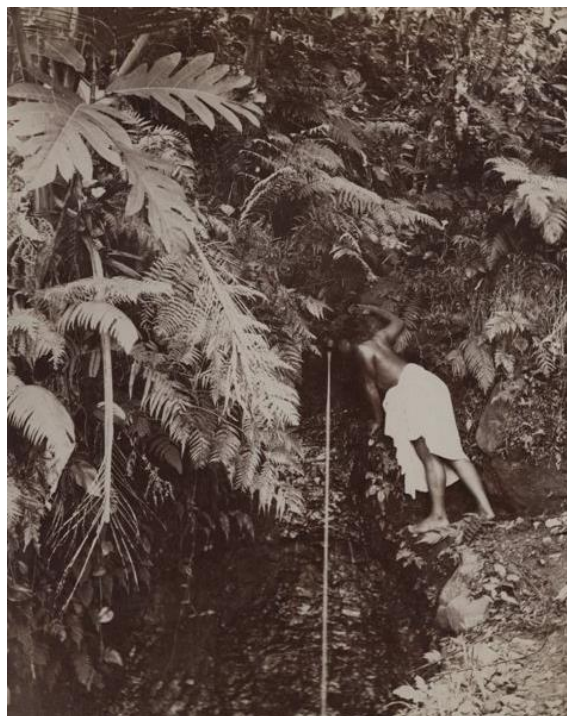


Fig. 68. Charles Georges Spitz (attribué à), *Rock Spring in the Samoan Islands*, 1887. Tirage à l'albumine, dimensions inconnues. Sidney, State Library of New South Wales, Collection of the Mitchell Library, MLMSS 448/4, p. 52.

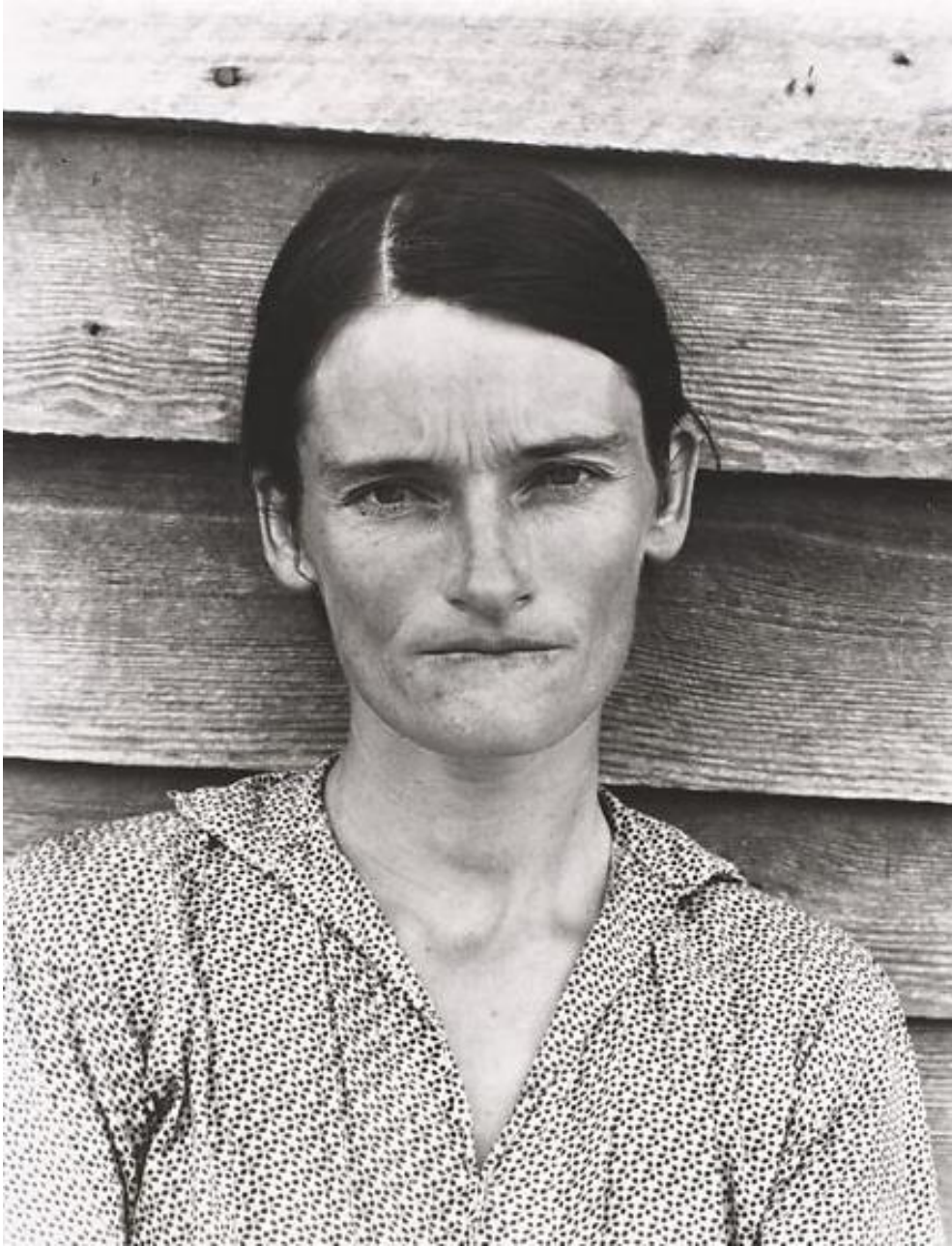


Fig. 69. Sherrie Levine, *After Walker Evans : 4*, 1981. Tirage gélatino-argentique, 12.8 x 9.8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.266.4.



