



HAL
open science

L'Horizon mélanésien au prisme des contes et de la peinture

R. Zimmer

► **To cite this version:**

R. Zimmer. L'Horizon mélanésien au prisme des contes et de la peinture. LIème congrès de la S.A.E.S. à Lille, Atelier Histoire des idées, May 2010, Lille, France. hal-03386987

HAL Id: hal-03386987

<https://hal.science/hal-03386987v1>

Submitted on 20 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'horizon mélanésien au prisme des représentations dans les contes et la peinture de rue

René Zimmer, PRAG, Université de la Nouvelle-Calédonie

« L'Horizon mélanésien au prisme des contes et de la peinture, » Congrès de la SAES, *A L'Horizon*, Atelier Histoire des Idées, Lille, mai 2010. Communication. Article en annexe de CORAIL 2010 (L'Image en Mélanésie).



Oscar TOWA, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 2003

Sans titre

Acrylique polychrome sur toile

Une toile acrylique polychrome d'Oscar Towa, l'un des représentants les plus constants et les plus caractéristiques des peintres de rue de Port Moresby, met en scène quatre personnages. Au premier plan, deux demi-faces parées encadrent la toile dans la largeur, contemplant le spectateur. Légèrement en retrait, deux figures de profil rétrécissent encore le champ visuel du contemplateur. Au fond, dans l'échappée, la tombée du jour se décline en ocres, vermillon et carmin se répandant à profusion dans toute la scène, posant l'arrière-plan féérique. Au cœur de cet espace flamboyant se dessine en miniature le cliché romantique de l'île flanquée de son palmier ; une pirogue à balancier se présente au loin, voile sous le vent, dérivant sereinement. La présence d'une silhouette humaine à l'avant joue en faveur d'un accostage imminent. La représentation de l'esquif louvoyant, se présentant trois-quarts face avec son vigie en figure de proue, est l'indice d'une approche prudente et raisonnée.

Dans un contexte îlien et en dépit des apparences, le regard de chacune des quatre figures est porté vers l'océan, car celui-ci se déploie autour des personnages sur 360 degrés. En réalité, ceux-ci scrutent tous les quatre l'espace marin, le regard porté sur la pirogue entrante, y compris les deux figures qui nous font face et qui semblent s'en détourner résolument. Le support toile permet aisément la réalisation de ce trompe l'œil. En outre, la cible visuelle virtuelle des quatre personnages s'affiche pour le contemplateur en image réelle sur le fond de l'écran.

Celui-ci participe au jeu de miroirs, car son œil a saisi le regard de l'autre : celui des insulaires qui jaugent la pirogue et celui, plus diffus, du voyageur scrutant l'île avant d'y échouer son embarcation. Le regard indicible que l'homme à la pirogue oppose aux îliens plantés sur la frange côtière prend sens dès lors que le contemplateur accepte les règles du jeu : l'intrus se présente face à ses hôtes, dont la survie dépend de l'évaluation précise des risques potentiels. Le fait que les îliens soient parés montre qu'ils se sont préparés à toute éventualité en termes de danse ou de guerre, selon le mode sur lequel sera décliné l'accueil de

l'arrivant et de ses suivants, en fonction d'un signe amical ou d'un geste perçu comme offensant.

Dans ces jeux de miroir, l'observateur omniscient porte son œil sur l'autre, mais voit finalement sa propre image se perdre et se refléter dans les fondus enchaînés du ciel et de la mer et dans les feux du couchant. La ligne d'horizon passe au niveau de l'œil de chacun des quatre personnages principaux et recoupe également l'îlot et la pirogue, dégageant par là même toute la thématique du tableau.

Cet article s'élabore autour de la notion d'horizon en tant qu'image, tel qu'il est figuré dans les toiles et présenté dans les contes qui les sous-tendent, au sein du monde mélanésien. Après un exposé sommaire présentant succinctement la Mélanésie en termes de situation géographique et de peuplement, il conviendra de définir les notions de peinture et de conte telles qu'on les entend en ce monde singulier. L'art de raconter des images et celui de peindre des mots nécessitent une redéfinition en contexte. Celle-ci constitue la problématique de cette communication : en quoi la vision, la perception et la représentation de l'horizon du Mélanésien varie-t-elle par rapport aux critères occidentaux traditionnels ? Il est vrai que la notion d'horizon est plus complexe en milieu insulaire, car à l'opposition terre/ciel traditionnelle se rajoute la dimension marine. Celle-ci comporte nécessairement la notion de littoral, frontière inquiétante, lieu magique où rôdent les esprits, concept primordial de la pensée mélanésienne. Le chemin ne s'arrête pas à la terre : il transcende l'horizon, se prolongeant de la terre à la mer et de la mer à la terre, traçant une route aléatoire qui reste constamment à redéfinir, car la mer, contrairement à la terre, n'en garde jamais la mémoire.

