

Introduction
IRRITATIONS, ÉCHOS ET PARABOLES

Lors de son deuxième séjour à Tahiti, augmentant le manuscrit de *Noa Noa* par des notes sur « diverses choses », Gauguin réfléchissait à l'évolution de la peinture au cours du siècle en train de s'achever. Celui-ci lui semblait marqué par la domination du dessin, même chez un Delacroix, tandis que l'étude de la couleur pour elle-même, débutant avec les impressionnistes, était restée bridée par « les entraves de la ressemblance¹ ». Selon Gauguin, « les impressionnistes cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée, et de là tombèrent dans des raisons scientifiques ». La formule est frappante et mérite qu'on s'y arrête. La fin fait allusion au scientisme des néo-impressionnistes et Gauguin poursuit en effet : « Il y a physique et Métaphysique. » Mais le début est plus important, car Gauguin y définit sa propre démarche en décrivant la cible que les impressionnistes ont manquée. Il propose à l'art, conçu comme recherche, un véritable retournement de direction allant du monde perçu par les sens, « autour de l'œil », au sujet percevant et au « centre mystérieux de la pensée ». Qu'entendait-il exactement par là ?

Diverses choses et d'autres textes de l'artiste donnent à cette question quelques éléments de réponse. Au journaliste Jules Huret, Gauguin expliquait en 1891 sa décision de quitter la France pour Tahiti par le besoin « de ne voir que des sauvages, de vivre de leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais² ». Dans la préface au catalogue de l'exposition de son disciple Armand Seguin, au début de 1895, il avertissait le visiteur « que Seguin

1. *Diverses choses* [1896-1898], f° 136 r° [paginé 263], manuscrit reproduit dans *Gauguin écrivain*; transcription partielle dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 172.

2. Jules Huret, « Paul Gauguin devant ses tableaux », in *L'Écho de Paris*, 23 février 1891, p. 2 (cité d'après *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 70).

est avant tout un cérébral, – je ne dis pas, certes, ‘un littéraire’, – qu’il exprime non ce qu’il voit mais ce qu’il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l’arabesque³ ». Après Léonard de Vinci et avant Marcel Duchamp, Gauguin concevait donc l’art comme *cosa mentale*. Ses proches avaient bien compris cette position : toujours au moment du départ pour Tahiti, le critique Jean Dolent opposait Gauguin aux « savants qui décomposent la lumière, ces artistes dont l’atelier est un laboratoire. Ah ! Les savants de ce savoir-là ! Physiciens, chimistes ! Le creuset de Gauguin est le cerveau⁴ ». De même pour le « mystérieux ». Après avoir peint son *Souvenir du jardin à Etten*, Vincent van Gogh écrivait à son frère : « Gauguin me donne courage d’imaginer et les choses d’imagination certes prennent un caractère plus mystérieux⁵. » Gauguin devait lui-même citer plus tard avec satisfaction un commentaire de Mallarmé devant ses tableaux de Tahiti : « Il est extraordinaire qu’on puisse mettre tant de mystère dans tant d’éclat⁶. »

Le « mystère » était une notion clé pour Mallarmé comme pour les artistes associés au mouvement symboliste. En 1902, l’année précédant la mort de Gauguin, Odilon Redon devait donner du « sens du mystère », qu’il estimait indispensable à l’artiste, une définition impliquant un autre cerveau, celui du spectateur : « Le sens du mystère, c’est d’être tout le temps dans l’équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d’aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l’état d’esprit du regardeur⁷. » J’ai montré dans un livre précédent que Redon formulait ainsi non seulement le principe de son art, mais aussi celui d’une transformation générale du mode de communication esthétique, transformation qui a promu l’ambiguïté au rang de propriété essentielle de l’œuvre d’art et fait du spectateur un partenaire actif de l’artiste⁸. Les « aspects » dont parlait Redon sont des façons de voir et simultanément de comprendre les œuvres ; Ludwig Wittgenstein, employant le même terme dans ses

3. Paul Gauguin, « Armand Seguin », in *Mercure de France*, vol. XII, février 1895, p.222-224 (223).

4. Jean Dolent, « Chronique », in *Le Journal des artistes*, 22 février 1891, repris dans J. Dolent, *Monstres*, Paris, Lemerre, 1896, p. 121. Cet article très apprécié par Gauguin a été collé par lui dans le manuscrit du *Cahier pour Aline* et recopié dans *Diverses choses*, f° 118 v° [paginé 230].

