

– **Université de Neuchâtel** –  
Faculté des lettres et sciences humaines  
**Institut d'histoire de l'art et de muséologie**  
Espace Tilo-Frey 1  
2000 Neuchâtel

SE FIGURER L'AILLEURS AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

LE PACIFIQUE SUD DANS LA CONSTRUCTION D'UN ROMANESQUE OCCIDENTAL

Analyse de cas à travers l'œuvre de l'artiste bernois John Webber



John Webber, *A View in Obeitepeha Bay, in the Island of Otaheite*, 1791, gravure à l'eau-forte colorée à la main, 327 × 448 mm, The British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum

## SOMMAIRE

---

<b>INTRODUCTION</b> .....	3
<b>1. LA FABRICATION D’UN IMAGINAIRE OCCIDENTAL EN OCEANIE</b> .....	7
1.1 L’appropriation d’un espace par sa représentation artistique .....	8
1.2 Un théâtre de l’anthropologie : le triangle polynésien.....	10
<b>2. LE DESSIN SCIENTIFIQUE SOUS LES LUMIERES</b> .....	14
2.1 Comprendre le monde : l’importance de l’observation .....	14
2.2 Enjeux artistiques dans la représentation de l’Autre océanien .....	16
<b>3. ARTISTE SCIENTIFIQUE OU ARTISAN DE L’IMAGINAIRE ?</b> .....	18
3.1 Imagerie d’un émerveillement occidental .....	18
3.2 Vers une vision artificielle de l’altérité.....	21
<b>CONCLUSION</b> .....	24
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	26
<b>LISTE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	31
<b>DOSSIER D’ILLUSTRATIONS</b> .....	33

---

## INTRODUCTION

---

« Emmenez-moi » chantait Aznavour en 1967, ses paroles faisant alors l'éloge d'îles lointaines situées au bout de la terre. Là-bas, dans ce pays des merveilles, l'indolence des femmes et l'amour fou des hommes se mêlaient dans la douceur d'une atmosphère qui n'était alors troublée que par le parfum enivrant des colliers de fleurs et les effluves poivrées des fruits. De sa voix nostalgique demeurée célèbre, évoquait-il Tahiti ? A défaut, était-il question de l'un des cinq archipels de la Polynésie française (ill. 1), ou d'une île parmi les 30'000 qui composent le Pacifique Sud (ill. 2) ? Rien n'est moins sûr ! Cependant, si l'analogie est permise, c'est en raison d'un discours qui n'est pas sans rappeler celui tenu par des marins, deux siècles plus tôt, lorsqu'ils découvrirent ce qui s'apparentait au paradis terrestre. Une nuit de juin 1767, se heurtant à un banc de corail, le capitaine anglais Samuel Wallis s'échouait dans la baie de Matavaï, au nord de Tahiti<sup>1</sup>. Cet évènement, consigné et daté par l'explorateur dans son carnet de bord, lui vaudra le mérite d'être le premier Européen à fouler ce qui allait devenir la « Nouvelle-Cythère » à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Depuis ce jour, la littérature n'a cessé d'abonder sur le mythe de l'éden polynésien. Des récits des premiers explorateurs – Wallis, Cook, Bougainville – aux textes critiques d'aujourd'hui – notamment ceux de Serge Tcherkézoff, de Bernard Smith et de Rüdiger Joppien, qui constitueront les sources principales de notre écrit –, cette région du Pacifique a été inondée par la plume des Occidentaux. Leurs premiers écrits se concentraient davantage sur l'émotion, l'enthousiasme et l'émerveillement ressentis lors des diverses « découvertes » effectuées dans cette partie du monde, ambitionnant alors de rendre compte, au reste des Européens, ce que les antipodes de leur continent dissimulaient<sup>2</sup>. Mais l'aspect subjectif de cette littérature a peu à peu cédé à une remise en question de cette dernière, interrogeant non seulement la véracité des informations qu'elle contient, mais également l'influence que celles-ci exercent sur les populations dont la lecture de récits de voyages est, durant cette période, leur unique moyen de se représenter cet ailleurs lointain et vague<sup>3</sup>. Ainsi, le conte polynésien de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a rapidement forgé une image enchantée de l'altérité insulaire, à la fois antichrétienne, romantique et libertine. Cette légende du paradis des îles est aujourd'hui combattue par de nombreux chercheurs dont les travaux tendent à faire la lumière sur ce pan de l'Histoire ; car, malgré ses nombreuses sources primaires, ce dernier demeure obscur à bien des égards. Toutefois, si en l'espace de deux siècles et demi, la littérature

---

<sup>1</sup> TAILLEMITE Etienne, *Sur des mers inconnues*, Paris : Gallimard, (coll. « Découvertes », n° 21), 1987, p. 72.

<sup>2</sup> VIBART Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Bruxelles : Éditions Complexe (coll. « La mémoire des siècles », n° 202), 1987, pp. 128-129.

<sup>3</sup> SMITH Bernard, *European vision and the South Pacific*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1985, p. 5.

fait désormais l'objet d'un net décalage en termes de perception, de traitement et de compréhension du monde océanien, les arts plastiques, quant à eux, ne semblent pas suivre la même évolution.

En suivant les traces du peintre et dessinateur officiel de la troisième expédition de James Cook, John Webber (1751-1793)<sup>4</sup>, nous tenterons de saisir comment l'œil d'un artiste de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle a participé à forger le regard actuel que nous portons sur les îles du Pacifique Sud. Du mythe de la vahiné polynésienne aux effroyables rituels anthropophages de « Mélanésie »<sup>5</sup>, Webber, à l'image de ses prédécesseurs, donne le ton à cette altérité invisible aux yeux des Européens de cette époque. Pourtant, cette altération de la réalité a largement survécu au siècle des Lumières, se prolongeant ainsi dans le temps jusqu'à devenir, aujourd'hui, un paradoxe bien vivant. À l'heure où les photographies et les voyages sont, pour une importante part de la population occidentale, accessibles en tout temps et en tous lieux, comment expliquer que ces images truquées, édulcorées ou, à l'inverse, dramatisées, soient encore des références lorsque nous en venons à parler des peuples océaniens ? Comment une vision aussi manichéenne que celle rapportée par les récits et les images ont pu ancrer une telle variété de peuples dans un imaginaire propre au seul continent européen ? Enfin, comment se fait-il que cet imaginaire des îles lointaines n'ait pas été rétabli à l'ère contemporaine ? Pour comprendre cela, un aller-retour entre passé et présent est nécessaire pour comprendre l'origine, la création et la pérennité de ce que Diderot, en parlant de Tahiti, qualifiait de « fable ».

Les trois expéditions de Cook, à la différence de celle de Wallis ou de l'amiral français Louis-Antoine de Bougainville, font état d'une innovation qui s'avère fortement utile à la fois pour les milieux scientifiques, mais également artistiques et littéraires : il s'agit de considérer, lors des excursions, l'importance de l'aspect pictural<sup>6</sup>. Cette notion – sur laquelle le jeune botaniste britannique Joseph Banks a tout particulièrement insisté – se révèle essentielle dans de nombreux contextes. D'une part, les illustrations qui sont alors esquissées sur place, donnent au spectateur européen de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la possibilité de saisir la diversité des cultures et des traditions en vigueur dans une partie du monde située à plus de 15'000 kilomètres de Londres<sup>7</sup>. D'autre part, ces images constituent de précieux renseignements pour les institutions savantes

---

<sup>4</sup> Le nom de John Webber varie en fonction du contexte linguistique dans lequel se trouve l'artiste : il peut alors prendre la forme de Johann Wäber lorsque celui-ci se trouve en Suisse, ou de Jean Weber quand il séjourne à Paris. Mais son appellation la plus populaire demeure sous la forme anglicisée de John Webber, que nous emploierons tout au long de cet écrit.

<sup>5</sup> Nous indiquons ici ce terme entre guillemets afin de manifester une certaine prise de distance avec lui. Néanmoins, nous l'écrivons par la suite conformément à la majorité des écrits traitant du sujet, qui lui préfère une forme simple (sans guillemets).

<sup>6</sup> FAESSEL Sonia, *Visions des îles : Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : L'Harmattan (coll. « Portes Océanes »), 2006, p. 14.

<sup>7</sup> JOPPIEN Rüdiger et SMITH Bernard, *The art of captain Cook's voyages. 1. The voyage of the "Endeavour", 1768-1771 : with a Descriptive Catalogue of all known original drawings and paintings of peoples, places, artefacts and events and original engravings associated with the Voyage*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1985, p. 3.



d'Europe occidentale car elles contiennent – pour une grande majorité d'entre elles – des représentations de spécimens botaniques essentielles à l'amélioration des connaissances en lien avec l'histoire naturelle. En réalisant *A Human Sacrifice, in a Morai, in Otabeite* (ill. 3), l'une de ses gravures les plus célèbres, Webber répond à ces deux attentes, et exécute une œuvre à la fois instructive et divertissante : en mêlant à l'exotisme d'un panorama typique des mers du Sud, un choc culturel d'importance, il satisfait autant les grandes sphères naturalistes que le simple lecteur curieux<sup>8</sup>.

Illustration d'un passage du récit de Cook, la scène s'ouvre sur l'arrivée de trois Britanniques (Cook, le chirurgien de bord William Anderson et Webber lui-même) aux abords d'un rituel religieux que le capitaine qualifie de « cérémonie barbare et si contraire à l'humanité »<sup>9</sup>. Car, nous le verrons, cette scène marque un tournant dans les rapports qu'entretenaient jusqu'alors les Européens avec les peuples d'Océanie, le dessin de Webber étant ici une preuve irréfutable de la barbarie qui règne dans le Pacifique. Cependant, dans l'imaginaire européen alors en train de se former, il existerait une tendance inverse à cette cruauté. L'idée d'un ailleurs où de beaux indigènes écouleraient des jours heureux, éloignés de toute morale ou civilisation, vivant grâce aux richesses de leurs terres et s'épanouissant dans une existence tranquille et primitive, bercée par la bienveillance de leurs semblables et la douceur de leur climat<sup>10</sup>. Cette image, désormais incrustée dans les publicités d'agences de voyage, nous vient de loin. John Webber déjà, en 1784, s'inspirait de modèles antiques : avec son huile sur toile, *Poedua, the Daughter of Orio* (ill. 4) nous aurons la possibilité de le constater. En effet, cette peinture évoque à bien des égards une nymphe dénudée au beau milieu d'une nature luxuriante ; mais elle est, de plus, l'une des premières représentations de vahinés, images allégoriques de la beauté féminine du Pacifique Sud<sup>11</sup>. Splendeur du mythe tahitien, ces « créatures » demeurent le symbole de l'insularité polynésienne telle que Bougainville la conçut, à la fois mythologique et biblique<sup>12</sup>.

Cette œuvre s'inscrit dans la même dynamique que celle du sacrifice humain : toutes deux créent, représentent et véhiculent une image telle qu'elle est perçue. Car, bien que formé par les Académies royales des deux plus grandes capitales européennes, Paris et Londres, Webber se

---

<sup>8</sup> SMITH 1985, p. 108.

<sup>9</sup> COOK James *et al.*, *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique, ordonné par le roi d'Angleterre, pour faire des découvertes dans l'hémisphère nord, pour déterminer la position & l'étendue de la côte ouest de l'Amérique septentrionale, sa distance de l'Asie, & résoudre la question du passage du Nord : exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke & Gore, sur les vaisseaux "la Résolution" & "la Découverte", en 1776, 1777, 1778, 1779 & 1780, tome II*, Paris : Hôtel de Thou, 1785, p. 170.

<sup>10</sup> GONNARD René, *La légende du Bon Sauvage*, Paris : Librairie de Médecis (coll. « Histoire économique »), 1946, p. 22 et pp. 111-113.

<sup>11</sup> *John Webber (1751-1793) : Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 27 mars-2 juin 1996, Manchester, The Whitworth Art Gallery, 4 juillet-15 septembre 1996, sous la direction de William HAUPTMAN, Berne/Manchester : Kunstmuseum/Whitworth Art Gallery, 1996, p. 147.

<sup>12</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 23 octobre-18 février 2002, sous la direction de Marie-Claude TJIABOU, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 113-114.

trouve là face à un obstacle artistique difficile à surmonter durant son voyage de circumnavigation. En effet, comment se poser en observateur neutre devant l'étrangeté d'un paysage, la singularité d'un peuple ou l'originalité d'une scène, lorsque l'on est soi-même porteur d'une identité et de ses multiples codes ? Appréhender ces divers éléments en s'affranchissant des illusions préétablies sur le long terme est, pour l'art européen, une épreuve nouvelle, née du contact avec l'altérité.