Fig. 70. Urs Lüthi, *Tell Me Who Stole Your Smile*, 1974. Tirage au gélatino-argentique sur toile, 99,5 x 77,5 cm. Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain.



Fig. 71. Cindy Sherman, *Untitled #228*, 1990. C-print, 208.4 × 122 cm. New York, The Museum of Modern Art, Photography, 622.1990.x1-x2.



Fig. 73. Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988. C-print avec peinture acrylique et technique gel, 210.19 × 299.72 cm. San Francisco Museum of Modern Art.



Fig. 72. Yasumasa Morimura, *Une Moderne Olympia*, 2018. C-print, support transparent, 210 x 300 cm. Tokyo, Mori Art Museum.

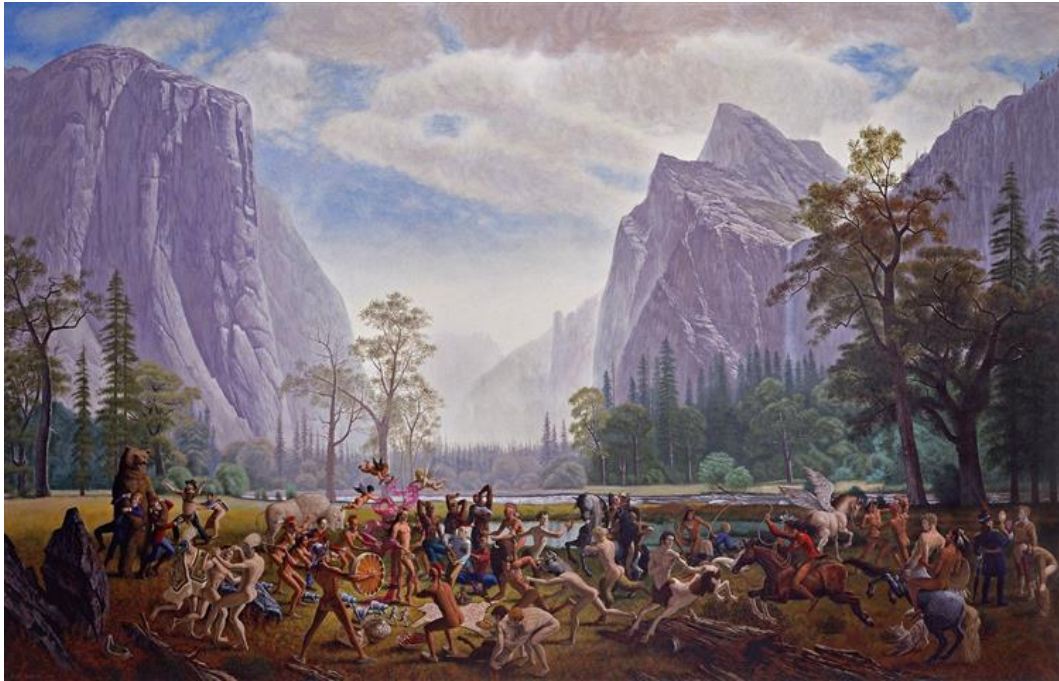


Fig. 74. Kent Monkman, *The Triumph of Mischief*, 2007. Acrylique sur toile, 213 x 335 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.



Fig. 75. Albert Bierstadt, *Looking Up the Yosemite Valley*, 1865-1867. Huile sur toile, 91,4 x 148,6 cm. Stockton, The Hagging Museum, Hull Gallery, 1931.391.14.



Fig. 76. Paul Gauguin, *Vision après le sermon*, 1888. Huile sur toile, 72,2 × 91 cm. Edimbourg, National Galleries of Scotland, NG 1643.



Fig. 78. Yuki Kihara, *Fa'afafine with children (After Gauguin)*, 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 97,1 x 74,2 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

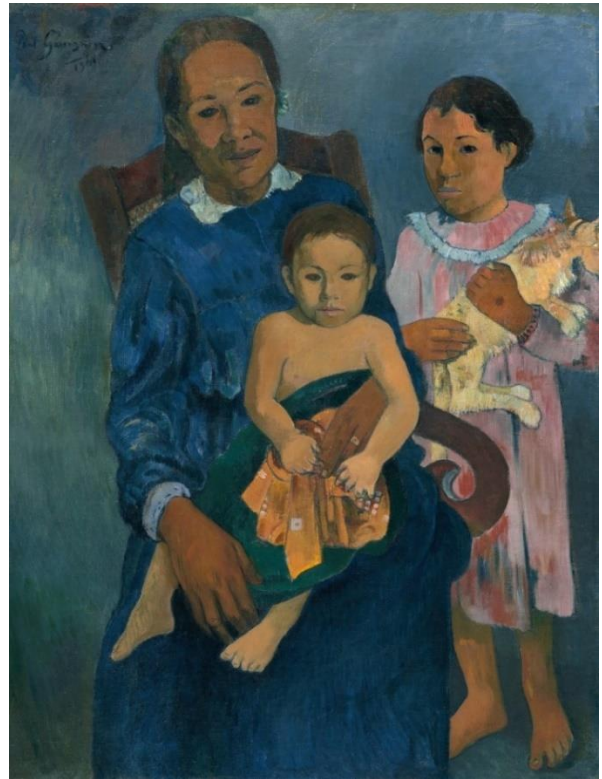


Fig. 77. Paul Gauguin, *Femme polynésienne avec enfants*, 1901. Huile sur toile de lin, 97 x 74 cm. Chicago, Art Institute, Painting and Sculpture of Europe, 1927.460.