Le cadre géographique

Les grands navigateurs partis d'Asie il y a environ 40000 ans en quête d'horizons nouveaux, ont recherché dans l'immensité du Pacifique les terres susceptibles de les accueillir. C'est ainsi que, par vagues successives, ces peuples se sont dispersés au gré des îles rencontrées, peuplant notamment l'île de Nouvelle-Guinée. Il y a environ 3000 ans, une autre vague de peuplement, les *Lapita*, dérivant à partir de Taiwan, franchissait le détroit de Torres, touchant principalement la Nouvelle-Irlande, la Nouvelle-Bretagne, Bougainville et les Îles Salomon ainsi que le Vanuatu, la Nouvelle-Calédonie et les îles Fidji, cet ensemble constituant la Mélanésie traditionnelle. De leur île, les Mélanésiens ont vu apparaître l'homme blanc dans leur horizon. Ils ont vu croiser ou aborder Quiros, Tasman, Cook, Lapérouse, Dumont d'Urville et, si la vie de ces peuples confrontés aux valeurs occidentales a été altérée, ils ont néanmoins conservé une façon de percevoir le monde qui leur est propre.

Nous disposons de traces en surface nous permettant d'appréhender la pensée et l'expression de ces peuples. Dans le domaine archéologique, les affleurements de poteries épousent parfaitement la carte de la Mélanésie traditionnelle. Les nombreux pétroglyphes qui jonchent la plupart de ces territoires semblent également correspondre à l'activité d'artistes appartenant à la même civilisation. D'autres marqueurs sont constitués par les contes, qui recèlent l'âme des peuples, ainsi que par les représentations qu'offrent les peintres non ou peu formatés au travers des œuvres contemporaines qu'ils produisent. Chez ces peintres et

conteurs, on retrouve des schémas caractéristiques fédérateurs qui sont autant de marqueurs psychiques des civilisations unique qui auraient conquis cette grande partie de l'espace marin.

Le contexte

L'art et la peinture s'expriment en vertu du contexte social et culturel dans lesquels ils se développent. En Mélanésie, des peintres et sculpteurs reproduisent les schémas ancestraux dans les villages. Ce sont des ruraux dont la fonction est de perpétuer la tradition et dont le rôle est essentiel, car ils transmettent des signes qui ont valeur mémorielle. Chaque œuvre produite a sa raison d'être : un rite de fertilité, de deuil, un mariage, une circoncision, une initiation. Ces artistes œuvrent dans le cadre du *samting tru*, c'est-à-dire de la relation authentique qui lie l'artiste à son œuvre et à son monde. La pièce est façonnée à la faveur d'un événement défini, au cours de laquelle elle est portée, exhibée et par là-même, ritualisée. La cérémonie passée, cette pièce n'a plus de raison d'être et, à l'instar de la plupart des masques ou parures, elle entre dans l'oubli et déperit, car elle a perdu sa force, son *mana*, aux yeux du papou.

Le *New Art* est un phénomène urbain et le *New Artist* est urbanisé ; il est centré sur l'évènement et l'actualité et il rend compte du moment présent, même s'il arrive parfois que les aléas du marché -réduit en l'occurrence- le renvoient dans son village au détour d'une fleur, d'un animal ou d'un mythe. Dans la plupart des cas, comme à Port Vila pour le Vanuatu et à Port Moresby pour la Papouasie Nouvelle-Guinée, ces artistes vivent dans la capitale, mais vont régulièrement se ressourcer dans leur village car, dans le monde mélanésien, l'homme coupé de sa terre et de son village d'origine n'a plus guère de statut ni de crédit. Cependant, la principale préoccupation de ces artistes demeure la vente de leurs œuvres et ils produisent parfois à la demande des touristes, étrangers pour la plupart. Ils façonnent le monde selon les lois du marché et s'inscrivent alors dans le cadre du *satin nating*. Il est évident que les peintres de rues ont compris que leurs ventes dépendaient de leur capacité à s'adapter aux demandes extérieures, mais il n'en reste pas moins que la notion d'authenticité artistique telle que la conçoit le monde occidental ne se décline pas sur le même mode dans le monde mélanésien.