Par cet écrit, nous tenterons de démontrer la façon dont ce défi a été relevé par Webber. Pour cela, nous nous intéresserons en premier lieu à *Poedua, the Daughter of Orio* et à *A Human Sacrifice, in a Morai, in Otabeite*, que nous mettrons en parallèle avec un corpus d'œuvres plus large ayant trait à la thématique des îles d'Océanie. L'enjeu de ce travail sera donc de déterminer le rôle interprété par le Pacifique Sud dans la construction d'une altérité fabulée. Pour ce faire, l'analyse sera morcelée en trois parties. La première sera consacrée au contexte historique des opérations de circumnavigation et reviendra sur la genèse d'un imaginaire conçu à l'égard du continent océanien, particulièrement en ce qui concerne la région polynésienne. Puis, nous aborderons l'intérêt ainsi que les enjeux liés à l'introduction d'une dimension artistique au sein des expéditions scientifiques. Enfin, nous verrons comment la diffusion des journaux de voyages illustrés a assuré la pérennité d'un romanesque exotique qui, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, persiste plus que jamais. Notre conclusion reviendra sur la question de l'exotisme océanien, afin d'identifier ce que la projection d'un vieux rêve occidental nous apprend sur la réalité colonialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le statut de voyageur atteint, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un prestige incontestable au sein des institutions scientifiques européennes. Héritiers d'un ensemble culturel et philosophique, les explorateurs qui se lancèrent dans de vastes quêtes au cœur du Pacifique étaient déjà préparés à s'émerveiller de la richesse des terres et des peuples qu'ils y rencontreraient<sup>13</sup>. Cet horizon d'attente concernant ce qui était alors nommé « mers du Sud » puise ses origines dans une suite d'évènements qui débuta deux siècles plus tôt : l'Amérique du XVI<sup>e</sup> siècle confirma, lors de la colonisation espagnole, la présence d'êtres primitifs, dépourvus de lois et pourtant doux et généreux – le fameux bon sauvage tant attendu depuis l'Antiquité. Cela eut pour effet de relancer la légende géographique de la *Terra Australis Incognita* (ill. 5), un mythe qui trouve sa source dans des théories à la fois philosophiques et scientifiques<sup>14</sup>. À cela s'ajoute l'intérêt pour l'histoire naturelle de l'Homme, qui connaît une croissance exponentielle durant le siècle des Lumières :

« L'engouement pour Tahiti et les sauvages de la mer du Sud eût été impossible sans l'apport considérable de la philosophie du temps. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les Européens n'avaient cessé de remettre en cause leur propre image en évoquant les sauvages d'outre-mer. L'aube des Lumières, l'élargissement du rationalisme critique produisirent une vision plus expressive de l'homme sauvage. Le XVIII<sup>e</sup> siècle se désintéressa des préoccupations religieuses pour faire de l'homme le centre de son discours littéraire et philosophique. Rejetant le dogme de la genèse divine, on s'interrogea sur la véritable nature de l'homme, sur ses modes de vie et son évolution. [...] Sous l'homme civil, il importait de retrouver l'homme originel, nu de corps et d'âme comme au premier matin du monde. »<sup>15</sup>

Ces îles perdues au beau milieu de l'océan constituèrent, à cet égard, une toile vierge sur laquelle il serait possible d'y projeter rêves et espoirs. La tendance, en vogue au sein des milieux savants européens, était de croire qu'il restait, quelque part dans l'immensité de ce monde, des peuples restés purs car incivilisés. De « bons sauvages », en somme. Et ce sont ces bons sauvages qu'allaient découvrir Wallis, Cook et Bougainville, eux qui, les premiers, avaient pris le large pour déterminer ces contrées, inexplorées mais déjà fabuleuses.

---

<sup>13</sup> VIBART 1987, p. 17.

<sup>14</sup> Cette terre, plus couramment appelée « Terre Australe » en français, fait référence à des côtes vaguement aperçues dans la partie méridionale du Pacifique, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par des navigateurs. Leurs carnets de bord faisaient alors état de la présence de terres dans cette partie du monde, mais la localisation très incertaine de ces dernières constitua un terreau fertile à toutes les fantaisies européennes et les témoignages mensongers qui y germèrent. Dès lors, physiciens, théologiens, géographes et explorateurs s'escrimèrent à démontrer la présence de cette terre qui, selon une théorie mathématique émergente, devait forcément exister afin de contrebalancer et répartir le poids des continents sur la planète (cf. VIBART 1987, pp. 22-31).

<sup>15</sup> VIBART 1987, pp. 32-33.

## 1.1 L'appropriation d'un espace par sa représentation artistique

Cadet d'une famille de six enfants, John Webber apprend très tôt à cultiver ses aptitudes artistiques. Né à Londres le 6 octobre 1751 d'une mère anglaise, Mary Quant, et d'un père bernois, Abraham Wäber, il est envoyé à l'âge de six ans chez sa tante Rosina Esther Wäber, à Berne, en raison de la crise économique qui secoue alors la capitale anglaise. C'est très probablement Rosina qui découvre le talent artistique de son jeune neveu car, très vite, celui-ci est envoyé pour se former auprès du sculpteur suisse Johann Friedrich Funk (1706-1775), un lointain membre de leur famille<sup>16</sup>. Instruit par ce dernier, Webber se tourne par la suite vers le dessin, si bien qu'en 1767, il devient officiellement l'apprenti du principal paysagiste suisse de cette époque, Johann Ludwig Aberli (1723-1786). Ce moment marque de façon indélébile la carrière de celui qui, dix ans plus tard, sera nommé peintre officiel de la troisième expédition du capitaine Cook, le 12 juillet 1776.

Exercé par l'un des maîtres de la représentation topographique suisse – comme en témoigne, par exemple, sa *Vüe d'Yverdon prise depuis Clindi* (ill. 6) –, Webber acquiert rapidement une certaine aisance dans la réalisation, en extérieur, de ses croquis, dessins et aquarelles<sup>17</sup>. Reproduisant à son tour des paysages, il aiguise son œil à observer, à analyser puis à traiter les divers éléments qui viennent composer à la fois des scènes rurales de Suisse ou d'Angleterre, mais également des panoramas plus « exotiques » tels ceux des territoires d'Afrique du Sud, d'Alaska, d'Extrême-Orient ou d'Océanie. Pour cette dernière, l'une des œuvres de Webber, intitulée *A View of Kealakekua Bay* (ill. 7) semble d'ailleurs emprunter le même procédé artistique que celui qu'emploie Aberli pour ses paysages. En effet, en comparant cette vue de Kealakekua – esquissée en 1779, durant la seconde visite du dessinateur à Owhyhee (actuel archipel hawaïen) – à celle d'Yverdon, nous ne pouvons manquer de remarquer quelques similitudes dans la façon avec laquelle ces deux scènes sont traitées. Ainsi, outre un soin équivalent porté aux mouvements des différents protagonistes, aux actions qu'ils effectuent et aux couleurs vives de leurs vêtements, ce constat repose essentiellement sur la représentation globale de ces deux études. Aberli et Webber se placent face à leur sujet en respectant un angle, une distance et une hauteur presque identiques. La toile de fond nous montre ensuite, dans l'un et l'autre cas, un massif montagneux mais verdoyant, dont l'un des côtés descend en pente douce dans une eau bleu clair, presque transparente par endroit, et qui se teinte de nuances plus foncées sitôt qu'elle se rapproche du premier plan. Le décor se compose systématiquement d'un rivage sablonneux, cerclé par une végétation

---

<sup>16</sup> John Webber (1751-1793) : *Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook* 1996, p. 26.

<sup>17</sup> James Cook et la Découverte du Pacifique, catalogue d'exposition, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 28 août 2009-28 février 2010, Vienne, Museum für Völkerkunde, 10 mai-13 septembre 2010, Berne, Musée historique de Berne, 7 octobre 2010-13 février 2011, sous la direction de Adrienne L. KAEPLER, Berne/Paris : Musée historique de Berne/Imprimerie Nationale, 2010, p. 66.

caractéristique du lieu et de son climat. La présence d'édifices artificiels est subtilement révélée par la densité de la nature locale<sup>18</sup>.

Selon Joppien et Smith, il est fort probable que cette illustration de la baie de Kealakekua n'ait pas eu à dessein de représenter l'arrivée des navires anglais : en vérité, à la lecture du journal de Cook, il s'avère que *A View of Kealakekua Bay* n'est qu'un pâle reflet de cet épisode<sup>19</sup>. Cela pose naturellement de nombreuses questions concernant la présence de cette illustration dans le corpus. Webber envisageait-il déjà le rôle que pouvait jouer une œuvre conforme à son instruction dans la mémoire des lieux ? Rien n'est certain, mais grâce à son geste, cette baie hawaïenne désormais transformée par l'activité humaine est, paradoxalement, préservée. La représentation paysagiste du XVIII<sup>e</sup> siècle prouve donc qu'elle n'occupe pas pour seule fonction d'ouvrir à l'Europe une fenêtre sur un ailleurs géographique ; précieux témoignage d'une conquête à la fois historique et artistique, elle diffuse aujourd'hui un ailleurs chronologique. Le territoire, qu'il soit vaudois ou polynésien, se transforme sous le regard attentif d'un artiste qui s'empare d'une vue pour en créer une autre, davantage subjective, mais pas moins réelle.

Ainsi, en dépit du manque de scientificité dont fait preuve Webber dans la représentation du rivage de Kealakekua, le spectateur n'aura pourtant pas manqué la présence nébuleuse d'une culture de végétaux sur le côté droit de l'image : ces espèces de grands arbres aux allures de cocotier font effectivement une apparition régulière dans les travaux de l'artiste. Désormais symbole de la flore tropicale et emblème de l'insularité – tout comme la fleur d'hibiscus, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail –, le cocotier s'inscrit, chez Webber, dans une vaste documentation à la fois scientifique, mais également artistique. Or, tout l'enjeu de sa mission réside dans l'idée qu'il devra représenter de façon réaliste les spécimens biologiques rencontrés en chemin. Il sera donc question, paradoxalement, de s'abstenir de « faire de l'art » afin de remplir pleinement cet objectif de naturalisme indispensable aux sciences :

« La question du dessin botanique est essentielle du point de vue de la conservation. En effet, une fois récolté, le matériau s'altère rapidement. [...] De la précision du dessin et

---

<sup>18</sup> Cette nature est particulièrement intéressante dans l'œuvre de Webber car, bien qu'elle manque de minutie – au regard des détails botaniques et géologiques –, elle demeure néanmoins un précieux témoignage visuel d'un site désormais exploité par un tourisme à la fois balnéaire et culturel. Culturel, en effet, car c'est au bout de la crique, derrière les navires, que se trouve le mémorial du capitaine Cook, poignardé dans la baie de Kealakekua le 14 février 1779. Webber, comme bon nombre de ses compagnons de voyage, sera vivement touché par cet événement. Bien que, selon de nombreuses sources, il n'ait pas directement assisté à ce dernier, l'artiste consacrera par la suite une part de son voyage à tenter de représenter cette scène (cf. JOPPIEN Rüdiger et SMITH Bernard, *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery", 1776-1780 : with a Descriptive Catalogue of all known original drawings and paintings of peoples, places, artefacts and events and original engravings associated with the Voyage*, New Haven/Londres / : Yale University Press, 1988, pp. 121-122 et p. 127).

<sup>19</sup> *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery"* 1988, p. 121.

de la prise de notes sur l'environnement du prélèvement, les couleurs et les mesures du spécimen dépend en effet la qualité des données recueillies et enregistrées. »<sup>20</sup>

Ainsi, pour Banks, « tout croquis doit permettre de répondre à chaque question qu'un botaniste peut se poser, en respectant la structure de la plante qu'il représente [...] »<sup>21</sup>. Il apparaît évident que la représentation de la cocoteraie dans *A View of Kealakekua Bay* ne permet pas de répondre aux attentes de précision formulées par le naturaliste ci-dessus. Cependant, le cocotier symbolise une sorte de lieu commun chez l'artiste bernois, qui n'hésite pas à s'approprier l'apparence exotique d'une telle plante pour en faire la signature des paysages océaniques. Cela signifie que, dans sa tentative de représentation du Pacifique Sud, Webber emprunte à l'environnement dans lequel il se trouve, les éléments qu'il considère comme étant les plus spectaculaires. Car, bien que nous ne puissions douter des richesses que présente la flore des mers du Sud à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il semblerait que Webber ait souvent fait fi de la réalité botanique au profit d'une harmonisation du territoire<sup>22</sup>. Conscient de la diversité visuelle qu'il expérimente, il s'essaie à le démontrer au travers de son œuvre : la végétation qui compose le décor du portrait de Poedua nous renvoie à une flore tropicale emplies de spécimens exotiques qui font penser à une sorte de diorama dans lequel Webber aurait placé la jeune femme, répondant ainsi à une attente davantage esthétique que fiable.