Fig. 80. Yuki Kihara, *Genesis 9:16 (After Gauguin)*, 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 73,2 x 91,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 79. Paul Gauguin, *Ta matete (Le Marché)*, 1892. Huile sur toile, 73,2 x 91,5 cm. Basel, Kunstmuseum, 1849.



Fig. 81. Yuki Kihara, *Fonofono o le nuanua: Patches of the rainbow (After Gauguin)*, 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 139 x 375 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 83. Yuki Kihara, *Paul Gauguin with a hat (After Gauguin)*, 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 97,1 x 74,2 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.

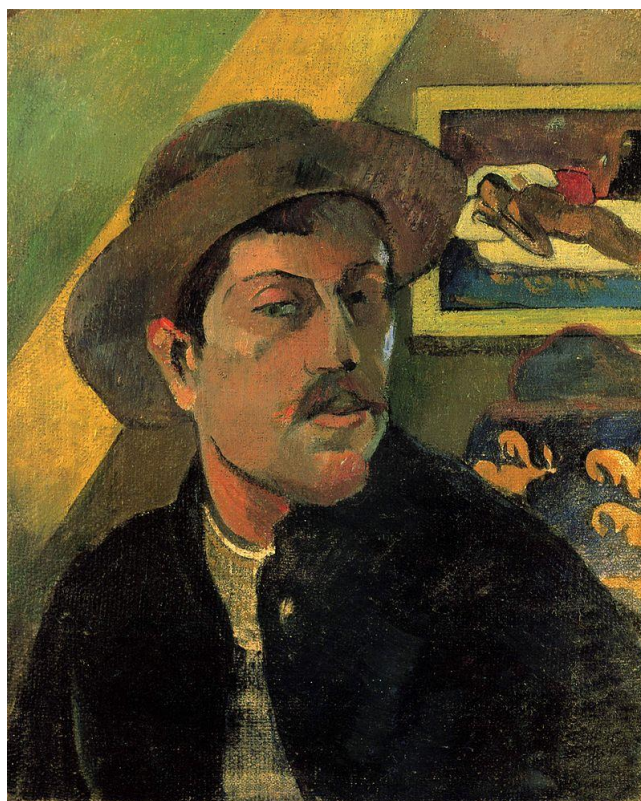


Fig. 82. Paul Gauguin, *Autoportrait au chapeau*, 1893. Huile sur toile, 45 x 38 cm. Paris, Musée d'Orsay, RF 1966 7.

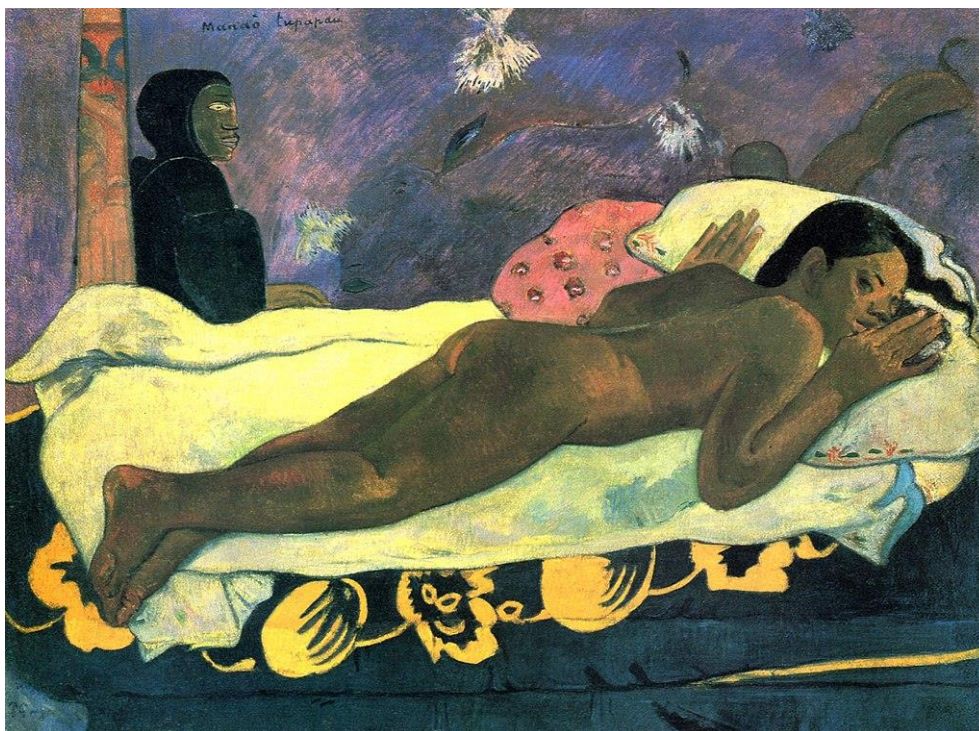


Fig. 85. Paul Gauguin, *Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)*, 1892. Huile sur toile, 45 x 38 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1965:1.