Le conte et la notion de survie

Les contes méritent également une redéfinition. La typologie du conte mélanésien ne correspond guère aux schémas canoniques de Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*. Le conte mélanésien peut présenter des incohérences spatio-temporelles. Le jeu des déictiques y est souvent brouillé. L'ordre initial n'est pas obligatoirement rétabli et, si la conclusion cliché existe, la conclusion moralisatrice est exceptionnelle. Les contes ne présentent pas nécessairement de chute et l'histoire peut rester suspendue. Les personnes, les animaux, les végétaux, les pierres ne connaissent ni règne ni frontière et se transforment facilement l'un en l'autre. Dans ces contes, la magie est non seulement ordinaire, mais naturelle.

Le conte n'a pas pour objet d'offrir une belle histoire. Il porte le sceau du village auquel il appartient. Raconter le conte, c'est transmettre des signes, des marques, des lieux, des noms, d'où l'importance du mot. Par conséquent, ce sont les éléments sémiotiques, toponymiques, onomastiques, et d'affiliation véhiculés qui donnent tout leur sens à ces contes, et non la morale qui les ponctue parfois. Les informations véhiculées par le conte ont une importance vitale pour les membres du clan et de la tribu.

Suivant la logique gouvernant la distinction entre l'authentique et le factice, le conte retransmis depuis des générations, raconté au sein du village par les aînés aux enfants et aux jeunes gens et destiné à entretenir la mémoire du clan ou de la tribu, est de l'ordre du *samting tru*. Que l'on accepte de le raconter à un touriste ou un chercheur pour répondre à sa demande d'enregistrement et celui-ci entre alors dans le domaine du *samting nating*.

L'horizon : définitions

Le mot horizon signifie à l'origine « limiter, fixer la ligne frontière. » C'est un délimitant matérialisé par la ligne qui barre et borne la vue, une entité spatiale géométrique, instrument de délimitation de deux domaines, l'un inférieur, l'autre supérieur. On peut raisonnablement affirmer qu'il y a autant d'horizons que d'observateurs et de lieux d'observation, mais un seul en chaque site considéré. Selon les critères occidentaux, il n'a en principe ni volume, ni épaisseur, même si, dans le domaine artistique, l'horizon peut s'épaissir : Pour le paysagiste Michel Courajoud, « le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent¹. »

Je vois le ciel accoster la terre sur la ligne d'horizon. Au-delà de ce découpage élémentaire, je voudrais discerner la part du ciel qui entre en terre. Par ce regard tendu je mets un comble à l'imagination de leur contact et, progressivement, je perds l'illusion des partages trop clairs, illusion qui durcit la surface des choses, les enferme dans un contour et fait croire à leur juxtaposition. Mon insistance creuse la ligne, et l'horizon, que je voyais jusque-là comme le simple profil de la terre sur le ciel, vibre... De l'épaisseur s'immisce à l'interface de ces deux mondes.

L'horizon détermine à lui seul un paysage. Il relie les éléments, mais tout aussi bien les sépare et en désignant une limite, il invite à considérer l'illimité. Il est le trait d'union entre le corps du contemplateur et ce qui l'environne.

Les géologues proposent une approche similaire du mot dans la mesure où est appelé horizon géologique chaque couche qui compose le sol. L'une des couches peut alors être considérée comme horizon repère et c'est à partir de celui-ci, dûment répertorié, que les géologues déterminent l'ancienneté relative des couches au-dessus et au-dessous. Une vue en coupe et en couleur permet de visualiser les différentes strates du sol. C'est une représentation que l'on peut également appliquer à la toile du peintre, car la toile au mur est l'expression verticale d'une illusion horizontale. Tant dans l'art du paysage selon Courajoud que dans le domaine géologique, l'horizon prend de l'épaisseur et se voit reconnaître une existence concrète.

¹ Courajoud, Michel, *Les Théories du paysage en France*.