5. Lettre du 11 ou 12 novembre 1888 (*Vincent van Gogh: The Letters*, lettre 719).

6. *Lettres à André Fontainas*, lettre I (mars 1899), p. 10.

7. Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l’art et les artistes*, Paris, Corti, 1961, p. 100.

8. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion, 2002.

Investigations philosophiques, écrivait à propos de chacune des manières de percevoir une image ambiguë : « Donc nous l’interprétons, et nous la voyons comme nous l’interprétons⁹. » J’ai proposé d’appeler « images potentielles » ces aspects présents *in potentia* dans les œuvres et qui deviennent actuels avec la participation active de ceux que Redon, avant Duchamp, appelait les « regardeurs¹⁰ ».

Dans le cadre de cette vaste enquête, j’ai abordé l’œuvre de Gauguin et son rayonnement, y découvrant des aspects demeurés inaperçus de la critique – mais non des artistes, qui s’en étaient nourris. C’est ainsi qu’un tableau considéré jusque-là comme un paysage, *Au-dessus du gouffre*, s’est révélé contenir un autoportrait et avoir valeur de manifeste sur les plans épistémologique, poétique et communicationnel, c’est-à-dire au sujet des rapports entre l’artiste et le monde, de la création artistique et de la réception des œuvres d’art¹¹. L’importance de ces aspects et le nouvel accès aux œuvres de Gauguin qu’ils rendent possibles m’ont paru exiger un nouvel examen général de son art et de sa pensée. Les résultats, anticipés par quelques études de cas, sont présentés dans ce livre, dont j’espère qu’il permettra d’approcher ce que Gauguin, en désignant non seulement l’origine et la destination mais aussi l’objet même de sa recherche, appelait « le centre mystérieux de la pensée¹² ».

Cette étude s’inscrit aussi dans un effort collectif des historiens de l’art pour rendre justice à l’ambiguïté visuelle et pour en comprendre les usages, les sources et les effets. Je pense par exemple aux travaux de Felix Thürlemann sur la « double *mimesis* » chez Dürer et à ceux de Michel Weemans sur les paysages anthropomorphes de Herri Bles, qu’il a rapprochés de l’exégèse

9. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen (Werkausgabe, I)*, Francfort, Suhrkamp, 1995, p. 519.

10. Cf. D. Gamboni, *Potential Images, op. cit.*, notamment p. 18-20 et 148.

11. *Ibid.*, p. 86-104, en particulier p. 87-88, et Dario Gamboni, *Portrait of the Artist as a Landscape*, Amsterdam, Vossiuspers UvA, 2002.

12. Cf. mes articles déjà parus sur le sujet (dont les éléments principaux se trouvent intégrés dans le présent livre) : « Paul Gauguin’s *Genesis of a Picture*: a Painter’s Manifesto and Self-Analysis », in *19th-Century Art Worldwide*, automne 2003 (http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_03/articles/gamb.html) ; « *Mana’o tupapa’u*: Jarry, Gauguin et la fraternité des arts », in Michael Einfalt (éd.), *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle: Literatur – Geschichte – Kultur. Festschrift für Joseph Jurt*, Heidelberg, Winter, 2005, p. 459-475 ; « *Parahi te marae*: où est le temple? », in *48/14. La Revue du musée d’Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 6-17 ; « The Vision of a Vision: Perception, Hallucination, and Potential Images in Gauguin’s *Vision of the Sermon* », in *Van Gogh Studies*, vol. III, 2010, p. 11-28.