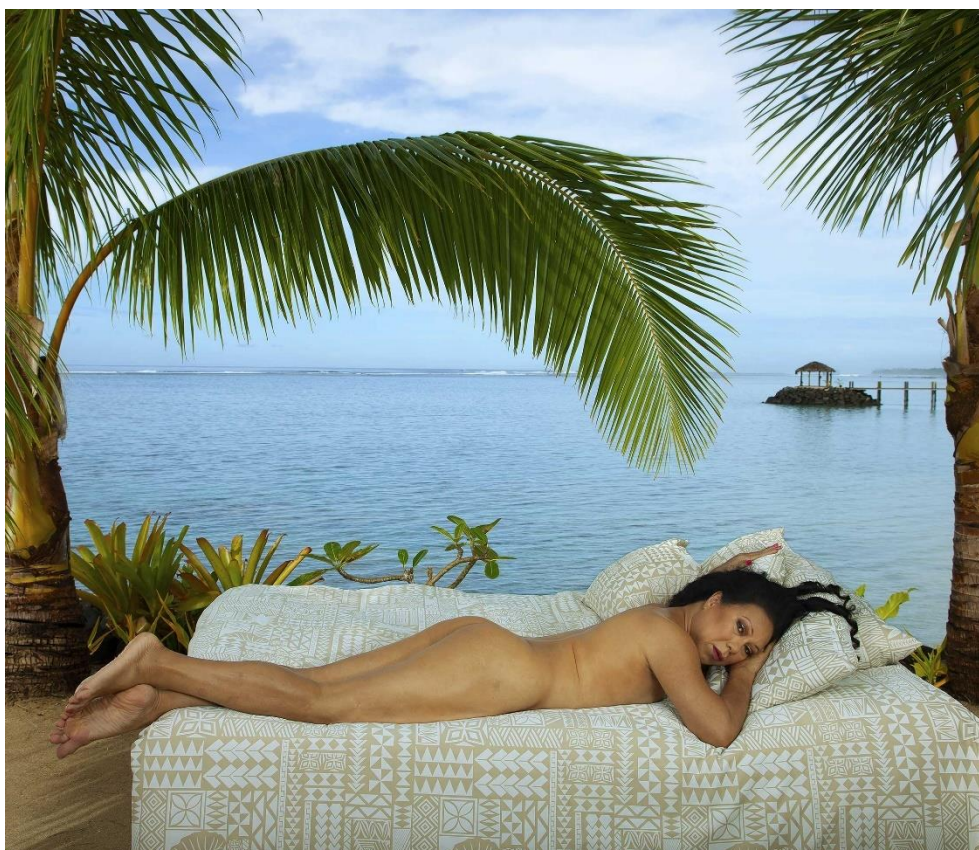


Fig. 84. Yuki Kihara, *Spirit of the ancestors watching (After Gauguin)*, 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 116 x 134,6 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries.



Fig. 86. Cast of *Paradise Camp*, 2020. Issu de la section des archives.

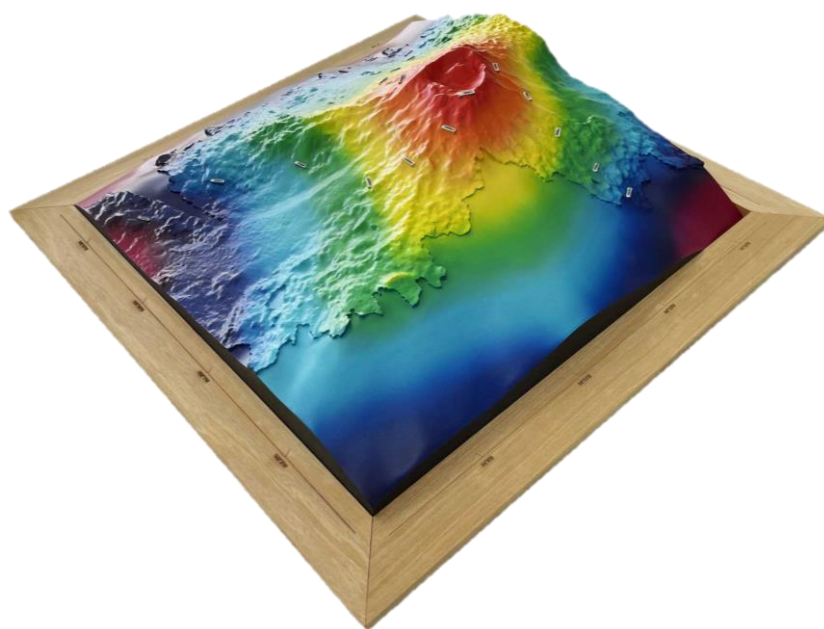


Fig. 87. Maquette du mont sous-marin de Vailulu'u, 2020. Issu de la section des archives.



Fig. 88. Papier-peint de la plage de Saleapaga (détail), 2019.