Le Mélanésien se repère face à un horizon plus complexe caractérisé par le troisième élément qu'est l'océan. Si la frange côtière joue un rôle particulier entre terre et mer, l'espace mer – ciel ne fait qu'un et l'horizon mélanésien n'est ni borné, ni délimitant, car la mer est un portail toujours ouvert qui peut être emprunté dans un sens et dans l'autre, dont les entrées et sorties infinies furent empruntées par de lointains parents venus à la conquête du Pacifique sud il y a quelques milliers d'années. L'horizon n'est jamais perçu comme clôturant.

La frange côtière

Une autre infime épaisseur, essentielle à la compréhension du monde océanien, située entre la terre et la mer, fait partie du spectre. Il s'agit du liseré de quelques dizaines de mètres comprenant la plage et le platier qui définit la frange côtière, lieu magique réservé aux initiés, théâtre d'événements extraordinaires et associé à de nombreuses représentations picturales où narratives. L'espace horizontal s'organise en couches successives dans le plan, celui-ci pouvant être une toile de peintre.

Dans ce contexte, la représentation de la mer peut se dédoubler, présentant une partie soumise à la réverbération et une autre partie, clairement délimitée, laissant entrevoir la vie sous marine avec ses anémones de mer posées sur le fond marin et ses poissons multicolores évoluant parmi les algues et les coraux. Les peintres font la distinction entre le plan opaque de la mer sur lequel l'œil glisse et la représentation de l'aquarium offrant une parfaite transparence des fonds marins. L'œil mélanésien sait en effet, par expérience, de quoi sont faits ces fonds et le peintre ne manque pas de le rappeler au contemplateur.

Cinq strates principales peuvent donc être distinguées : la terre, la frange côtière, l'aquarium, la mer et le ciel.

Dans cet univers singulier, où la fille du soleil, qui n'avait jamais vu d'homme, tombe enceinte d'un jeune garçon rencontré alors que son père était parti à la chasse et où la lune descend du ciel avec des cordes pour dévorer des enfants attirés avec des bananes, l'horizon est bien plus qu'illusion d'optique ou simple vue de l'esprit : c'est un être vivant qui vit sa vie d'horizon, comme d'autres êtres vivants vivent leur vie de fille du soleil, d'oiseau de paradis, d'hibiscus ou de pierre magique.

De chair et de pierre : l'horizon étoilé de la Danseuse aveugle

Le rôle de la frange côtière comme actant dans le spectre de l'horizon apparaît dans ce conte que Charles Illouz pose en prologue dans son ouvrage intitulé *De Chair et de pierre*². Le mythe de la danseuse aveugle se joue à l'île de Maré au large de la Nouvelle-Calédonie, sur la frange côtière, où tombent les censures et les sanctions, dans un conte traditionnel :

Les deux époux vont faire leurs champs dans le ciel. Le soir venu, ils redescendent vers leur maison. L'épouse dit alors : Fais-nous griller quelque chose. J'irai ensuite pêcher un peu au flambeau.

-D'accord ! dit le mari.

Elle va alors confectionner une grosse torche et revient auprès de son mari

² Illouz, Charles, *De chair et de pierre, Essai de mythologie kanak*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris : 2000 .

Et bien, cette grillade, est-elle cuite ?

-Oui, mangeons !

Après quoi, elle déclare : je vais pêcher à la torche.

-D'accord, dit le mari.

Arrivée au rivage, elle enflamme la torche, puis arrache ses yeux et avance ainsi vers la mer. Elle se met alors à danser en renversant la tête en arrière et en longeant la plage jusqu'à son extrémité. Elle danse ainsi tête renversée, se repose un peu, puis reprend sa danse tête renversée. Bientôt, elle entend le chant du coq. Oh, il va faire jour ! pense-t-elle. Elle va alors reprendre ses yeux et les remet à leur place. C'est ainsi qu'elle remonte vers l'intérieur des terres, rejoint son mari et se couche près de lui. Au matin, celui-ci demande : Comment s'est passée ta pêche à la torche ?

-Rien ! répond-elle.

Les voilà qui s'élancent à nouveau dans le ciel pour cultiver leurs champs. Ils cultivent jusqu'au soir et redescendent vers leur demeure. Ils font griller quelque nourriture, puis la femme dit encore : Je vais retourner pêcher à la torche.