biblique d'Érasme visant à faire passer le lecteur d'un état d'aveuglement à un état de discernement¹³. Je pense aussi à l'analyse morphogénétique de l'art marquisien élaborée au début du XX^e siècle par Karl von den Steinen, dont Alfred Gell a mis depuis en évidence le potentiel heuristique, ainsi qu'à l'interprétation proposée récemment par Jürgen Golte du rôle sémantique de la tridimensionnalité dans les céramiques préhispaniques de la côte nord du Pérou¹⁴. Ce rapprochement avec l'anthropologie est d'autant plus justifié que Gauguin, dans sa recherche des « moyens d'art primitifs », a porté sur les cultures non européennes un regard à la fois remarquablement ouvert et profondément intéressé. Outre sa quête d'identité, c'est son sens de la polysémie visuelle qui s'est manifesté dans le choix des traditions qu'il a privilégiées, Moche et marquisienne notamment. Ce n'est pas le moindre intérêt de son œuvre, en notre temps de « globalisation », que d'obliger à étendre le champ d'investigation dans l'espace comme dans le temps et d'interroger les conditions de l'écologie des cultures à l'époque coloniale. Le primitivisme universaliste de Gauguin n'excluait d'ailleurs nullement l'héritage occidental, y compris la Renaissance à laquelle j'ai fait allusion, et il continue à poser des questions de « longue durée » auxquelles l'histoire de l'art, sans souscrire au postulat d'un « homme éternel » qu'Henri Focillon évoquait à son propos, ne saurait se soustraire¹⁵.

Tout en proposant une approche nouvelle, cette étude s'appuie sur les travaux spécialisés qui se sont accumulés depuis plus d'un siècle et elle a

13. Felix Thürlemann, « L'aquarelle de Dürer *fenedier klawsen*. La double mimesis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique », in *Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 9-18 ; *id.*, *Dürers doppelter Blick*, Konstanz, UVK, 2008 ; Michel Weemans, « Herri met de Bles's *Sleeping Peddler*: An Exegetical and Anthropomorphic Landscape », in *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 3, septembre 2006, p. 459-481. Cf. aussi Jean-Hubert Martin (éd.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo – Dali – Raetz*, cat. exp. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris), Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2009, p. 39-65.

14. Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigener Reiseergebnisse und dem Material der Museen*, 3 vol., Berlin, Dietrich Reimer, 1925 (reprint Saarbrücken, Fines Mundi, 2006 ; trad. fr. *Les Marquisiens et leur art*, 2 vol., Tahiti, musée de Tahiti et des îles, 2005) ; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 168-169 ; Jürgen Golte, *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Cusco, Centro Bartolomé de Las Casas, 2009. Cf. également les travaux de Carlo Severi et notamment *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007.

15. Henri Focillon, « Foreword », in *Paul Gauguin 1848-1903. A Retrospective Exhibition of His Paintings May 24 to June 5 1936*, cat. exp., Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1936, non paginé.

particulièrement bénéficié d'échanges avec les collègues mentionnés dans les remerciements. La littérature sur Gauguin n'a pas ignoré l'importance de l'ambiguïté visuelle dans son œuvre, spécialement au cours des dernières décennies. Richard Field puis Richard Brettell ont bien montré comment les choix et inventions techniques de l'artiste, notamment dans ses gravures, visaient à rendre le déchiffrement de celles-ci difficile, voire impossible : selon Field, « Gauguin savait pertinemment que ce qui était retenu ou obscurci provoquait inévitablement l'interprétation¹⁶ ». Une réévaluation des débuts de l'artiste, censément impressionnistes, a aussi commencé et des auteurs comme Charles Stuckey se sont aperçus que son intérêt pour le monde intérieur de l'imagination, explicite à partir de *La Vision du sermon*, était déjà présent dès le début des années 1880 dans ses images d'enfants et le fond de certains de ses tableaux¹⁷. Dans la partie publiée du nouveau catalogue raisonné de l'œuvre peint, Sylvie Crussard a relevé la « recherche d'un effet à la fois décoratif et suggestif » dès 1879 et s'est interrogée sur la nature et le sens de cette « suggestion¹⁸ ». Il y aurait à mentionner encore beaucoup d'autres auteurs et publications, auxquels je renverrai autant que possible dans les notes. Cependant, les tentatives d'aller plus loin dans l'interprétation et d'accorder une place centrale à l'ambiguïté chez Gauguin sont demeurées rares et dépourvues d'écho. On peut citer à ce sujet deux articles peu remarquables mais stimulants. Dans le premier, Alan C. Birnholz signalait l'intérêt de Gauguin pour les images doubles – à partir d'une analyse du *Christ jaune* (1888, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), où les contours du pagne du Christ dessinent selon l'auteur un renard – et mettait cet intérêt en rapport avec le mouvement symboliste et le goût breton pour les métamorphoses¹⁹. Dans le second, Bernard Demont distinguait chez Gauguin un « double registre de l'ambiguïté : celui de l'ambiguïté de l'espace plastique et celui de l'ambiguïté symbolique ou allusive », tout en affirmant que « l'ambivalence

16. Richard S. Field, « Gauguin » (compte rendu de Kornfeld et de *The Art of Paul Gauguin*), in *Print Quarterly*, vol. VI, n° 3, juin 1989, p. 197-204 (203).