## 1.2 Un théâtre de l'anthropologie : le triangle polynésien

La mission dont Webber a été chargé par l'Amirauté britannique doit servir un objectif de représentation conforme à la réalité. Malgré une approche artistique qui se veut sincère et qui vise à faire croître les connaissances naturelles de ses collaborateurs, Webber, comme bon nombre d'entre eux, succombe à l'envie de croire en cet imaginaire paradisiaque. Face à ces quelques oasis perdues au cœur d'un vaste océan, la dimension fantastique s'ajoute prestement à celle, initialement scientifique, des œuvres produites sur le sujet<sup>23</sup>. Le portrait de Poedua en est un très bon exemple :

---

<sup>20</sup> BEAUREPAIRE Pierre-Yves, *Les Lumières et le Monde. Voyager, explorer, collectionner*, Paris : Belin (coll. « Histoire »), 2019, pp. 100-101.

<sup>21</sup> BANKS Joseph, *Delineation of exotic plants cultivated in the Royal Garden at Kew*, 3 tomes, Londres : W.T Aiton, 1796 (cité par Sandra Knapp, *Le Voyage botanique*, Paris : Mengès, 2003, p. 15).

<sup>22</sup> De plus, il existe un texte qui se proposait, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, d'inventorier les divers spécimens botaniques des îles de Polynésie. Le document *Tabiti aux temps anciens* de Teuira Henry, aujourd'hui considéré comme l'une des sources les plus précieuses de l'histoire des îles de la Société, fut écrit par le révérend John M. Orsmond (1784-1856). Celui-ci s'était rendu sur les lieux et avait retranscrit tout ce que les insulaires lui avaient confié sur leurs traditions, mais également sur la flore de ces territoires et les multiples bénéfices qu'ils en tiraient. Il apparaît ainsi que, même si le cocotier fait l'objet d'une utilisation quotidienne qui en nécessite la culture, il ne représente qu'une infime part de l'ensemble, très riche, des végétaux de Polynésie. Webber n'aurait donc pas pu voir ce spécimen aussi fréquemment que la représentation systématique de ce dernier ne le suggère (cf. HENRY Teuira, *Tabiti aux temps anciens*, Paris : publications de la société des océanistes, 1951, pp. 42-74 et pp. 435-436).

<sup>23</sup> VIBART 1987, pp. 157-159.

elle n'a effectivement jamais été dépeinte dans la nature efflorescente qui est celle que lui prête l'artiste. Prise en otage par des marins anglais, la jeune femme se trouvait en réalité prisonnière à bord d'un navire au moment où Webber peint cette toile<sup>24</sup>. Le fond n'est qu'une invention qui mêle aux spécimens botaniques nouvellement observés, la fabulation de plusieurs générations d'Européens. Celle-ci se ressent également dans un tout autre domaine : celui de l'anthropologie. L'Océanie a fait – et continue de faire – l'objet d'une ségrégation raciale, à la fois dans la division de ses groupes ethniques (Mélanésiens, Micronésiens et Polynésiens) mais également dans la dénomination même de ceux-ci (« Polynésiens » signifient ceux qui appartiennent à la région des « îles nombreuses », « Micronésiens » ceux des « petites îles » et « Mélanésiens », « îles noires »). Le triangle polynésien renvoie donc à un vaste ensemble d'îles dispersées entre trois points de repère : Hawaï tout au nord, Rapa Nui (plus connue sous le nom de grande île de Pâques) à l'est, et la Nouvelle-Zélande au sud. Pour conclure cette première partie, nous n'appréhenderons ici que la figuration d'individus polynésiens. Cela nous permettra de déterminer comment ceux-ci, par leur représentation artistique, s'inscrivent dans la genèse d'une insularité au registre merveilleux.

À la suite de son initiation auprès d'Aberli, Webber rejoint Paris en 1770 afin d'y suivre une formation artistique complémentaire. Là-bas, ce sera le peintre et graveur Jean-Georges Wille (1715-1808), membre de l'Académie royale de peinture, qui se chargera de son instruction. Il demeure ainsi son étudiant jusqu'en 1774 (ou 1775) sous le nom de Jean Weber. Parallèlement à cela, il suit les cours de l'Académie royale dans le but de se perfectionner à l'art de la peinture à l'huile et de la gravure sur cuivre<sup>25</sup>. Durant ces années d'apprentissage, il s'essaie aux portraits, dont il en présente un (probablement à l'effigie de son frère Heinrich) en 1776, lors de l'exposition annuelle de la Royal Academy<sup>26</sup>. Le naturaliste et botaniste suédois Carl Daniel Solander – qui avait accompagné Cook dans son premier voyage – est convié à cet événement. À la vue de l'œuvre du jeune portraitiste, le scientifique l'exhorte à prendre part à cette troisième circumnavigation, « as a strong advocate of the visual documentation of the scientific expeditions »<sup>27</sup>. Webber fait alors ses bagages et, en l'espace de trois semaines, rejoint le HMS *Resolution* sous le commandement de Cook<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> STURMA Michael, *South Sea Maidens. Western Fantasy and Sexual Politics in the South Pacific*, Westport/Londres : Greenwood Press, 2002, pp. 23-24.

<sup>25</sup> La nature précise de la formation que lui offre Wille est très imprécise. De plus, nous ne savons rien du programme officiel de ses études, ni du temps consacré à ces dernières. Ce passage de la vie de Webber reste à ce jour un mystère pour les historiens de l'art qui, pour établir sa progression artistique entre 1770 et 1775, ne peuvent se baser que sur une maigre quantité d'œuvres subsistantes (cf. *John Webber (1751-1793) : Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook* 1996, pp. 28-29).

<sup>26</sup> HENKING Karl H. « Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber : Beschreibender Katalog », in : *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern – Jahrgang 1955 und 1956*, vol. 35-36, 1957, p. 326.

<sup>27</sup> *John Webber (1751-1793) : Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook* 1996, p. 35.

<sup>28</sup> *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery"* 1988, p. 2.

Après un départ maladroit dans la réalisation de ses premiers portraits polynésiens, alors néo-zélandais, le Bernois se familiarise tout au long de son voyage aux particularités physiques qu'il peinait à reproduire. Ainsi, de ses difficultés à délimiter correctement les proportions humaines naît une approche bien plus scientifique qui tente de rendre compte de la physionomie précise des personnes rencontrées. C'est à son arrivée en août 1776 dans les îles de la Société qu'il réalise ses dessins les plus minutieux : dans l'œuvre intitulée *A Toopapapoo of a Chief* (ill. 8), par exemple, Webber nous donne à voir un prêtre polynésien de Huoheine (actuelle île de Huahine, entre Bora-Bora et Tahiti) dans une position mélancolique, à la fois adoratrice et endeuillée<sup>29</sup>. Ce spectacle, au caractère aussi auguste qu'intime, fait pénétrer l'observateur au cœur d'une cérémonie dont il n'en reconnaît pas les tenants et aboutissants. Le même mécanisme se déclenche dans *A Human Sacrifice* (ill. 3), une scène qui se déroule dans un contexte religieux auquel le public européen n'est pas du tout accoutumé. Cook écrit à ce propos :

« Un amas de pierres, qui est à l'une des extrémités du *Whatta*, devant lequel on offrit la victime, & qui présente d'un côté une espèce de plateforme, mérite une attention particulière. On y expose les crânes de tous les infortunés qu'on immole aux Dieux ; car on va les déterrer quelques mois après la sépulture. [...] Ainsi, on peut comparer cet amas de pierres aux autels des autres nations. »<sup>30</sup>

Cette brève citation met en exergue les limites du récit. Seule une illustration de ce passage peut ici permettre d'en comprendre le sens (l'amas de pierres ne ressemblant nullement aux autels que connaissent les peuples d'Europe de l'Ouest). De plus, le *Whatta* dont parle le capitaine reflète les écueils linguistiques auxquels se heurtent les Britanniques, le *Whatta* faisant probablement allusion au *marae*.

Tout comme le cocotier, le *marae* est un symbole récurrent dans l'imagerie océanienne de Webber. Lieu de culte nettement hiérarchisé, il se composait alors d'un espace dont une portion était pavée de pierres, et des constructions en bois, de même que des arbres, se trouvaient dans la partie restante, délimitée par un mur<sup>31</sup>. *A Human Sacrifice*, probablement l'une des œuvres les plus célèbres de l'artiste, fait partie des trois seules représentations graphiques au monde qui nous donnent à voir un *fare ia manaha*, une maison des trésors sacrés<sup>32</sup>. Ce sanctuaire, qui symbolise la

<sup>29</sup> *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery"* 1988, p. 51 et p. 53.

<sup>30</sup> COOK James *et al.*, *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'Océan Pacifique, ordonné par le roi d'Angleterre, pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Nord, pour déterminer la position & l'étendue de la Côte Ouest de l'Amérique septentrionale, sa distance de l'Asie, & résoudre la question du passage du Nord : exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke & Gore, sur les vaisseaux "la Résolution" & "la Découverte", en 1776, 1777, 1778, 1779 & 1780, ouvrage enrichi de Cartes et de Plans, d'après les relevements pris par le lieutenant Henry Roberts, sous l'inspection du capitaine Cook ; & d'une multitude de Planches, de Portraits & de Vues de Pays, dessinés, pendant l'expédition, par M. Webber, tome II, Paris : Hôtel de Thou, 1785, p. 152-153.*

<sup>31</sup> ORLIAC Catherine, *Fare et habitat à Tahiti*, Marseille : Éditions Parenthèses (coll. « Architectures traditionnelles »), 2000, pp. 99-100.

<sup>32</sup> ORLIAC 2000, p. 101.



demeure des dieux, était chargé d'images de divinités et d'objets de valeur en tout genre qui sont aujourd'hui très précieux pour comprendre la nature des cultes auxquels ne pouvaient s'adonner qu'une petite poignée de Polynésiens, généralement des hommes<sup>33</sup>. À travers *A Human Sacrifice*, Webber rend compte, pour l'une des premières fois, de la présence et du rôle que jouent ces édifices dans les rituels religieux polynésiens<sup>34</sup>. Ici, le *marae* est appelé *marae* de Utuaimahurau, l'un des plus importants des îles de la Société<sup>35</sup>. Mais, bien que Webber ait réellement assisté à cette cérémonie, le dessin qu'il en fait pointe néanmoins un décalage avec la description écrite qu'en donne Cook dans sa relation :

« [...] on enleva quelques cheveux de la victime, & on lui arracha l'œil gauche ; [...] ils jetteront (*sic*) l'infortunée victime, qu'ils couvrirent de terreau & de pierres. [...] Sur ces entrefaites, on avait préparé un feu : on amena le chien [...], on lui tordit le col jusqu'à ce qu'il fût étouffé ; on enleva les poils en le passant sur la flamme, & on lui arracha les entrailles, qu'on jeta au feu en les laissant brûler. Les Naturels, chargés de ce détail, se contentèrent de rôtir le cœur, le foie & les rognons, qu'ils tinrent sur des pierres chaudes l'espace de quelques minutes. »<sup>36</sup>

Il semblerait que Webber ait choisi l'un des rares moments du sacrifice qui ne l'ait pas contraint à dévoiler, par l'image, ce que révèle le capitaine dans cette sinistre citation. Cette volonté artistique n'est probablement pas mue par la peur de choquer le lectorat, mais peut-être Webber tenait-il à préserver l'image du bon sauvage qui est celle des Polynésiens ? Une telle offrande ne correspondant assurément pas aux représentations européennes du paradis terrestre, l'artiste se trouve par conséquent face à un conflit d'intérêts : répondre à l'attente du public tout en étant contraint par sa fonction d'observateur neutre à qui il incombe de représenter la réalité – peu importe sa grièveté.

---

<sup>33</sup> OBEYESEKERE Gananath, *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2005, p. 81.

<sup>34</sup> *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery"* 1988, p. 48.

<sup>35</sup> Il se compose de son *fare ia manaba* et de quelques plateformes d'offrandes, parmi lesquelles le *fare atua*, une petite construction mobile qui servait à transporter les images des dieux et que nous retrouvons dans *A Toopapapoo of a Chief*, au centre de l'image.