Un soir cependant, le mari décide de la suivre pour savoir pourquoi sa pêche n'est pas productive. Il arrive près de la mer, s'installe sur une hauteur et aperçoit sa femme, en contrebas, en train de danser tête renversée. L'époux va ramasser les yeux et les lance dans la mer où un poisson picot les avale. Il s'en retourne ensuite chez lui.

Le coq commence à chanter, annonçant l'heure du départ pour l'épouse, qui s'en va rechercher aussitôt ses yeux mais ne peut que constater que ceux-ci ont disparu. Les faits relatés par le conteur sont simples : le jardin suspendu à la voûte céleste reçoit la visite diurne du couple qui, leur labeur terminé, redescend sur terre pour manger et dormir. Sur la scène magique du bord de mer, la danseuse aveugle accomplit d'irrépressibles pas de danse nocturne, arpentant toute la longueur de la plage dans un sens et dans l'autre selon un parcours bien défini, entrecoupé de pauses structurantes. La chorégraphie est parfaitement réglée et l'errance le long de la frange est étalonnée. Les pauses rappellent l'affiliation de la danseuse au ciel et interpellent l'auditeur. L'universalité des concepts fondamentaux mis en œuvre, la profusion de mots connotés et la singularité de la chorégraphie conduisent à pressentir une profusion de sens. En Nengone, la langue de Maré, épouser une jeune fille se dit « lui couper le pied », car la femme doit s'occuper de la case et de la terre cultivable qui lui est associée et en ce sens, elle est attachée au sol³.

Le rivage constitue une frontière angoissante car il est fréquenté par des créatures à la fois marines et terrestres et par des esprits qui peuvent se montrer hostiles et c'est également cette limite que fréquente la danseuse aveugle. Celle-ci vit sa vie de labeur dans le ciel et elle utilise le temps perdu du sommeil pour vivre sa vie dans les étoiles du rêve, constituer son mythe, vivre sa vie intérieure et exorciser ses rêves sur la frange. A son horizon diurne qui la voit se déplacer dans le plan du champ qu'elle cultive, elle oppose, les yeux tournés vers le ciel, la verticalité de son horizon nocturne. Ses déplacements latéraux au niveau du littoral ne servent qu'à donner de l'épaisseur à l'appel du champ des étoiles.

³ En anglais, *husband* renvoie étymologiquement à *bound to the house*, évoquant un ancrage différent.

Horizon, frange côtière et angoisse

Charles Illouz évoque la relation sémantique qui lie l'épouse à la terre cultivable⁴. Quand la terre cultivable est labourée, l'épouse devient mère. La femme au pied coupé doit non seulement rester attachée à sa terre, mais elle a également vocation à la faire fructifier, de la même façon qu'elle a généré son enfant et qu'il lui faudra veiller à ce qu'il ait de quoi subsister. La mère et la terre sont appelés à produire de concert.

Dans le cadre de son étude sur la culture des Yafar de Papouasie-Nouvelle-Guinée, Bernard Juillerat, reprenant à son compte dans *L'Avènement du père* les deux notions angoisse de séparation - angoisse d'intrusion introduites par ailleurs par André Green, y adjoint une troisième forme d'angoisse, celle liée à l'inclusion, ou incorporation du Sujet par l'autre. Rapporté à la notion d'horizon, cette distinction nous amène à considérer l'angoisse de séparation comme celle liée au départ de la frange originelle. Pour diverses raisons, il convient de quitter la terre mère pour se laisser dériver dans l'océan Pacifique avec l'espoir de toucher une île généreuse. Le départ en pirogue fait partie d'un processus irréversible : on ne dérive que dans un sens et si l'arrivée quelque part est aléatoire, la rupture, elle, est définitive. Une fois perdues de vue les côtes et saisis par les courants, on ne revient plus, même si ces marins étaient capables de louvoyer sur des distances considérables.

L'angoisse d'intrusion intervient dès lors que la terre aléatoire est atteinte. Il faut pénétrer l'espace terrestre, tenter de le conquérir et de l'assagir ou s'y fondre. L'angoisse d'intrusion correspond à l'angoisse de l'arrivée, car le navigateur arrivant du néant est la cible du regard de l'autre.

C'est ce moment précis qu'a saisi Oscar Towa, dans l'œuvre polychrome dont il a été question en prologue.