Table et sources des illustrations

Fig. 1. Thomas Andrew, Samoan half caste, 1886. Tirage à l'albumine, 95 x 140 mm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.037952. Extrait du site du Musée Te Papa Tongarewa de Nouvelle-Zélande, [https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238621].	103
Fig. 2. Thomas Andrew, Majuro Woman, 1886. Tirage à l'albumine, 95 x 140 mm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.037945. Extrait du site du Musée Te Papa Tongarewa de Nouvelle-Zélande, [https://collections.tepapa.govt.nz/object/1238621].	104
Fig. 3. Yuki Kihara, Tualuga : The Last Dance, 2006. Vidéo, 5 minutes 52. Image extraite de la vidéo à 3min43. Extrait de Vimeo, [https://vimeo.com/13811424].	105
Fig. 4. Yuki Kihara, Siva in Motion, 2012. Vidéo numérique HD à canal unique, 16:9, couleur, 8min14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2012/25/7. Image extraite de la vidéo à 0min14. Extrait de Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=ephfsBQ0voc].	106
Fig. 5. Yuki Kihara, Siva in Motion, 2012. Vidéo numérique HD à canal unique, 16:9, couleur, 8min14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2012/25/7. Image extraite de la vidéo à 0min43. Extrait de Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=ephfsBQ0voc].	106
Fig. 6. Yuki Kihara, Galu Afi : Waves of Fire, 2012. Vidéo digitale, 4min59. Extrait du site Art News, [https://artnews.co.nz/shigeyuki-kihara-summer-2012/].	107
Fig. 7. Eadwaerd Muybridge, Animal Locomotion. Plate 616, v. 1887. Chronophotographie, impression photomécanique : collotype, 228 x 331 mm. Boston Public Library, Rare Books Department, 08_11_000607. Extrait du site Digital Commonwealth, Massachusetts Collection Online, [https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:70796302d].	108
Fig. 8. Paul Gauguin, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?, 1897-1898. Huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm. Boston, Musée des Beaux-Arts, 36.272. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/D%27o%C3%B9_venons-nous_%3F_Que_sommes-nous_%3F_O%C3%B9_allons-nous_%3F#].	109
Fig. 9. Gustave Doré, Le Purgatoire ; Le Paradis / Dante Alighieri, 1868. Illustration sur bois, dimensions inconnues. Poitiers, Bibliothèques universitaires, Fonds ancien, FG 1369-02. Extrait du blog des bibliothèques de lettres, sciences humaines et sociales, [https://blogs.univ-poitiers.fr/budl/2018/05/11/gustave-dore-illustre-la-divine-comedie-22/].	110
Fig. 10. Gustave Doré, L'Enfer / Dante Alighieri (L'enfer, chant 64), 1861. Illustration sur bois, dimensions inconnues. Poitiers, Bibliothèques universitaires, Fonds ancien, FG 1369-01. Extrait du blog des bibliothèques de lettres, sciences humaines et sociales, [https://blogs.univ-poitiers.fr/budl/2018/05/11/gustave-dore-illustre-la-divine-comedie-22/].	110
Fig. 11. Paul Klee, Angelus Novus, 1920. Encre de chine et huile sur papier, 31,8 x 24,2 cm. Jérusalem, Musée d'Israël, B87.0994, 199799. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Angelus_novus_(Klee)].	111
Fig. 12. Yuki Kihara, Agelu i Tausi Catholic Church After Cyclone Evan, Mulivai Safata After Cyclone Evan, Mulivai Safata, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown,	

- [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/work/15888-Agelu-i-Tausi-Catholic-Church-After-Cyclone-Evan-Mulivai-Safata>]..... 112
- Fig. 13. Yuki Kihara, Departure, Faleolo International Airport, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/work/11363-Departure-Faleolo-International-Airport>]..... 113
- Fig. 14. Yuki Kihara, Aggie Grey's Resort Casino, Mulifanua, 2013. C-print, 79,5 x 104 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/work/11361-Aggie-Greys-Resort-Casino-Mulifanua>]. 114
- Fig. 15. Yuki Kihara, Mau Headquarters, Vaimoso, 2013. C-print, 79,5 x 194 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [<https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/exhibitions/328-Yuki-Kihara-Where-do-we-come-from-What-are-we-Where-are-we-going>]. 115
- Fig. 16. Alfred James Tattersall, The leaders of the women's Mau ; Mrs Tuimaliifano, Mrs Tamasese, Mrs Nelson, Mrs Faumuina , v. 1930. Photographie en noir et blanc, dimensions inconnues. Wellington, Alexander Turnbull Library, PA1-o-795-05. Extrait du site de la National Library Wellington, [<https://natlib.govt.nz/records/22827944>] 116
- Fig. 17. J. Forbes Watson and John William Kaye, Rajbansi. Aboriginal Now Hindoos. Behar (10), 1868-1875. Photographie, dimensions inconnues. Extrait du site Old Indians Photos, [https://www.oldindianphotos.in/2009_03_02_archive.html]..... 117
- Fig. 18. J. Forbes Watson and John William Kaye, Aheer - Hindoo - Shahabad (13), 1868-1875. Photographie, dimensions inconnues. Extrait du site Old Indians Photos, [https://www.oldindianphotos.in/2009_03_02_archive.html]..... 117
- Fig. 19. Jacob de Wit, De ideale proporties van het menselijk lichaam - Man (no.II), 1747. Gravure sur papier, 40 x 40 cm. Ede, Simonis & Buunk. Extrait du site Simonis & Buunk, [<https://www.simonis-buunk.nl/kunstwerk/jacob-de-wit-schilderij-de-ideale-proporties-van-het-menselijk-lichaam-man-no-ii/17725/>]. 118
- Fig. 20. John Lamprey, Front and profile views of a Malyan male, v. 1868-1869. Photographie, dimensions inconnues. Royal Anthropological Institute, 2116 ; 2117. Extrait de : E. EDWARDS (ed.), Anthropology and Photography. 1860-1920, New Haven / Londres, Yale University Press / The Royal Anthropological Institute, 1992, p. 102. 119
- Fig. 21. Edward S. Curtis, A Piegan Dandy, 1900. Photogravure, encre brune, 45 x 32 cm. Evanston, Northwestern University Libraries, Charles Deering McCormick Library of Special Collections. Extrait de la Collection digitale de la Northwestern University Libraries, [<https://dc.library.northwestern.edu/items/bd2e50d5-6b39-47ae-92ea-9ab1cc27fcb2>]. 120
- Fig. 22. Edward S. Curtis, Cheyenne Girl, 1905. Photogravure, encre brune, 45 x 32 cm. Evanston, Northwestern University Libraries, Charles Deering McCormick Library of Special Collections. Extrait de la Collection digitale de la Northwestern University Libraries, [<https://dc.library.northwestern.edu/items/8f296c60-ac1d-4fcf-8a45-824c9e2c6d74>]. 120
- Fig. 23. Yuki Kihara, Gossip session, 2002. C-print on dibond aluminum, dimensions inconnues. New York, The Metropolitan Museum of Art. Extrait du site du Metropolitan Museum