17. Cf. notamment Charles Stuckey, « Gauguin Inside Out », in Eric M. Zafran (éd.), *Gauguin's Nirvana*, cat. exp. (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford), New Haven, Londres, Yale University Press, 2001, p. 129-141 ; Richard R. Brettell et Anne-Birgitte Fonsmark, *Gauguin and Impressionism*, cat. exp. (Kimbell Art Museum, Fort Worth ; Ordrupgaard, Copenhague), New Haven, Londres, Yale University Press, 2005.

18. DW p. 76, et cf. par exemple les notices 154, 164, 308, 325, 326 et 329.

19. Alan C. Birnholz, « Double Images Reconsidered. A Fresh Look at Gauguin's *Yellow Christ* », in *Art International*, vol. 21, n° 5, octobre-novembre 1977, p. 26-34.

la plus complète se trouve réalisée dans le cas de coïncidence des deux registres » et grâce à la « projection visuelle du spectateur²⁰ ».

Pourquoi ces propositions sont-elles restées marginales? Une raison est sans doute qu'elles font explicitement appel à la subjectivité du regardeur et de l'interprète. L'histoire de l'art, prétendant à l'objectivité scientifique et à la compétence professionnelle à propos d'objets s'adressant à chacun, a généralement traité cette dimension subjective avec suspicion, même si, sur un plan épistémologique, elle a dû en reconnaître le caractère inévitable. Birnholz a donné une autre explication en observant que la découverte d'images doubles, c'est-à-dire d'un niveau supplémentaire de représentation, semble reprocher aux commentateurs qui ne les avaient pas aperçues de s'être contentés d'un regard superficiel²¹. Il est vrai que beaucoup d'historiens de l'art se sentent plus à l'aise parmi les textes que face à des images et des objets, mais cette explication psychologique, si elle contient une part de vérité, renvoie aussi à la persistance d'une illusion, celle d'une perception visuelle naturelle et immédiate. Les images potentielles mettent au contraire en évidence des faits que les neurosciences étudient aujourd'hui de façon expérimentale mais que les philosophes, psychologues et physiopsychologues contemporains de Gauguin affirmaient déjà, à savoir que la vision est inséparable de la cognition et qu'elle se déroule dans le temps. Il faut ajouter enfin une explication liée à l'histoire de la critique et de la théorie de l'art. L'anicanisme militant du modernisme s'est approprié rétrospectivement la critique du naturalisme, à laquelle Gauguin avait contribué, et a confondu la notion d'« abstraction » qu'il employait avec l'idéal de « non-objectivité ». L'opposition diamétrale entre abstraction et représentation qui en a résulté a fermé l'accès à la « suggestion » du tournant du siècle et a fait considérer les éléments ambigus des œuvres de Gauguin comme « décoratifs » ou « abstraits » (au sens de « non objectifs »), autant dire à les placer en marge du processus de production du sens et à les reléguer dans le domaine de l'indicible. À l'inverse, mais avec un certain retard, le brouillage de ces catégories et la revendication d'ambiguïté par les artistes de l'après-modernisme ont rendu la reconnaissance de tels aspects à nouveau plus aisée. L'art contemporain prête d'ailleurs une actualité qui

20. Bernard Demont, « L'ambiguïté dans la peinture de Paul Gauguin entre 1885 et 1894 », in *L'œil*, mars 1985, p. 32-39 (34, 36).

21. A. Birnholz, *op. cit.*, p. 33-34.

ne se dément pas aux œuvres qui multiplient les niveaux de perception et différent, compliquent, voire suspendent la compréhension.