Le lien entre départ et arrivée ne peut être définitivement scellé qu'avec la conquête de la frange côtière, témoin des drames liés aux abordages malencontreux, mais également des accueils bienveillants à l'adresse des héros qui avaient su conquérir l'immensité de l'océan. L'idée d'inclusion se pose dès lors que le nouveau-venu, missionnaire, marchand ou aventurier, plante sa croix, établit son comptoir ou bâtit sa maison de bois et que se noue la rencontre avec l'autre. Le missionnaire pose sa vision du monde spirituel, le marchand impose sa conception du commerce et l'aventurier tente de faire fortune le plus rapidement possible. S'ils y parviennent, ce sont des conquérants et l'opération d'inclusion de l'autre commence. Dans le cas inverse, c'est qu'ils auront eux-mêmes été vaincu par les maladies, les fièvres, les flèches ou dévorés par les crocodiles ou les hommes, punition capitale infligée par la frange inhospitalière, et c'est elle qui les aura phagocytés. On se souviendra que dans *Robinson Crusoë*, les anthropophages viennent de la mer s'établir sur la plage pour accomplir leur festin de chair humaine. La transformation ultime sur la frange est l'anéantissement de l'autre par la manducation, qui, tout en glorifiant l'éradication, consacre la victoire absolue de l'anthropophage.

⁴ *Zine* signifie à la fois « la terre fertile cultivable » et « l'épouse venant des maternels. »

L'horizon route



Anonyme, *Masalai*

Dans *Le Territoire enchanté*⁵, Joël Bonnemaïson explique que :

La culture mélanésienne repose sur le culte des ancêtres, la célébration rituelle des forces de la nature et l'existence de grands cycles mythiques cosmogoniques liés à l'action de « héros culturels » qui mirent en forme le monde lors du grand temps des origines. Un grand espace fut alors créé, réceptacle des magies et des pouvoirs, avec lequel les vivants communiquent par le chemin des morts. Cet espace mélanésien est produit par des géo symboles, c'est-à-dire des lieux culturels porteurs d'identité et chargés de sens et de mémoire.

C'est ainsi que « les droits sur le territoire, le concept de frontière, la relation au voyage, s'expliquent par cette relation au sacré et à cet espace culturel. » La frange côtière scelle ces trois pactes. Le chemin des morts est également celui qu'empruntent les vivants. Le commencement, le Temps du rêve des aborigènes, correspond au Grand temps en Océanie, lui-même étroitement associé au Grand espace, géographie mystique qui s'incarne dans les lieux et les itinéraires. A l'origine, la « terre » était une substance cosmique amorphe que des êtres surnaturels vinrent modeler. C'est ainsi qu'apparurent les plantes, les animaux, la nuit, les montagnes, les caps, le soleil, la lune. Les aventures de ces héros remplissent les récits mythiques dont les villages possèdent des variantes ou des parties. Ces mythes donnent la clé de l'explication mélanésienne du monde : la terre est une totalité sacrée dont les hommes sont une composante parmi d'autres. Ceux-ci, grâce au mythe et à la magie, restent en relation plus ou moins directe avec les héros culturels du temps des origines. Il n'y a pas de rupture entre les vivants et les morts et des lieux propices à l'échange avec les ancêtres permettent d'établir la relation, et parmi ceux-ci, la frange côtière. C'est là que se côtoient les créatures mal définies, mi terrestres mi marines, le dugong, la tortue, le plature, le crocodile, le requin, et les esprits des morts, présents dans les créatures citées.

⁵ Bonnemaïson, Joël, *Le Territoire Enchanté, Croyances et Territorialités en Mélanésie*, Paris, 1992.

Les horizons mélanésiens

Dans les représentations picturales, la danse des horizons ouvre des espaces infinis.

Création 3, œuvre du Ni-vanuatien Sioom, représente de plain-pied un palmier luxuriant, tête dans le ciel, dont la racine marine figure un serpent marin. L'espace terre est réduit à la dimension symbolique d'un petit amas rocheux. Le mythe de la création du palmier serpent est véhiculé par un conte populaire illustrant l'origine commune des trois règnes, animal, végétal et minéral. La toile de fond présente la fusion parfaite du ciel, de la terre et de la mer en un bleu fédérateur aux nuances significatives : bleu du fond de la mer, celui de la frange, celui de l'océan, celui de l'horizon noir et des sphères occultes, enfin celui du ciel.