of Art, [https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara/photo-gallery].	121
Fig. 24. Yuki Kihara, <i>See No Evil, Speak No Evil</i> , 2001. Huile sur toile, 2 x 40 x 60 cm. Hamilton, Waikato Museum Te Whare Taonga o Waikato, 2002/8/1.1-2. Extrait du site du Musée Waikato Te Whare Taonga o Waikato, [https://collection.waikatomuseum.org.nz/objects/21645/see-no-evil-speak-no-evil-from-the-black-sunday-series].	122
Fig. 25. Yuki Kihara, <i>Afa tasi</i> , 2002. C-print on dibond aluminum. New York, The Metropolitan Museum of Art Extrait du site du Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara/photo-gallery].	123
Fig. 26. Yuki Kihara, <i>Tasi Ae Afe</i> , 2002. C-print on dibond aluminum. New York, The Metropolitan Museum of Art. Extrait du site du Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara/photo-gallery].	123
Fig. 27. Yuki Kihara, <i>Subnasale-nasal Root Length with Vernier Caliper</i> , 2015. C-type print, 80 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/2. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/artists/232-Yuki-Kihara].	124
Fig. 28. Yuki Kihara, <i>Nose Width with Vernier Caliper</i> , 2015. C-type print, 80 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/1 Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22712/a-study-of-a-samoan-savage-subnasale-nasale-root-length-with-vernier-caliper].	124
Fig. 29. Yuki Kihara, <i>Subscapular with Skinfold Caliper</i> , 2015. C-type print, 68 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/4. Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22713/a-study-of-a-samoan-savage-bicep-with-skinfold-caliper].	125
Fig. 30. Yuki Kihara, <i>Bicep with Skinfold Caliper</i> , 2015. C-type print, 68 x 100 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2015/18/3. Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22714/a-study-of-a-samoan-savage-subscapular-with-skinfold-caliper].	125
Fig. 31. Yuki Kihara, <i>Head with Pelvimeter</i> , 2015. C-type print, 100 x 80 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, New Zealand Art, 2015/18/5. Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/22715/a-study-of-a-samoan-savage-head-with-pelvimeter].	126
Fig. 32. Yuki Kihara, <i>Front, Side and Back View with Stadiometer</i> , 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 3 x 67 x 45,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232].	127
Fig. 33. Hamburg Studio for the Godeffroy Museum, <i>A series of two anthropometric photographs of a man identified as Ssas, about 30years old, a sailor who came to Hamburg (full length full face)</i> , v. 1873. Black and white print, 275 x 146 mm ; 275 x 149 mm. Oxford, Pitt Rivers Museum. Extrait de : A. CLIFFORD (dir.), <i>Yuki Kihara : A Study of a Samoan Savage</i> , catalogue d'exposition, Te Uru Waitakere Contemporary Gallery, Auckland, 27 février – 22 mai 2016, 2016, p. 7.	128

- Fig. 34. Etienne-Jules Marey, Vol d'oiseau, 1880-1888. Vue chronophotographique réalisée avec le fusil photographique, dimensions inconnues. Paris, Musée des arts et métiers. Extrait de : C. CHICK, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011 (Arts du spectacle – Images et sons), [<https://books.openedition.org/septentrion/46724>].. 129
- Fig. 35. Etienne-Jules Marey, Vol d'oiseau, 1880-1888. Vue chronophotographique sur plaque fixe, 105 x 161 mm. Paris, Cinémathèque française. Extrait de : C. CHICK, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011 (Arts du spectacle – Images et sons), [<https://books.openedition.org/septentrion/46724>]..... 129
- Fig. 36. Yuki Kihara, Leaping, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 130
- Fig. 37. Yuki Kihara, Walking II, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 100 x 200 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 130
- Fig. 38. Yuki Kihara, Sprinting, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 131
- Fig. 39. Yuki Kihara, Siva (Dance), 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 131
- Fig. 40. Rudolf Zallinger, The Road to Homo Sapiens (March of progress), 1965. Extrait du site de la Washington University in St. Louis, [<https://sites.wustl.edu/prosper/on-the-origins-of-the-march-of-progress/>]. 132
- Fig. 41. Yuki Kihara, Maui Descending a Staircase I (After Duchamp), 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 124 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 133
- Fig. 42. Yuki Kihara, Maui Descending a Staircase II (After Duchamp), 2015. Vidéo numérique à canal unique, 6min09. Image extraite de la vidéo à 5min01. Extrait de Vimeo : [<https://vimeo.com/136689419>]..... 134
- Fig. 43. Yuki Kihara, Maui Descending a Staircase II (After Duchamp), 2015. Vidéo numérique à canal unique, 6min09. Image extraite de la vidéo à 2min07. Extrait de Vimeo : [<https://vimeo.com/136689419>]..... 134
- Fig. 44. Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier n°2, 1912. Huile sur toile, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection (1950), 1950-134-59. Extrait de Wikipédia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2]..... 135
- Fig. 45. Yuki Kihara, Kicking, 2015. C-print mounted on dibond aluminium, 50 x 100 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232]. 136
- Fig. 46. John Davis, Man from Tutuila with hair bound, 1873-1877. University of Cambridge Museum of Archaeology & Anthropology. P4741.ACH1. Extrait de : N. KING (ed.), *Paradise*