<sup>36</sup> *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique [...] ouvrage enrichi de Cartes et de Plans, d'après les relevements pris par le lieutenant Henry Roberts, sous l'inspection du capitaine Cook ; & d'une multitude de Planches, de Portraits & de Vues de Pays, dessinés, pendant l'expédition, par M. Webber, tome II* 1785, pp. 173-176.

Les missions confiées aux voyageurs sont accompagnées d'instructions très strictes concernant leur objet d'études. Ces préceptes sont indispensables au bon déroulement des expéditions, notamment de la fin du XVI<sup>e</sup> jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. Durant cette période, les institutions savantes contribuent constamment et activement à la production ainsi qu'à la diffusion des connaissances acquises sur le terrain, qui s'étendent à tous les domaines sur lesquels il est possible d'enquêter :

« Si on a toujours attribué au voyage un rôle essentiel dans l'acquisition de nouvelles connaissances, ce n'est qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il a acquis le statut d'une authentique entreprise scientifique. Dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les noms des voyageurs occupent une place considérable dans les histoires des sciences. Les spécialistes de toutes les disciplines, de la zoologie à la botanique, de la géologie à la paléontologie, de l'anthropologie à l'ethnologie, reconnaissent publiquement devoir une grande partie des progrès de leur savoir aux données, informations et objets rapportés par les voyageurs [...]. »<sup>38</sup>

En effet, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, certains secteurs se séparent – signe que les disciplines se spécialisent – et ne peuvent donc être satisfaits que par un voyageur compétent en la matière<sup>39</sup>. Cette division du travail scientifique a un impact sur toutes les sphères de la communauté savante. Dans ce contexte, et malgré des expéditions de plus en plus élaborées, il semblerait que seul l'art demeure éclectique.

### 2.1 Comprendre le monde : l'importance de l'observation

L'illustration des livres de voyage de Cook porte une valeur essentiellement documentaire. En feuilletant les pages, nous retrouvons principalement des cartes, des plans et des vues de côtes parmi les quatre-vingt-une planches dessinées par Webber. Des gravures de portraits, de scènes culturelles et de paysages s'y trouvent également, en plus faible quantité. Enfin, quatre images seulement évoquent la faune (un opossum, une loutre de mer, un hippocampe et un ours blanc), et pas une ne renvoie à un quelconque spécimen botanique<sup>40</sup>. Faut-il en conclure que Webber a failli à sa tâche de dessinateur tel que l'espérait Banks ? Certainement pas, si nous nous fions aux centaines de dessins, tableaux et gravures numérisés par le British Museum. Ceux-ci font état de

---

<sup>37</sup> COLLINI Silvia et VANNONI Antonella (éds.), *Les instructions scientifiques pour les voyageurs (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 16.

<sup>38</sup> COLLINI et VANNONI 2005, p. 17.

<sup>39</sup> COLLINI et VANNONI 2005, p. 33.

<sup>40</sup> *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique [...] ouvrage enrichi de Cartes et de Plans, d'après les relevements pris par le lieutenant Henry Roberts, sous l'inspection du capitaine Cook ; & d'une multitude de Planches, de Portraits & de Vues de Pays, dessinés, pendant l'expédition, par M. Webber, tome II 1785*, pp. 549-542.

nombreux animaux (poissons, mammifères, oiseaux, majoritairement) et végétaux (arbre à thé, épicéas, plante de lin, etc.) que l'artiste a représentés durant son voyage. Mais cela pose nécessairement la question suivante : pourquoi ne font-ils pas partie de la relation, au même titre que les cartes ou les portraits ? Pourquoi la faune et la flore, qui ne sont pas moins étrangères que le reste, ne méritent-elles pas leur place dans un ouvrage qui traite pourtant de leur description, de leur rôle et de leur utilité ? L'une des réponses possibles serait que Webber ait méthodiquement privilégié le contexte à l'élément singulier : même si l'objectif de son dessin était d'esquisser un spécimen végétal ou zoologique qu'il serait question d'étudier par la suite, il ne pouvait le représenter séparé de son environnement<sup>41</sup>. Ainsi, la compréhension de son sujet passe avant tout par l'observation des données qui l'avoisinent. Un autre élément de réponse serait que Webber développe au cours de son périple une conscience ethnographique qui le pousse à collectionner des curiosités<sup>42</sup>. En faisant cela, il consacre un aspect davantage culturel que naturaliste à sa mission de dessinateur. Cette prise de liberté n'aurait sans doute pas été possible sans l'accord de Cook, pour qui la dimension purement botaniste du voyage a déjà été profondément honorée par Sydney Parkinson, artiste officiel du premier voyage<sup>43</sup>.

En ce qui concerne les curiosités, entièrement réunies, nommées et classées par l'artiste, elles ont été pour la plupart dispersées au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, si bien que de tous les vêtements, bijoux, armes et instruments récoltés, il ne reste généralement que leur trace sur papier<sup>44</sup>. Il est surprenant d'imaginer que la perte de ces différents objets ait permis de mieux les comprendre, pourtant, leur existence n'étant attestée que par une illustration réalisée sur place, leur emploi devient donc indissociable du contexte dans lequel ils ont été observés puis représentés. Car, inversement, la présence concrète d'artéfacts *artificialia* en Occident est déterminante dans la création d'une insularité chimérique : face à des inventions matérielles océaniques dénuées d'informations, les voyageurs européens pouvaient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, leur prêter toutes les valeurs et les symboles qu'ils avaient imaginés sans que cette étiquette alors attribuée ne puisse être démentie<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> SMITH 1985, p. 109.

<sup>42</sup> Parmi ces curiosités, nous retrouvons des costumes traditionnels ainsi que des instruments et des outils d'une grande diversité au Musée historique de Berne, tous représentatifs d'un pan de la culture polynésienne. Véritables preuves matérielles de l'existence de peuples aux mœurs étrangères qui se trouveraient de l'autre côté du globe, ces objets – que Webber a, pour la plupart, reproduit sous forme de croquis – sont également de précieuses marques de civilisations aujourd'hui presque disparues (cf. *John Webber (1751-1793) : Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook* 1996, p. 43).

<sup>43</sup> HENKING 1957, p. 328.

<sup>44</sup> HENKING 1957, p. 331.

<sup>45</sup> BRIZON Claire, « Collections coloniales ? L'implication de la Suisse dans le processus d'expansion coloniale au siècle des Lumières », in : *Tsantsa*, n° 24, 2019, p. 25.

## 2.2 Enjeux artistiques dans la représentation de l'Autre océanien

Nous avons précédemment abordé l'idée qu'il subsiste des différences raciales en Océanie. Deux de ces régions, en particulier, incarnent un saisissant contraste anthropologique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : la Mélanésie et la Polynésie sont en effet le résultat de plusieurs théories ségrégationnistes – certes en accord avec les idées d'une époque – mais qui restent actives dans l'Europe de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. De multiples facteurs entrent en compte dans cette discrimination des divers peuples du Pacifique Sud, mais il faut attribuer à Jules Dumont d'Urville leur nomenclature actuelle, fixée par l'explorateur en 1831. Le terme « mélanésien » n'apparaît donc qu'en 1832, qualificatif alors péjoratif qui revient sur les nombreuses descriptions physiques et morales désavantageuses exprimées par les voyageurs à leur égard.

« À l'art cartographique se mêlèrent l'ambition coloniale et – on l'ignore souvent – un racisme des plus virulents. L'idée de 'race' était déjà utilisée par certains savants européens du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais au sens de 'variétés' dans une même 'espèce'. C'était le domaine des savants 'naturalistes'. [...] On commença alors à s'interroger sur les différences physiques entre êtres humains *de la même manière* qu'on s'interrogeait sur les différences entre des plantes ou des animaux distincts. »<sup>47</sup>

Difficile, pourtant, de cibler avec exactitude le terreau dans lequel ont germé ces préjugés. Ceux-ci ne se fondent pas uniquement sur la perception d'une couleur de peau, ou sur la finesse des traits d'un visage. Un vêtement, un geste, une pratique ou une tradition sont autant de critères à l'origine d'une idéalisation d'un peuple ou, à l'inverse, de sa dévalorisation<sup>48</sup>. Avec l'arrivée des illustrations de voyage, ce phénomène se voit amplifié, et Webber n'échappe pas à la règle. L'un de ses très rares dessins représentant un habitant de l'est de l'Océanie possède, de plus, un titre évocateur qui en dit long sur le regard porté par les Européens à l'encontre de ces civilisations ; ainsi, sa gravure *A Savage of New Caledonia in the attitude of throwing a Spear* (ill. 9) figure un homme presque nu dans une attitude guerrière, tenant dans sa main droite une sagaie et dans l'autre, une massue. Le traitement des muscles de son corps, de même que son expression faciale, lui ôtent toute forme de bienveillance. La vue de cette illustration crée chez le spectateur un biais cognitif qui, dès lors, a pour effet d'attribuer délibérément un tempérament cruel et féroce au reste des Kanak<sup>49</sup>. Cependant, l'élément le plus remarquable de cette œuvre réside dans l'idée que l'artiste n'aura, en réalité, jamais vu d'habitants de Nouvelle-Calédonie, pas plus qu'il ne sera entré en

---

<sup>46</sup> TCHERKEZOFF Serge, *Polynésie/Mélanésie. L'invention française des « races » et des régions de l'Océanie (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Papeete : Au vent des îles, 2007, p. 9.

<sup>47</sup> TCHERKEZOFF 2007, pp. 15-16.

<sup>48</sup> DOUGLAS Bronwen, *Science, Voyages, and Encounters in Oceania, 1511-1850*, Hampshire : Palgrave Macmillan (coll. « Palgrave studies in Pacific history »), 2014, p. 105.

<sup>49</sup> Ce biais cognitif est, de plus, renforcé par le fait qu'il n'existe que très peu de représentations de Kanak (peuple autochtone de Nouvelle-Calédonie) au XVIII<sup>e</sup> siècle, et qu'elles sont, pour la plupart, peu élogieuses.

contact avec tout autre Mélanésien car, Cook ayant déjà longuement sillonné le Pacifique Sud durant son deuxième voyage, il se contentera de ne le traverser que brièvement lors de son ascension vers l'Amérique septentrionale. Webber n'a donc pas eu l'opportunité de représenter d'autres contrées que celles de Polynésie.

Mais alors, comment l'absence d'un authentique empirisme visuel a pu conduire l'artiste à reprendre une telle imagerie, lui qui n'aura jamais d'échange avec ces fameux « sauvages » mélanésiens ? Tout porte à croire que la réputation de ces derniers était déjà bien connue des marins, que ce soit par la lecture de relations ou par la transmission orale de récits, rendant ainsi difficile de cerner le moment précis où leur image s'est ternie. Hodges, artiste officiel du deuxième voyage de Cook, en reprenait déjà les codes avec *The Landing at Tanna one of the New Hebrides* (ill. 10), une gravure dans laquelle il relate l'arrivée – en apparence pacifique – du capitaine dans l'actuelle république du Vanuatu. Nous pouvons y voir des insulaires, à nouveau peu vêtus, brandissant en tous sens des armes relativement élémentaires, dans une composition très dense et une agressivité ambiante qui ne transmettent aucune amabilité. De l'autre côté se trouvent des hommes accourés de blanc, paisiblement assis à bord d'une modeste barque, l'air candide. Leurs visages sont, de plus, renforcés par des traits jeunes et beaux qui les font paraître tels de petits garçons chétifs face aux créatures chtoniennes de la mythologie grecque. Mais, comme en témoigne *A Human Sacrifice*, il ne faudrait pas conclure trop vite que cette bestialité océanienne est l'apanage seul des sociétés mélanésiennes. L'écrasante majorité d'œuvres qui fait des habitants de ces « îles noires », des brutes sauvages et hostiles, ne signifie pas que tous les artistes les ont perçus ainsi, de la même manière que nous retrouvons, dans la production de portraits polynésiens, de nombreux détails qui disparaissent, jugés eux aussi inadéquats ou contraire à la morale. Le portrait de Poedua l'illustre bien. Modelé à l'euro péenne au moment de sa réalisation, il est encore une fois modifié à son arrivée dans les sphères savantes du continent en raison d'un élément qui déplait : ses tatouages. Ceux-ci, d'une huile à l'autre, ont nettement diminué, et ne s'observent plus que timidement sur le dos de sa main et dans le creux de son coude (ill. 11). En effet, un procédé très commun dans la réalisation de portrait d'individus extra-européens consiste à sublimer une physionomie en lui ôtant ses marques corporelles caractéristiques<sup>50</sup>. De la même façon que le physique mélanésien fait l'objet d'une déformation presque caricaturale, celui des vahinés suit le même chemin, si bien que le geste artistique s'apparente ici à celui d'une baguette magique : un coup rapide, et l'image s'altère.