Dans *L'Ancêtre*, autre œuvre de la période bleue, Sioom représente l'univers de la frange côtière sous la forme de tortues et de serpents avec, dans la partie inférieure, le fond rocheux de la mer, mais offre également une autre vision du fond s'élevant sur la droite et la gauche de la toile, proposant ainsi une triple perspective des fonds marins, dans sa normalité horizontale mais également dans une verticalité surprenante et vertigineuse, à la mesure de l'océan, qui met discrètement en valeur, bien que régnant sur toute la toile, une figure centrale. En effet, celle-ci ne se révèle pas au premier regard, mais on ne tarde pas à reconnaître dans cet ensemble apparemment disparate la présence toute puissante d'un crâne d'ancêtre, veillant sur le monde vivant, fondu dans les horizons multiples,

L'horizon peut également être inversé, comme chez Oscar Towa dans *The Flying Sow*, où la truie radieuse parcourt le ciel, *bilum* à la patte, observée d'en bas dans les frondaisons par les oiseaux de paradis curieux, semblant guetter le moment où la truie féconde déposera son bébé chez un couple en attente d'un enfant. Le *bilum* est un accessoire essentiel de la vie mélanésienne : il s'agit d'un simple sac en fibres tressées dans lequel on met tout ce qui est transportable : les noix de coco, ananas, poissons pêchés et le gibier, toutes autres victuailles mais aussi du petit bois pour le feu ou encore le bébé. Il représente symboliquement l'utérus, là où s'effectuent les transformations magiques de la fertilité, ou le cocon.

Dans une miniature intitulée *The Island*, un anonyme papou présente une féerie de créatures enchevêtrées : poissons, insectes, tortues, serpents, oiseaux et esprits s'agitant dans un bouillon de culture. Entourant l'utérus pour le préserver des agressions du monde extérieur se trouve l'horizon, d'un bleu pastel rassurant. Cet ensemble génésique est bordé aux confins de la toile par des agglomérats de minuscules représentations figurant des œufs de corail et de poissons symbolisant la fécondité et la fertilité.

Within the Horizon's Belly d'un autre anonyme papou offre une vision interne de l'océan matrice. On aperçoit toutes les créatures que la mer abrite en son sein. Au sommet de la création, occupant l'espace en filigrane, règne le dieu requin, géniteur primordial qui, aspirant à lui toute la création, devient lui-même horizon centripète, à l'instar du contemplateur invité à partager sa vision du monde, le conviant dans la ligne d'horizon en inversant le sens et la portée de la vision naturelle des choses.

Conclusion

De même que la narration met en œuvre un processus de visualisation, l'image déclenche invariablement des processus de pensée qui conduisent à l'acte de parole, qui en est la réalisation. L'oralité fut jusqu'à très récemment la seule façon de conserver les histoires véhiculées au fil des siècles et de perpétuer la connaissance. Il était nécessaire que les contes soient racontés et répétés, que les figures et schémas soit reproduits avec constance et régularité, pour que perdure la trace mémorielle. Toute rupture dans la chaîne orale ou picturale est extrêmement dommageable et peut être définitive. Si la parole est fluctuante, la pierre contraignante et le bois périssable, il existe assez de constantes entre contes et peintures pour démontrer que l'horizon mélanésien îlien est plus complexe que l'horizon tel qu'il est vécu sur le continent. La simple rencontre entre le ciel et la terre évoquée par Courajoud devient dans le monde mélanésien une forme de partage entre la terre, le ciel et la mer, chacun des éléments prenant possession à des degrés divers de la trame du conte ou de la toile du peintre. L'espace oral et pictural s'expriment au travers d'un univers complexe offrant des perspectives infinies quand, tête renversée, dansent les horizons.

Quelques illustrations évoquées ci-dessus :



Jérôme Sioom, *Création 3*
(Chaufferie fusionnelle des horizons en bleu cosmique)
Acrylique sur toile, 100x200, Port-Vila, Vanuatu, 2007



Jérôme Sioom, *L'Ancêtre*
(Horizon triple perçu des fonds marins)
Acrylique sur toile, 100x100, Mallicolo, Vanuatu, 2007



Oscar Towa, *The Flying Sow*
(Horizons inversés)
Acrylique sur toile, 100x120, Port Moresby, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 2010