<i>Camp by Yuki Kihara</i> , Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020., p. 39.	137
Fig. 47. Yuki Kihara, Ulugali'i Sāmoa : Sāmoan couple, 2005. Impression de pigments sur papier, 91 x 71 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/stock?art_num=232].	138
Fig. 48. Alfred John Tattersall, Faumuina Mata'afa, and (probably) his wife, v. 1900-1930. Épreuve à la gélatine argentique, 24 x 18,9 cm. Wellington, National Library, Tattersall, Alfred James, 1866-1951 : Photographs of Samoa, PAColl-3062-1-01. Extrait du site de la National Library Wellington, [https://natlib.govt.nz/records/23032518].	139
Fig. 49. Yuki Kihara, Teine Samoa – Samoan Woman, 2005. C-type print mounted on aluminium, 80 x 60 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2008/11/2. Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/15827/tama-samoa-samoan-man].	140
Fig. 50. Yuki Kihara, Tama Samoa – Samoan Man, 2005. C-type print mounted on aluminium, 80 x 60 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, 2008/11/1. Extrait du site de Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, [https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/15828/teine-samoa-samoan-woman].	140
Fig. 51. Alfred Burton, Samoan princesses, juillet 1884. Tirage à l'albumine, 19,8 x 13,7 cm. Wellington, National Library, Smith, Stephenson Percy, 1840-1922 : Maori and Polynesian photographs, PA1-q-223-05-2. Extrait du site de la National Library Wellington, [https://natlib.govt.nz/records/22365702].	141
Fig. 52. Yuki Kihara, My Samoan Girl, 2004-2005. C-type print, 80 x 60 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007.356 Extrait du site du Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/538527].	142
Fig. 53. Yuki Kihara, Fa'afafine: In the Manner of a Woman, 2004-2005. C-type print, 3 x 60 x 80 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait de : N. KING (ed.), <i>Paradise Camp by Yuki Kihara</i> , Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020, p 56-57.	143
Fig. 54. Edouard Manet, Olympia, 1863. Huile sur toile, 130,5 x 191 cm. Paris, Musée d'Orsay, RF 644. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Olympia_%28Manet%29].	144
Fig. 55. Francisco Goya, La maja vestida, 1800-1807. Huile sur toile, 94,7 x 188 cm. Madrid, Museo del Prado. Extrait de Wikipédia, [https://en.wikipedia.org/wiki/La_maja_vestida].	145
Fig. 56. Francisco Goya, La maja desnuda, 1795-1800. Huile sur toile, 97,3 x 190,6 cm. Madrid, Museo del Prado. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Maja_nue].	145
Fig. 57. Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814. Huile sur toile, 91 x 162 cm. Paris, Musée du Louvre, RF 1158. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Odalisque].	146
Fig. 58. François Boucher, Odalisque, 1742. Huile sur toile, 53 x 65 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, MNR 61. En dépôt à Reims, Musée des Beaux-Arts, D 951 1. Extrait du site du Musée du Louvre, [https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010054816]. ..	147

- Fig. 59. Yuki Kihara, *Odalisque (After Boucher)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 147
- Fig. 60. Yuki Kihara, *Girl with A Pearl Earring (After Vermeer)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 148
- Fig. 61. Yuki Kihara, *The Birth of Venus (After Botticelli)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 149
- Fig. 62. Yuki Kihara, *The Valpinçon Bather (After Ingres)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, dimensions inconnues. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 150
- Fig. 63. Yuki Kihara, *Three Tahiti(Sāmo)ans (After Gauguin)*, 2017. Impression pigmentaire sur toile, 51,5 x 40,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 151
- Fig. 64. Thomas Andrew, *Tattooed Samoan*, v. 1900. Tirage argentique à l'albumine, 20,1 x 14,2 cm. Wellington, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, O.005772. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gauguin_-_Drei_Tahitier_-_1899.jpg#/media/Fichier:Paul_Gauguin_-_Three_Tahitians_-_Google_Art_Project.jpg]. .. 152
- Fig. 65. Paul Gauguin, *Trois Tahitiens*, 1899. Huile sur toile, 73 x 94 cm. Edimbourg, National Galleries of Scotland, NG 2221. Extrait de : N. KING (ed.), *Paradise Camp by Yuki Kihara*, Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020., p 54.. 152
- Fig. 66. Yuki Kihara, *Samoan Waters (After Gauguin)*, 2021. Impression pigmentaire sur toile, 48 x 30 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site de Milford Galleries Dunedin and Queenstown, [https://www.milfordgalleries.co.nz/dunedin/dunedin/submissions/10400-ad8492c9]..... 153
- Fig. 67. Paul Gauguin, *Pape Moe*, 1893. Huile sur toile, 99 x 75 cm. Zürich, collection privée. Extrait de Wikipédia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pape_Moe.jpg]. 154
- Fig. 68. Charles Georges Spitz (attribué à), *Rock Spring in the Samoan Islands*, 1887. Tirage à l'albumine, dimensions inconnues. Sidney, State Library of New South Wales, Collection of the Mitchell Library, MLMSS 448/4, p. 52. Extrait de : N. KING (ed.), *Paradise Camp by Yuki Kihara*, Toi Aotearoa / Londres, Creative New Zealand / Thames & Hudson Ltd, 2020., p. 64. 154
- Fig. 69. Sherrie Levine, *After Walker Evans : 4*, 1981. Tirage gélatino-argentique, 12.8 x 9.8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.266.4. Extrait du site du Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214]..... 155
- Fig. 70. Urs Lüthi, *Tell Me Who Stole Your Smile*, 1974. Tirage au gélatino-argentique sur toile, 99,5 x 77,5 cm. Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain Extrait du site de l'Institut d'art