---

<sup>50</sup> LAFONT Anne, *L'art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon : Les Presses du Réel, 2019, p. 116.

Il est aujourd'hui légitime de se questionner sur le véritable apport de Webber à l'essor des connaissances scientifiques de cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. À la lumière de ce que nous avons examiné précédemment, il semblerait que l'artiste ait corroboré davantage d'informations mensongères que de parcelles de réalités historiques pleinement exploitables pour reconstituer l'image de la vie insulaire d'autrefois. Lorsqu'il largue les amarres en 1776, Cook écrit au sujet du jeune homme :

« Afin de disposer de tout ce qui pouvait contribuer à entretenir l'intérêt de la généralité des lecteurs concernant le résultat de nos voyages, en même temps qu'à instruire les marins et les hommes de sciences, on choisit monsieur Webber et on l'engagea pour sembarquer (*sic*) avec moi ; il était expressément affecté à l'exécution de dessins pour l'exécution desquels un habile artiste professionnel est seul qualifié, qui représenteraient les plus mémorables des événements relatés par écrit, et suppléeraient à l'inévitable imperfection des relations écrites. »<sup>51</sup>

Cette déclaration du capitaine va particulièrement nous intéresser pour ce dernier point, et cela pour deux raisons : la première consiste à y voir une intention clairement formulée qui porte sur l'idée « d'entretenir l'intérêt » des lecteurs (de là découle alors la nécessité de faire appel à un dessinateur). La seconde concerne le besoin tout aussi crucial « d'instruire les marins et les hommes de sciences ». Il n'y a donc, dans ce contexte, pas de problématique qui prévaut sur l'autre : toutes deux sont essentielles pour faire de ce voyage, une réussite à la fois savante et amusante. Mais la diffusion d'un savoir encyclopédique dépend en grande partie de l'intérêt populaire porté à l'égard de ce dernier : Webber, fort de ses préconceptions européennes et désireux d'entretenir le goût du lecteur pour les récits de voyages, accorde alors davantage de crédit aux exigences du grand public<sup>52</sup>.

#### 3.1 Imagerie d'un émerveillement occidental

Le « bon sauvage » est une appellation qui condense, à elle seule, des centaines de légendes et de stéréotypes accumulés depuis l'Antiquité. À cette époque, poètes grecs et romains imaginent une société utopique : « Ils vinrent la situer en des terres lointaines, réelles ou imaginaires, qu'ils supposèrent l'habitat de peuplades, étrangères aux institutions et aux mœurs des nations civilisées, et, par cela même, supérieures à celles-ci »<sup>53</sup>. Puis, durant les siècles suivants, ce mythe occidental

---

<sup>51</sup> COOK James, *Relations de voyages autour du monde*, choix des textes, introduction et notes de Christopher Lloyd, trad. de l'anglais par Gabriella Rives, Paris : La Découverte (coll. « Littératures et voyages »), 2005, pp. 312-313.

<sup>52</sup> *Un Bernois nommé Wäber : Johann Wäber – John Webber : peintre et dessinateur du 3<sup>ème</sup> voyage du Capitaine James Cook*, catalogue d'exposition, Berne, Galerie Duflon & Racz, 3 octobre-18 octobre 2008, sous la direction de Milène ROSSI, Genève : Éditions D. Frédéric Dawance, 2008, p. 17.

<sup>53</sup> GONNARD 1946, p. 9.

demeure sous-jacent au sein des milieux érudits, avant de se manifester à nouveau au début de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; en 1750, Rousseau conclut son premier *Discours*, un texte qui, plus que jamais, honore et glorifie cette illustre figure. Croyant avec ferveur en cette dernière, Bougainville participe activement à lui donner vie quand, à son retour de Tahiti, il vante ardemment les mérites des habitants de cette île merveilleuse dans son *Voyage autour du monde*<sup>54</sup>. De là et, fortement imprégnée de cette influence rousseauiste, cette relation revient sur l'idéalisation d'un peuple de bienheureux vivant dans une innocence originelle en accord avec la nature. Or cette fois, cet ailleurs n'est plus seulement imaginaire : le capitaine français, par son voyage et l'écrit qui s'ensuit, tend à le rendre bien réel. Dès lors, et grâce au recours de nombreuses références chrétiennes et mythologiques, son manuscrit achève de faire du Pacifique Sud une sorte de paradis perdu dans l'incommensurabilité du monde et dans la vastitude du temps. Dans ce contexte et, en vue de l'intérêt porté par les voyageurs occidentaux pour les sociétés de cette « cinquième partie du monde », Webber produit alors une importante quantité d'œuvres qui contribue à figer les caractéristiques visuelles de ce bon sauvage, le plus souvent matérialisé sous sa « forme féminine », la vahiné qui, depuis, occupe une place de choix dans la culture artistique européenne<sup>55</sup>. Bien avant que le romantisme exotique insulaire ne soit mis en valeur par l'un de ses principaux représentants, Paul Gauguin, Webber posait effectivement une première pierre à un édifice qui allait devenir, avec le temps, un véritable château.

Mais que représentaient donc ces « Vénus », ces « Ève » et ces « Hélène », noms retrouvés dans les journaux anglais et français à l'évocation des femmes de Tahiti ? La description de ces nymphes polynésiennes revient régulièrement et de façon similaire sous la plume des divers explorateurs qui se sont succédé dans la région : toutes sont jeunes et belles – à noter que c'est la pâleur de leur teint qui leur confère ce charme – mais surtout, elles sont sexuellement actives et libérées de toute morale en lien avec la pudeur ou la chasteté<sup>56</sup>. Le portrait de Poedua traduit bien cette perception : nous pouvons y contempler une insulaire au visage juvénile, cerclé par de longs cheveux noirs de jais qui descendent en cascade sur ses épaules. En-dessous, son buste nu dévoile une poitrine généreuse que la rondeur et la régularité des courbes, additionnées à son jeune âge (le journal de Cook nous apprend qu'elle a une dizaine d'années quand l'expédition débarque à Tahiti en août 1777) ne laisse que peu de doute quant à l'érotisation dont elle fait l'objet. Son corps est ici transformé par le regard masculin et revêt une simplicité de traitement qui nous renvoie à un style néo-classique typiquement anglais (le vêtement qui la couvre fait de plus penser à celui d'une

---

<sup>54</sup> BLEICHMAR Daniela et MARTIN Meredith (éds.), *Objects in Motion in the Early Modern World*, Chichester : Wiley Blackwell (coll. « Art history book series »), 2016, p. 204.

<sup>55</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud* 2001, pp. 112-133.

<sup>56</sup> TCHERKEZOFF Serge, *Tahiti – 1768. Jeunes filles en pleurs. La face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental*, Papeete : Au vent des îles, 2004, pp. 128-131.

draperie antique, ample et aux plis harmonieusement disposés)<sup>57</sup>. L'attitude calme et relaxée de la jeune fille laisse entendre – à tort – qu'elle n'a pas été astreinte à poser pour l'artiste ; son léger sourire vient soutenir cette impression. Enfin, la combinaison d'éléments érotiques et exotiques signe, dans cette œuvre, la quintessence d'une grâce à la fois antique et édénique.

Longuement fantasmées, les jeunes Polynésiennes sont maîtresses, dans les arts et la littérature, d'une sexualité vécue au gré de leurs pulsions : leurs îles revêtent ainsi, pour les Européens, la promesse d'une échappatoire à la fois sociale, politique et religieuse<sup>58</sup>. Ces « sœurs des Grâces » – qualificatif que leur attribue le naturaliste français, Commerson – présentent quelques attributs qui sont, aujourd'hui encore, bien ancrés dans l'imagerie des mers du Sud. L'un, en particulier, a traversé les époques pour devenir l'emblème de la femme îlienne : la fleur d'hibiscus. Impossible de la manquer lors des saisons estivales, ce motif floral a complètement intégré, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la culture visuelle occidentale. La plante se décline en plusieurs centaines de sous-espèces, mais celle qui est la plus fréquemment rencontrée est nommée, selon la classification linnéenne de 1753, *hibiscus rosa-sinensis* (ill. 12). Probablement originaire d'Asie du Sud-Est, elle a été disséminée dans l'ensemble des régions océaniques à la suite d'échanges commerciaux remontant aux premières migrations transpacifiques ; la date de son arrivée dans les îles demeure, à ce jour, inconnue<sup>59</sup>. Bien que ce spécimen végétal n'y soit pas endémique, il s'hybride et se propage avec beaucoup de facilité, faisant ainsi rapidement partie intégrante du paysage des îles du Pacifique. Lorsque Cook arrive à Tahiti, il le découvre sous le nom de '*aute* : avec ses fleurs aux pétales de multiples couleurs et son pistil démesuré, cet arbuste est, pour les insulaires, la plante ornementale par excellence<sup>60</sup>. Il est alors particulièrement spectaculaire pour les voyageurs européens chez qui cette dernière ne se développe pas. Mais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'hibiscus est encore loin d'atteindre la popularité qui est aujourd'hui la sienne. La fleur-phare des îles de la Société à cette époque est celle que Webber représente traits pour traits au-dessus des oreilles de Poedua : la *Gardenia taitensis* (ill. 13). Il s'agit d'une plante endémique de taille relativement grande, dont les branches sont couvertes de petites fleurs blanches qui dégagent un parfum très marqué. Ce sont elles qui, à l'origine, étaient employées par les Polynésiennes à des fins artistiques, médicales et esthétiques<sup>61</sup>. Il devient donc difficile de déterminer quand et comment les *Gardenia taitensis* ont été remplacées par l'hibiscus. L'une des hypothèses pourrait être d'ordre linguistique ; l'appellation

---

<sup>57</sup> CABANNE Pierre, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Somogy, 1987, p. 296.

<sup>58</sup> STURMA 2002, p. 6.

<sup>59</sup> FLORENCE Jacques, *Flore de la Polynésie française*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : IRD Éditions (coll. « Faune et Flore tropicales », n°34), 2004, p. 147.

<sup>60</sup> HENRY 1951, p. 66.

<sup>61</sup> HENRY 1951, p. 68.



populaire « fleur de Tiaré » est un pléonisme en elle-même, *tiare* signifiant « fleur » en tahitien<sup>62</sup>. Comme cette langue ne s'écrit pas, une confusion entre *tiare* et *'aute* est vite arrivée, en particulier chez des étrangers qui ne maîtrisent aucune des langues régionales. Ainsi, pour désigner les fleurs d'une espèce comme l'hibiscus, un natif dira *Tiare'Aute*, terme désormais flou : certains continueront de l'employer pour parler des *Gardenia taitensis*, l'authentique végétal tahitien, d'autre pour évoquer les hybridations (en grande partie américaines) de l'*hibiscus rosa-sinensis*, dont de nouvelles variétés horticoles font régulièrement leur apparition en Polynésie, notamment à Hawaï, depuis le siècle dernier<sup>63</sup>. Ces dernières, toujours plus grandes, colorées et extravagantes, impressionnent désormais bien plus, et s'inscrivent parfaitement dans l'univers pittoresque des paysages océaniques. Ainsi, l'artiste bernois – qui achèvera le portrait de la jeune fille en Angleterre, à partir de croquis esquissés à Raiatea – restitue dans le détail une pratique courante et maintes fois attestée dans les journaux de bord européens : l'usage des « fleurs de Tiaré » comme accessoire de beauté<sup>64</sup>. Les colliers et les couronnes de fleurs sont donc, à cet égard, une réalité que le cinéma n'aura que romancée. Nous sommes là face à un processus inverse de falsification de notre perception. Cette fois, la source artistique primaire est, dans une certaine mesure, réaliste. Seule sa postérité a donné naissance à un corpus visuel en décalage avec l'authentique nature vestimentaire des jeunes insulaires. L'observation de ce phénomène est d'autant plus étonnante quand nous savons que *Poedua* est le premier grand portrait à avoir présenté une Polynésienne au reste des Européens, fixant alors sur le papier un accoutrement tel qu'il a vraisemblablement été vu<sup>65</sup>. Le pagne en *tapa* (étoffe faite en écorce de mûrier) qui la couvre, le chasse-mouche qu'elle tient dans la main gauche et les fleurs blanches qu'elle porte dans les cheveux nous écartent considérablement de cette vahiné lascive, soutien-gorge en noix de coco et jupe en feuilles de palmier, que nous renvoient les supports visuels à l'image des bandes dessinées, des films d'animations et autres affiches cinématographiques (ill. 14)<sup>66</sup>.