Aborder ces niveaux n'en présente pas moins des difficultés particulières et exige de nombreuses précautions, faute de quoi la pertinence des observations recueillies risque d'être limitée à un regardeur singulier et à ses « états d'esprit » momentanés²². Il est tout d'abord indispensable de baser ces observations sur un examen des œuvres originales, ou tout au moins de les vérifier sur ces œuvres en s'informant de leur état de conservation, car le vieillissement, la restauration et surtout la reproduction, sont susceptibles de faire apparaître des aspects accidentels. Nous verrons en outre que la dimension matérielle, tactile et tridimensionnelle des œuvres de Gauguin leur est essentielle, ce qui pose des problèmes d'accès quand ses céramiques, par exemple, objets faits pour être vus de près, touchés et même manipulés, ne peuvent être aujourd'hui examinées le plus souvent – pour des raisons compréhensibles – qu'à travers une vitrine. Je suis ainsi redevable de leur compréhension et de leur confiance aux propriétaires et conservateurs qui m'ont laissé développer la relation d'intimité nécessaire avec ces œuvres, tâchant de cultiver les « mains intelligentes » que Gauguin réclamait du céramiste en rejetant l'usage du tour²³. Cette recherche m'a ainsi fait beaucoup voyager, d'autant qu'il m'a paru nécessaire d'étendre l'enquête aux lieux où l'artiste a vécu et travaillé. On sait en effet que, tout en insistant sur la supériorité de la mémoire et de l'imagination, Gauguin a beaucoup observé, et je dois une part de ma compréhension des œuvres qui ont résulté de son observation au regard que j'ai posé à sa suite sur certains des sites et des objets qui l'avaient attiré et retenu²⁴.

Pour aborder l'ambiguïté, il faut développer un regard qui soit à la fois dégage et en alerte, attentif à tout ce que l'œuvre offre aux sens, et libre par rapport à ce que l'iconographie explicite paraît imposer ou exclure.

22. Cf. Dario Gamboni, « Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation », in Martin (éd.), *Une image peut en cacher une autre*, p. XIV-XXV ; Marc Gotlieb, « Our Monstrous Double: The Dream of Research in "Outsider Art History" », in Michael Ann Holly et Marquard Smith (éd.), *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Clark Art Institute, 2008, p. 85-102.

23. Paul Gauguin, « Une lettre de Paul Gauguin : à propos de Sèvres et du dernier four », in *Le Soir*, 23 avril 1895, p. 1 (extraits dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 135-137).

24. Cf. Dario Gamboni, *The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin / Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin*, Kassel, documenta 13, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

Il faut être sensible à ce que les historiens de l'art de langue allemande appellent volontiers « irritation », aux anomalies et aux dynamismes, par exemple au fait que dans *Au-dessus du gouffre*, l'espace négatif défini par le contour des rochers tend à se « retourner » en forme positive à cause de sa position centrale et de ses propriétés de valeur, de couleur et de texture. Il faut aussi amener à la conscience les associations qu'éveillent en nous les éléments plastiques, associations d'autant plus importantes que l'« abstraction » pratiquée par Gauguin tend à ouvrir l'éventail des référents et non à le rejeter. Le phénomène est analogue à celui décrit par Roman Jakobson lorsqu'il écrivait, à propos du *Corbeau* d'Edgar Poe : « En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens²⁵. »

Ces associations, multiples et parfois nombreuses, ne sont toutefois pas en nombre infini et leur sélection est aidée par les récurrences et échos qui se font jour au sein d'une œuvre et d'une œuvre à l'autre. On a souvent relevé la façon dont Gauguin répétait, variait et combinait figures et motifs, Crussard parlant de « lettres d'un alphabet personnel » et June Hargrove d'une « matrice poreuse permettant la naissance de constellations d'associations, d'alliances dynamiques plutôt que d'ensembles de signes fixes²⁶ ». Cette combinatoire en évolution constante n'est pas limitée au plan iconique mais concerne aussi bien les éléments plastiques. Il s'agit d'une « intericonicité » élargie, étendue à l'œuvre entier de l'artiste et aux univers visuels dont il se nourrissait. Gauguin écrivait en 1890 qu'il n'y avait pas pour lui de chefs-d'œuvre « si ce n'est l'œuvre totale » et écrivait dans *Diverses choses* : « J'estime que la pensée qui a pu guider mon œuvre ou une œuvre partielle est liée très mystérieusement à mille autres, soit miennes, soit entendues d'autres hommes²⁷. » On le voit ainsi rassembler, en un collage qui anticipe sur l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, des œuvres de Daumier, Forain, Giotto et Hokusai, puis expliquer : « parce que d'apparences

25. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963 [1960], p. 240.