contemporain de Villeurbanne, [https://i-ac.eu/fr/collection/298_tell-me-who-stole-your-smile-URS-LUTHI-1974].	156
Fig. 71. Cindy Sherman, Untitled #228, 1990. C-print, 208.4 × 122 cm. New York, The Museum of Modern Art, Photography, 622.1990.x1-x2. Extrait du site Smarthistory, [https://smarthistory.org/cindy-sherman-untitled-228/].	157
Fig. 72. Yasumasa Morimura, Une Moderne Olympia, 2018. C-print, support transparent, 210 x 300 cm. Tokyo, Mori Art Museum Extrait du site du San Francisco Museum of Art, [https://www.sfmoma.org/artwork/97.788/].	158
Fig. 73. Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1988. C-print avec peinture acrylique et technique gel, 210.19 × 299.72 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Extrait du site du Mori Art Museum, [https://www.mori.art.museum/en/collection/5082/index.html].	158
Fig. 74. Kent Monkman, The Triumph of Mischief, 2007. Acrylique sur toile, 213 x 335 cm. Ottawa, National Gallery of Canada. Extrait du site WikiArt, [https://www.wikiart.org/en/kent-monkman/the-triumph-of-mischief-2007].	159
Fig. 75. Albert Bierstadt, Looking Up the Yosemite Valley, 1865-1867. Huile sur toile, 91,4 x 148,6 cm. Stockton, The Hagging Museum, Hull Gallery, 1931.391.14. Extrait de Wikipédia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt_-_Looking_Up_the_Yosemite_Valley.jpg].	159
Fig. 76. Paul Gauguin, Vision après le sermon, 1888. Huile sur toile, 72,2 × 91 cm. Edimbourg, National Galleries of Scotland, NG 1643. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vision_apr%C3%A8s_le_sermon].	160
Fig. 77. Yuki Kihara, Fa'afafine with children (After Gauguin), 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 97,1 x 74,2 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site NZ at Venice, [https://www.nzatvenice.com/explore/artwork/faafafine-with-children#:~:text=Fa'afafine%20Tiara%20Tu'ulua,Amaile%20on%20Upolu%20Island%2C%20S%C4%81moa.].	161
Fig. 78. Paul Gauguin, Femme polynésienne avec enfants, 1901. Huile sur toile de lin, 97 x 74 cm. Chicago, Art Institute, Painting and Sculpture of Europe, 1927.460. Extrait du site du Art Institute of Chicago, [https://www.artic.edu/artworks/34461/polynesian-woman-with-children].	161
Fig. 79. Yuki Kihara, Genesis 9:16 (After Gauguin), 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 73,2 x 91,5 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site NZ at Venice, [https://www.nzatvenice.com/explore/artwork/genesis-9-16].	162
Fig. 80. Paul Gauguin, Ta matete (Le Marché), 1892. Huile sur toile, 73,2 x 91,5 cm. Basel, Kunstmuseum, 1849. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ta_Matete#/media/Fichier:Paul_Gauguin,_1892,_Ta_matete_(Le_March%C3%A9),_oil_on_canvas,_73.2_x_91.5_cm,_Kunstmuseum_Basel.jpg].	162
Fig. 81. Yuki Kihara, Fonofono o le nuanua: Patches of the rainbow (After Gauguin), 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 139 x 375 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site NZ at Venice, [https://www.nzatvenice.com/virtual-explore/artwork/fonofono-o-le-nuanua].	163

- Fig. 82. Yuki Kihara, Paul Gauguin with a hat (After Gauguin), 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 97,1 x 74,2 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site NZ at Venice, [<https://www.nzatvenice.com/explore/artwork/paul-gauguin-with-a-hat>]..... 164
- Fig. 83. Paul Gauguin, Autoportrait au chapeau, 1893. Huile sur toile, 45 x 38 cm. Paris, Musée d'Orsay, RF 1966 7. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Autoportrait_au_chapeau]. 164
- Fig. 84. Paul Gauguin, Manao Tupapau (L'esprit des morts veille), 1892. Huile sur toile, 45 x 38 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1965:1. Extrait de Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Manao_Tupapau]. 165
- Fig. 85. Yuki Kihara, Spirit of the ancestors watching (After Gauguin), 2020. Impression sur papier d'art Hahnemühle monté sur aluminium, 116 x 134,6 cm. Dunedin and Queenstown, Milford Galleries. Extrait du site NZ at Venice, [<https://www.nzatvenice.com/virtual-explore/artwork/spirit-of-the-ancestors-watching>]..... 165
- Fig. 86. Cast of Paradise Camp, 2020. Issu de la section des archives. Extrait du site NZ at Venice, [<https://www.nzatvenice.com/virtual-explore/varchive/cast-of-paradise-camp>]. 166
- Fig. 87. Maquette du mont sous-marin de Vailulu'u, 2020. Issu de la section des archives. Extrait du site NZ at Venice, [<https://www.nzatvenice.com/virtual-explore/varchive/vailuluu-seamount>]. 166
- Fig. 88. Papier-peint de la plage de Saleapaga (détail), 2019. Extrait du site NZ at Venice, [<https://www.nzatvenice.com/virtual-explore/photographs>]..... 167