### 3.2 Vers une vision artificielle de l'altérité

Car dans cette course au sensationnel, le septième art se distingue par sa capacité à refléter « les désirs et les conceptions de l'Ouest »<sup>67</sup>. La scène du sacrifice humain dessinée par Webber

<sup>62</sup> CUZENT Gilbert, *Tahiti. Recherches sur les principales productions végétales de l'île*, Rochefort : Imprimerie Ch. Thèze, 1860, p. 249.

<sup>63</sup> Selon la Société Internationale des Hibiscus (URL : <https://www.internationalhibiscussociety.org/> consulté le 16.06.2023).

<sup>64</sup> HENRY 1951, p. 68.

<sup>65</sup> KAEPLER Adrienne L. et al., *L'art océanien*, Paris : Citadelles & Mazenod (coll. « Art et Grandes Civilisations »), 1993, p. 182.

<sup>66</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud* 2001, pp. 126-132.

<sup>67</sup> STURMA 2002, p. 7.

représente bien la difficulté à laquelle se heurtent les arts graphiques. Comme l'observent Joppien et Smith dans leur ouvrage :

« Le rituel dont ils [Cook, Anderson et Webber] ont été témoins était une affaire extrêmement complexe et longue, qui s'étendait sur deux jours et posait à Webber un problème classique de représentation, non seulement en raison de sa durée, mais aussi parce que plusieurs aspects du rituel se déroulaient plus ou moins simultanément. »<sup>68</sup>

Cette citation met en exergue la difficulté, voire l'impossibilité de dépeindre une pratique culturelle. Dans *A Human Sacrifice*, l'altérité est réduite à un segment unique qui vise à témoigner, de la meilleure façon possible, d'une sorte de panorama chronologique qui contiendrait un vaste ensemble d'actions et d'échanges. Bien qu'il soit conscient de faire face à un problème inhérent à la représentation visuelle narrative – problème qu'il n'avait jamais rencontré lors de son apprentissage auprès d'Aberli et de Wille –, Webber illustre, malgré tout, les propos de Cook, produisant ainsi une œuvre esseulée d'un contexte plus large et qui, par conséquent, s'en voit faussée<sup>69</sup>. Considérée comme l'une des estampes les plus célèbres du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle présente les indigènes du Pacifique Sud sous un jour défavorable, provoquant alors un retentissement désastreux au sein du public européen, qui accueille l'image comme un véritable témoin visuel de la brutalité à laquelle sont capables de se livrer ceux « qui n'ont pas de dieu »<sup>70</sup>. Jugé comme une preuve de la nécessité d'évangéliser les sociétés océaniques, *A Human Sacrifice* fait, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'objet de nombreuses réinterprétations : *The Offering of a Human Sacrifice in Tabiti* (ill. 15) et *The Ceremony of a Human Sacrifice in Tabiti* (ill. 16), respectivement publiées en 1837 et 1843, s'inscrivent dans une vaste révision, à des fins missionnaires, des illustrations de voyages<sup>71</sup>. Sur ces deux images, nous pouvons tantôt apercevoir la façon dont sont traitées les figures tahitiennes – qui apparaissent bien plus basanées et trapues –, tantôt constater la taille nettement augmentée des crânes disposés en arrière-plan et dont la présence crée une emphase à l'horreur générale de la cérémonie<sup>72</sup>.

Comparées à l'œuvre de Webber, ces deux représentations du sacrifice nous indiquent avec quelle sévérité la gravure du jeune dessinateur fut regardée. Tout comme Poedua est rapidement devenue une icône de l'imagerie du bon sauvage, brassant en un portrait de nombreux stéréotypes visuels, le « mauvais sauvage » concentre lui aussi une importante quantité d'éléments mythiques

---

<sup>68</sup> [Notre traduction]. Le texte original : “The ritual wich they witnessed was an extremely complex and lengthy affaire extending over two days and it presented Webber with a classic problem in representation, not only because of its duration but also because several aspects of the ritual were enacted more or less simultaneously” dans : *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the “Resolution” and “Discovery”* 1988, p. 48.

<sup>69</sup> *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the “Resolution” and “Discovery”* 1988, p. 50.

<sup>70</sup> *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique, tome I*, 1785, p. 202.

<sup>71</sup> SMITH 1985, p. 318.

<sup>72</sup> SMITH 1985, p. 318.

qui le caractérise. Parmi eux se trouve un ensemble d'ornements et de traits physiques dérobés aux peuples et confondus pour créer la figure ultime de l'être barbare : celui-ci ne ressemble donc pas plus aux Océaniens qu'il ne ressemble aux autochtones d'Amérique, d'Afrique ou d'Asie, mais symbolise plutôt ce qu'il y a eu de plus déprécié et incompris chez chacune de ces innombrables sociétés<sup>73</sup>. Ainsi, une couleur de peau, une coiffure, un vêtement, un bijou ou un acte quelconque sera repris, transformé et combiné pour *fabriquer* une sorte d'altérité extra-européenne homogénéisée<sup>74</sup>. Tu, le chef tahitien que Webber représente à droite de l'image, bras tendu vers la scène, est entièrement modifié dans *The Ceremony of a Human Sacrifice in Tahiti* où il prend les traits d'un jeune homme couvert de bijoux : collier de perles ras-du-cou, bracelet manchette, boucles d'oreilles et enfin, couronne. Ceux-ci n'existent pas sous cette forme à Tahiti, si bien que Smith émet l'hypothèse qu'ils auraient pu être empruntés à une divinité bouddhiste, un Bodhisattva, par exemple (car le bras écarté de sa poitrine et l'autre, légèrement replié, index pointé dans une direction, en rappelle la posture)<sup>75</sup>.

Les divers moyens artistiques employés pour dénaturer puis réinterpréter des biens matériels, des coutumes ou des individus sont multiples, mais l'avènement du cinéma en Occident a très certainement été décisif dans cette altération des différents modes de vie des sociétés océaniques. En effet, la cinématographie – qui connut une démocratisation très rapide – a permis de pallier les différents obstacles que rencontraient les autres formes artistiques et littéraires. Capable de créer, de contextualiser et de diffuser des histoires qui ne connaissaient jusqu'alors que les limites lexicales d'une langue ou le cadre d'un tableau, le cinéma a engendré une abondante production d'images dont les débuts remontent à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Avec des réalisateurs comme les Méliès – réputés pour être les maîtres de l'illusion – l'art du cinéma se poursuit aujourd'hui en empruntant des codes esthétiques très similaires à ceux des premiers films, signe que la perception des îles du Sud est restée pratiquement inchangée depuis que Webber a contribué à en fixer les apparences<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> SMITH 1985, p. 318.

<sup>74</sup> LAFONT 2019, p. 27.

<sup>75</sup> SMITH 1985, p. 318.

<sup>76</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud* 2001, p.126.

## CONCLUSION

---

La surface de l'océan Pacifique est teintée des rêves et des effrois qu'y projetèrent ceux qui voyaient en elle, un microcosme prompt à accueillir tous les mythes et toutes les fables inventés, écrits et véhiculés au cours des siècles. Dans le contexte qui est celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, il semblerait que les récits connus depuis l'Antiquité se réalisaient les uns après les autres : il y eut le bon sauvage rencontré en Amérique du Nord, la découverte des Patagons – une tribu de géants qui vivrait en Terre de Feu, de l'autre côté du continent –, les légendaires Amazones, au Sud, les pirates des Antilles et, avec l'exploration de l'Océanie, l'apparition des anthropophages de Mélanésie et celle des sirènes de Tahiti. En somme, c'est tout un ensemble de contes que les progrès scientifiques amorcés en Europe tendaient à rendre réel.

Ainsi, dès le XV<sup>e</sup> siècle, les expéditions savantes se succèdent aux confins d'un monde qui, au gré des voyages, apparaît toujours plus vaste et mystérieux. Il devient donc envisageable d'imaginer qu'une nette corrélation existe entre ces diverses légendes occidentales et le désir d'exotisme que les Grandes Découvertes ont fait naître en Europe. En effet, ces dernières révèlent graduellement de nouveaux territoires qui donnent à voir aux Occidentaux des paysages dont la richesse de la flore et la beauté de la faune les rapprochent du jardin des Hespérides de la mythologie grecque ou de celui de l'éden biblique. Les peuples rencontrés dans le cadre exotique des mers du Sud sont alors rapidement placés au cœur d'un discours philosophique qui n'entretient aucun lien avec la réalité océanienne de cette période<sup>77</sup>. Comme cet écrit s'est proposé de le démontrer, l'introduction d'une discipline artistique à vocation scientifique au sein des voyages de circumnavigation a activement participé à forger le regard que portèrent les Européens du XVIII<sup>e</sup> siècle sur ces multiples ailleurs. Mais le tableau mensonger que celui-ci a dépeint au cours du temps n'a pas toujours été restauré de façon équitable : si nous pouvons désormais nous réjouir que le mythe du cannibalisme mélanésien se soit pratiquement éteint au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, la vahiné, quant à elle, perdure en Polynésie<sup>78</sup> :

« Bien évidemment, la femme polynésienne reste le support d'un imaginaire qui n'a jamais cessé d'être exploité en publicité : celui du Paradis des origines, de la nature inviolée et des corps sains et beaux. Il trouve des prolongements dans la parfumerie et les cosmétiques [...] Sous la marque « Hei Poa », une société offre une gamme de produits cosmétiques [...] qui propose à nos narines l'ensorcelante fragrance des îles des mers du Sud : 'En fermant les yeux, on revoit les colliers embaumant (*sic*) et les couronnes de fêtes qui laissent un sillage floral enivrant dans la moiteur des nuits tropicales'. »<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> VIBART 1987, p. 159.

<sup>78</sup> TCHERKEZOV 2004, p. 513.

<sup>79</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud* 2001, p. 138.

Bien que le marketing actuel pose un regard léger sur cet ensemble d'images, les faisant paraître kitsch et amusantes, il n'en reste pas moins que, derrière ces fleurs d'hibiscus colorées, ces cocotiers majestueux et ce soleil rougeoyant (ill. 17) se cachent les multiples traumatismes physiques et culturels que vécurent les populations océaniques<sup>80</sup>.

Cook prit le large en homme des Lumières, précis, curieux et désireux de faire progresser le savoir de ses pairs, mais porteur d'un discours préétabli par d'autres – à l'image de Bougainville qui, lui le premier, aura révélé au « Vieux Continent » la présence de l'éden dans le Pacifique<sup>81</sup>. Dans cette Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évolution des théories philosophiques, scientifiques et politiques participe à l'élaboration de cette imagerie des mers du Sud, sorte de puits à l'intérieur duquel aventuriers, libertins et missionnaires purent trouver leur compte<sup>82</sup> : car, dans cette série de découvertes géographiques, chacun est libre de trouver ce qui lui plaît au sein de territoires dont certains, comme Tahiti, ne sont pas encore connus au milieu du siècle. Ainsi, Webber, tout comme de nombreux artistes, savants et écrivains qui lui sont contemporains, s'est engagé à bord du *Resolution* en sachant qu'il trouverait, dans une de ces innombrables îles, des femmes aussi belles qu'Aphrodite, des panoramas dignes du Paradis et, surtout, ses propres illusions, dont il allait se servir, en tant qu'artiste officiel de la troisième expédition de Cook, pour orner le discours de ce dernier. L'histoire de son art raconte celle d'une aventure romanesque vécue par un groupe de scientifiques parti explorer des contrées lointaines pour y rencontrer, tantôt l'île aux merveilles, tantôt celle des sacrifices humains et des ogres anthropophages tels que le relatait l'*Odyssée* près de vingt-cinq siècles plus tôt. Faut-il en conclure que l'œuvre de Webber reflète principalement les récits fantastiques que rapportèrent des générations de voyageurs ? En effet, malgré la valeur essentiellement scientifique de son travail, celui-ci ne demeure pas moins fortement empreint du caractère rocambolesque des relations de voyages. Mais la dimension chevaleresque de ces dernières se serait peut-être éteinte avec elles s'il n'y avait pas eu d'illustrations pour en assurer la pérennité, et les vahinés et autres sauvages cannibales n'auraient été que les protagonistes de la vaste épopée qui est celle des Temps modernes.

---

<sup>80</sup> *Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud* 2001, p. 179

<sup>81</sup> CALDER Alex *et al.* (éds.), *Voyages and Beaches : Pacific Encounters, 1769-1840*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 1999, pp. 101-102.

<sup>82</sup> VIBART 1987, p. 224.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Sources primaires

#### ○ Livres

BANKS Joseph, *Delineation of exotick plants cultivated in the Royal Garden at Kew*, 3 tomes, Londres : W.T Aiton, 1796.

COOK James *et al.*, *Relation des voyages entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique, actuellement régnante ; pour faire des Découvertes dans l'Hémisphère Méridional, et successivement exécuté par le Commodore Byron, le Capitaine Carteret, le Capitaine Wallis & le Capitaine Cook, dans les Vaisseaux le Dauphin, le Swallow & l'Endeavour : rédigée d'après les Journaux tenus par les différens Commandans & les papiers de M. Banks, par J. Hawkesworth, Docteur en Droit, et enrichie de Figures, & d'un grand nombre de Plans & de Cartes relatives aux Pays qui ont été nouvellement découverts, ou qui n'étoient qu'imparfaitement connus*, 4 tomes, Paris : chez Saillant et Nyon/Panckoucke, Hôtel de Thou, 1774.

COOK James *et al.*, *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique, ordonné par le roi d'Angleterre, pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Nord, pour déterminer la position & l'étendue de la Côte Ouest de l'Amérique septentrionale, sa distance de l'Asie, & résoudre la question du passage du Nord : exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke & Gore, sur les vaisseaux "la Résolution" & "la Découverte", en 1776, 1777, 1778, 1779 & 1780*, 4 tomes, Paris : Hôtel de Thou, 1785.

COOK James *et al.*, *Troisième voyage de Cook, ou Voyage à l'océan Pacifique, ordonné par le roi d'Angleterre, pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Nord, pour déterminer la position & l'étendue de la Côte Ouest de l'Amérique septentrionale, sa distance de l'Asie, & résoudre la question du passage du Nord : exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke & Gore, sur les vaisseaux "la Résolution" & "la Découverte", en 1776, 1777, 1778, 1779 & 1780, ouvrage enrichi de Cartes et de Plans, d'après les relèvements pris par le lieutenant Henry Roberts, sous l'inspection du capitaine Cook ; & d'une multitude de Planches, de Portraits & de Vues de Pays, dessinés, pendant l'expédition, par M. Webber*, 4 tomes, Paris : Hôtel de Thou, 1785.

COOK James, *Relations de voyages autour du monde*, choix des textes, introduction et notes de Christopher Lloyd, trad. de l'anglais par Gabriella Rives, Paris : La Découverte (coll. « Littératures et voyages »), 2005.

CUZENT Gilbert, *Tabiti. Recherches sur les principales productions végétales de l'île*, Rochefort : Imprimerie Ch. Thèze, 1860.

WEBBER John *et al.*, *Atlas du troisième voyage de Cook ou Voyage à l'Océan Pacifique, exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke et Gore sur les vaisseaux la Résolution et la Découverte, de 1776 à 1780*, Londres : [s.n.], 1784.

## **Littérature secondaire**

### ○ Livres & articles

BEAUREPAIRE Pierre-Yves, *Les Lumières et le Monde. Voyager, explorer, collectionner*, Paris : Belin (coll. « Histoire »), 2019.

BLEICHMAR Daniela et MARTIN Meredith (éds.), *Objects in Motion in the Early Modern World*, Chichester : Wiley Blackwell (coll. « Art history book series »), 2016.

BRIZON Claire, « Collections coloniales ? L'implication de la Suisse dans le processus d'expansion coloniale au siècle des Lumières », in : *Tsantsa*, n° 24, 2019, pp. 24-38.

CABANNE Pierre, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Somogy, 1987.

CALDER Alex *et al.* (éds.), *Voyages and Beaches : Pacific Encounters, 1769-1840*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 1999.

COLLINI Silvia et VANNONI Antonella (éds.), *Les instructions scientifiques pour les voyageurs (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : L'Harmattan, 2005.

DOUGLAS Bronwen, *Science, Voyages, and Encounters in Oceania, 1511-1850*, Hampshire : Palgrave Macmillan (coll. « Palgrave studies in Pacific history »), 2014.

FAESSEL Sonia, *Visions des îles : Tabiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : L'Harmattan (coll. « Portes Océanes »), 2006.

FLORENCE Jacques, *Flore de la Polynésie française*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : IRD Éditions (coll. « Faune et Flore tropicales », n°34), 2004.

GONNARD René, *La légende du Bon Sauvage*, Paris : Librairie de Médicis (coll. « Histoire économique »), 1946.

HENKING Karl H., « Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber : Beschreibender Katalog », in : *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern – Jahrgang 1955 und 1956*, vol. 35-36, 1957, pp. 325-389.

HENRY Teuira, *Tabiti aux temps anciens*, Paris : publications de la société des océanistes, 1951.

HOWE Kerry R. (éd.), *Vaka Moana. Voyage of the Ancestors : the Discovery and Settlement of the Pacific*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008.

JOPPIEN Rüdiger et SMITH Bernard, *The art of captain Cook's voyages. 1. The voyage of the "Endeavour", 1768-1771 : with a Descriptive Catalogue of all known original drawings and paintings of peoples, places, artefacts and events and original engravings associated with the Voyage*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1985.

JOPPIEN Rüdiger et SMITH Bernard, *The art of captain Cook's voyages. 3. The voyage of the "Resolution" and "Discovery", 1776-1780 : with a Descriptive Catalogue of all known original drawings and paintings of peoples, places, artefacts and events and original engravings associated with the Voyage*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1988.

KAEPPLER Adrienne L. *et al.*, *L'art océanien*, Paris : Citadelles & Mazenod (coll. « Art et Grandes Civilisations »), 1993.

KNAPP Sandra, *Le Voyage botanique*, Paris : Mengès, 2003.

LAFONT Anne, *L'art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon : Les Presses du Réel, 2019.



OBEYESEKERE Gananath, *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2005.

ORLIAC Catherine, *Fare et habitat à Tahiti*, Marseille : Éditions Parenthèses (coll. « Architectures traditionnelles »), 2000.

SMITH Bernard, *European Vision and the South Pacific*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1985.

STURMA Michael, *South Sea Maidens. Western Fantasy and Sexual Politics in the South Pacific*, Westport/Londres : Greenwood Press, 2002.

TAILLEMITE Etienne, *Sur des mers inconnues*, Paris : Gallimard, (coll. « Découvertes », n° 21), 1987.

TCHERKEZOFF Serge, *Tahiti – 1768. Jeunes filles en pleurs. La face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental*, Papeete : Au vent des îles, 2004.

TCHERKEZOFF Serge, *Polynésie/Mélanésie. L'invention française des « races » et des régions de l'Océanie (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Papeete : Au vent des îles, 2007.

VIBART Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Bruxelles : Éditions Complexe (coll. « La mémoire des siècles », n° 202), 1987.

○ Catalogues d'exposition

*James Cook et la Découverte du Pacifique*, catalogue d'exposition, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 28 août 2009-28 février 2010, Vienne, Museum für Völkerkunde, 10 mai-13 septembre 2010, Berne, Musée historique de Berne, 7 octobre 2010-13 février 2011, sous la direction de Adrienne L. KAEPLER, Berne/Paris : Musée historique de Berne/Imprimerie Nationale, 2010.

*John Webber (1751-1793) : Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 27 mars-2 juin 1996, Manchester, The Whitworth Art Gallery,

4 juillet-15 septembre 1996, sous la direction de William HAUPTMAN, Berne/Manchester : Kunstmuseum/Whitworth Art Gallery, 1996.

*Kannibals & Vahinés : imagerie des mers du Sud*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 23 octobre-18 février 2002, sous la direction de Marie-Claude TJIHAOU, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

*La découverte du paradis : Océanie. Curieux, navigateurs et savants*, catalogue d'exposition, Arras, Musée des Beaux-Arts, 22 mars-22 juin 1997, sous la direction de Annick NOTTER, Paris/Nord-Pas-de-Calais : Somogy éditions d'art/Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1997.

*Mit Johann Wäber in der Südsee : Sammlung und Bilder des Berners Johann Wäber (1750-1793), Maler auf der dritten Reise des Capt. James Cook*, catalogue d'exposition, Berne, Musée historique de Berne, Berne, université de Berne, [s.d.], sous la direction de Annemarie FLÜCKIGER, Berne : Musée historique de Berne, 1979.

*Un Bernois nommé Wäber : Johann Wäber – John Webber : peintre et dessinateur du 3<sup>ème</sup> voyage du Capitaine James Cook*, catalogue d'exposition, Berne, Galerie Duflon & Racz, 3 octobre-18 octobre 2008, sous la direction de Milène ROSSI, Genève : Éditions D. Frédéric Dawance, 2008.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

---

- III. 1** Carte de la Polynésie, 2019. ©CASOAR
- III. 2** Carte de l'Océanie (tirée du livre de HOWE Kerry R. (éd.), *Vaka Moana. Voyage of the Ancestors : the discovery and settlement of the Pacific*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008, p. 57).
- III. 3** John Webber, *A Human Sacrifice, in a Morai, in Otabeite*, 1784, gravure à l'eau-forte coloriée à la main, 279 × 484 mm, British Museum, Londres. ©The Trustees of the British Museum
- III. 4** John Webber, *Poedua, the Daughter of Orio*, vers 1784, peinture à l'huile sur toile, 145,4 × 95,9 cm, Londres, National Maritime Museum (n° d'inventaire L. 36-6). ©Royal Museums Greenwich
- III. 5** [s.n.], *Descriptio Terrae Subaustralis*, vers 1618, gravure sur cuivre imprimée sur papier puis coloriée, 90 × 130 mm (illustration du livre de Petrus Bertius : *Bertii tabularum geographicarum contractarum* de la collection des cartes historiques de P. Van der Krogt, Amsterdam).
- III. 6** Johann Ludwig Aberli, *Vûe d'Yverdon prise depuis Clindi*, vers 1776, eau-forte aquarellée, 370 × 520 mm, Musée d'Yverdon et région, Yverdon-les-Bains. ©MY
- III. 7** John Webber, *A View of Kealakekua Bay*, vers 1781-83, dessin aquarellé, 220 × 340 mm, Dixson Library, Sydney (n° d'inventaire 3.293).
- III. 8** John Webber, *A Toopapapoo of a Chief*, vers 1776-1780, dessin au graphite sur papier vélin fin, 29,5 × 43,2 cm, New Haven, Yale Center of British Art. ©CreativeCommons
- III. 9** John Webber, *A Savage of New Caledonia in the attitude of throwing a Spear*, 1800, gravure sur papier, 250 × 200 mm, British Museum, Londres (n° d'inventaire 2017,2009.1). ©The Trustees of the British Museum
- III. 10** William Hodges, *The Landing at Tanna one of the New Hebrides*, 1777, gravure sur papier, 235 × 473 mm, Wellcome Collection, Londres (n° d'inventaire 566190i). ©CreativeCommons

**III. 11** John Webber, *Poedua, the Daughter of Orio*, 1785, peinture à l'huile sur toile, 144,5 × 92,5 cm, Wellington, Te Papa Tongarewa (n° d'inventaire 2010-0029-1). ©Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa

**III. 12** James Sowerby, *Hibiscus Rosa sinensis*, 1791, estampe colorée, dimensions inconnues, Real Jardín Botánico, Madrid (tirée du fascicule de botanique de SMITH James Edward, *Spicilegium Botanicum*, Londres : Société Linéenne, fasc. 1, 1791, p. 19). ©CreativeCommons

**III. 13** Sydney Parkinson, *Gardenia taitensis*, 1769, gravure en couleur et eau-forte (encrage à la poupée), dimensions inconnues, National Gallery of Victoria, Melbourne (n° d'inventaire 2013.416.615). ©NGV

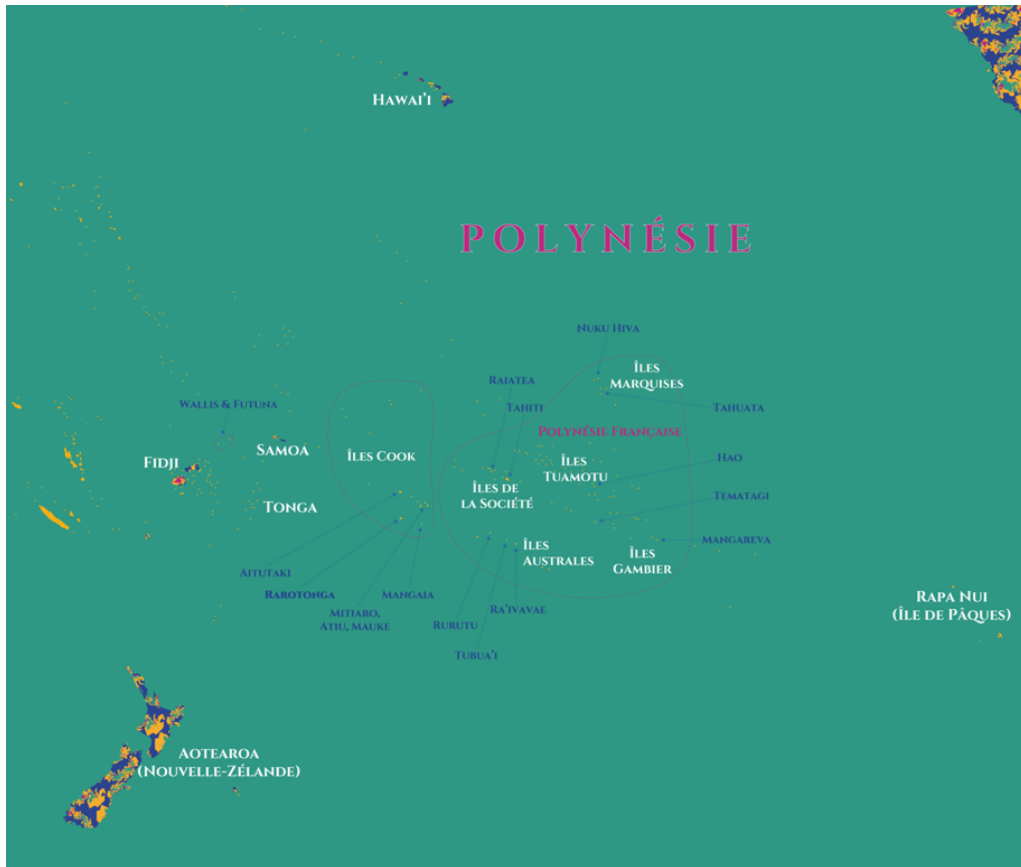
**III. 14** Affiche de cinéma, 35 × 46 cm, conçue en Belgique (pour le film de Bernard Borderie (réalisateur), *Tabiti ou la joie de vivre* [35mm], Pathé, 1957, 90 minutes).

**III. 15** [s.n.], *The Offering of a Human Sacrifice in Tabiti*, 1837, gravure sur bois, dimensions inconnues, Birmingham : Missionary Society Archives. ©University of Birmingham 2021

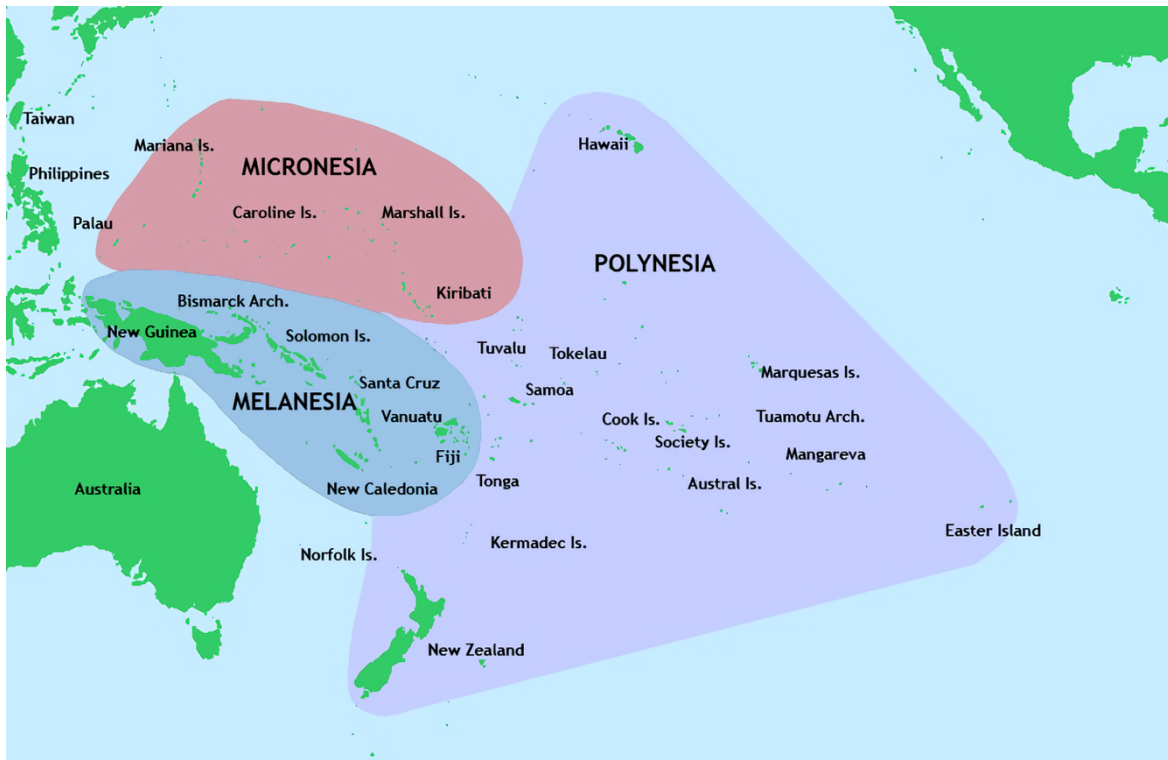
**III. 16** J. F Read, *The Ceremony of a Human Sacrifice in Tabiti*, 1843, estampe, dimensions inconnues (tirée du livre de SMITH Bernard, *European vision and the South Pacific*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1985, p. 319).

**III. 17** Ensemble de produits cosmétiques de la marque « Hei Poa » issu de la grande distribution suisse, Neuchâtel, 2023.

III. 1



III. 2





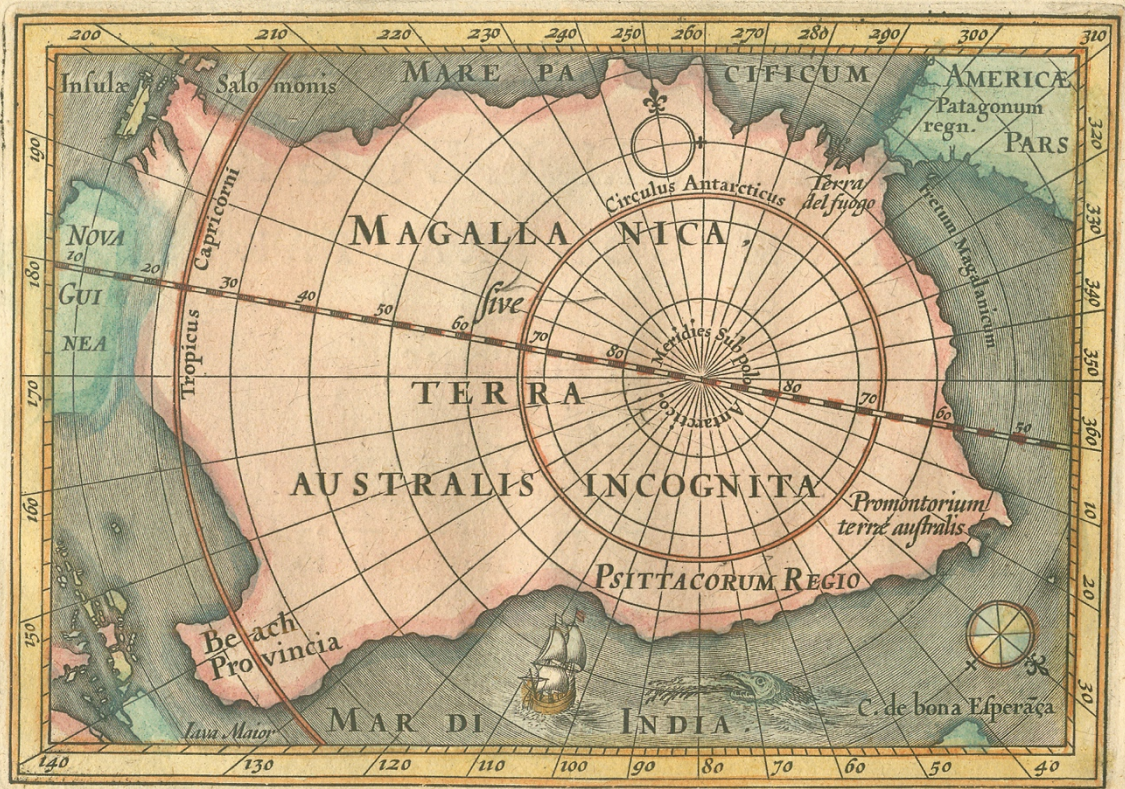
III. 3

III. 4





S2 DESCRIPTIO TERRÆ SVBAVSTRALIS.



III. 5

III. 6







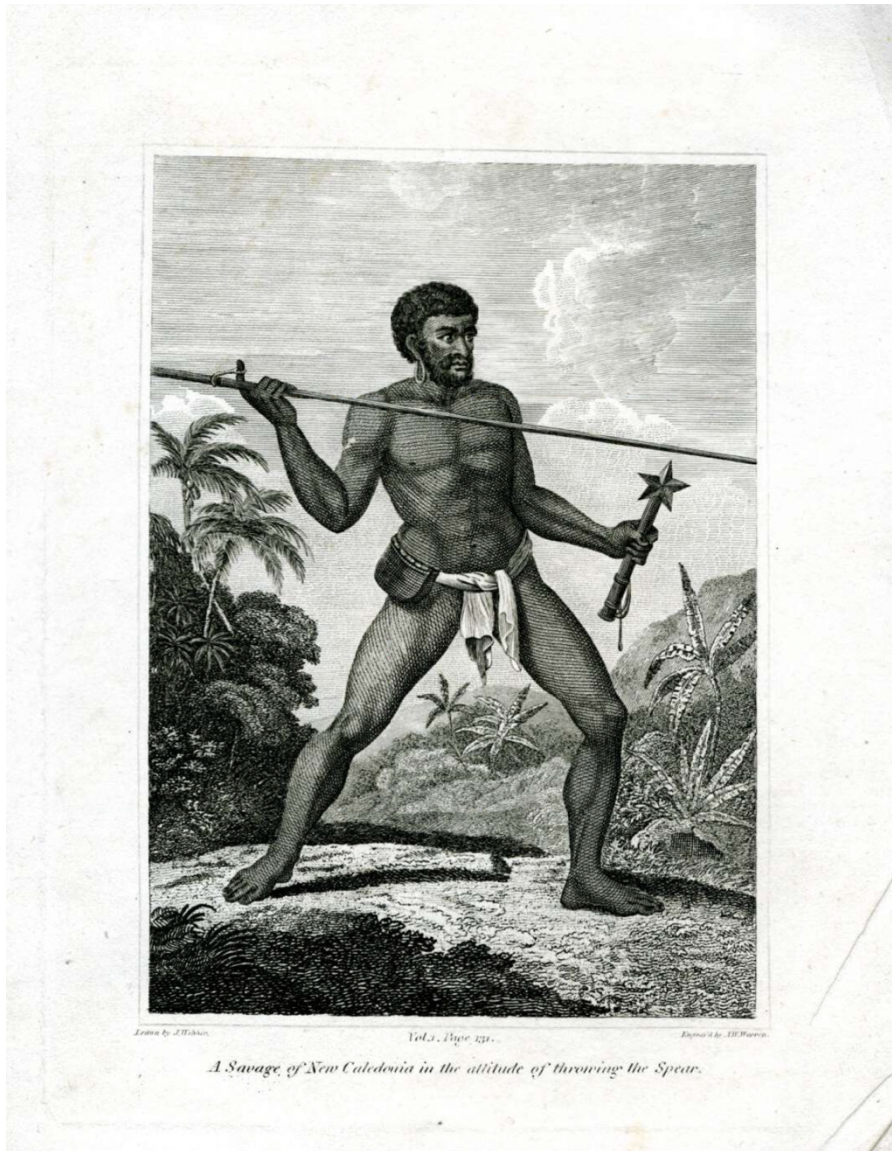
III. 7

III. 8





III. 9



III. 10









III. 12



III. 13







III. 14



III. 15



III. 16





III. 17

## Déclaration sur l'honneur\*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

**Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.**

**Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.**

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

**Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**


Nom : SCHEURER

Prénom : Elise

Cursus : Bachelor

Faculté d'inscription : Lettres et sciences  
humaines

Lieu et date : 31.08.2023

Signature : 

\*\*\*\*\*

**Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.**

\*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.