26. Wildenstein 2001, p. 292; June Hargrove, « *Woman with a Fan: Paul Gauguin's Heavenly Vairaumati – a Parable of Immortality* », in *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 3, septembre 2006, p. 552-566 (552).

27. Lettre à J. F. Willumsen, fin 1890, citée d'après *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 67; *Diverses choses*, f° 106 v° (*Gauguin écrivain*; transcription partielle dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 157).

28. *Diverses choses*, f° 119 r° [paginé 231]; à nouveau dans *Avant et après*, p. 88.

différentes je veux en démontrer les liens de parenté²⁸ ». Le repérage et l'exploration de ces liens prend du temps, un temps qui se rapproche modestement de celui investi dans leur élaboration. Interviewé par Jean Tardieu en 1895, Gauguin affirmait à propos de son usage non mimétique de la couleur : « Tout dans mon œuvre est calculé, médité longuement²⁹. » Cette déclaration peut induire en erreur si elle conduit à imaginer une sorte de programme distinct de l'« exécution » et lui préexistant, mais elle rend justice à une temporalité de la création qui prépare et réclame celle de la perception. Gauguin employait au sujet de celle-ci une belle formule, celle de « l'œil qui écoute », à propos de la « couleur seule » et des tapis orientaux, qu'il trouvait dotés d'une « merveilleuse éloquence³⁰ ».

Il existe aussi des instruments de vérification, particulièrement importants dans ce domaine. L'exploration de l'intericonicité en est un, car il arrive fréquemment que tel aspect, implicite dans une œuvre, soit explicite dans une autre. Celle-ci peut avoir été une étude pour la première – dont la genèse, dans ce cas, a impliqué une dissimulation – ou peut en donner au contraire un commentaire, parallèle ou postérieur. La seconde hypothèse s'applique probablement au rapport entre le tableau *La Moisson blonde* et le dessin *Bretonnerie*. La peinture suggère une analogie entre la meule de foin et une tête humaine, à l'aide de quelques détails – le renflement au contour ondulé qui ressemble à une frange de cheveux et creuse l'ombre propice à un regard, ainsi que les quelques traits formant plus bas une oblique où l'on peut lire la base du nez – qui sont toutefois si discrets et ambigus qu'on ne saurait tirer aucune conclusion sur leur seule base. Le dessin extrait le motif des Bretonnes au travail de son contexte réaliste, dédouble la meule et révèle les traits faciaux dont on reconnaît les linéaments en leur prêtant un support indépendant³¹. Nous reviendrons sur ces deux œuvres, dont le motif s'inscrit dans un réseau d'équivalences qui fournit d'autres éléments de vérification pour cette interprétation. Il arrive que l'on puisse repérer le développement de tels

29. Eugène Tardieu, « La peinture et les peintres », in *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895, transcrit dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 137-140 (138).

30. *Diverses choses*, f° 138 [paginé 3] (*Oviri, écrits d'un sauvage*, p. 178).

31. Henri Dorra a vu dans *Bretonnerie* (sans mettre le dessin en rapport avec *La Moisson blonde*) « la tête de l'artiste, avec son nez caractéristique » et imaginé que Gauguin, frappé par le dos gracieux des Bretonnes, rêvait de les culbuter dans le foin (*The Symbolism of Paul Gauguin: Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, p. 135).

1. Paul Gauguin,
La Moisson blonde, 1889



2. Paul Gauguin,
Bretonnerie, vers 1889



réseaux au cours de longues périodes, transcendant les changements de domicile de l'artiste et les découpages chronologiques de son œuvre, comme dans le cas d'une tête d'enfant qui, en passant par un motif de rocher, mène à l'image néo-marquisienne de la divinité.

[fig. 39, 153-159, 163]

Un autre instrument de vérification est fourni par l'étude de la réception des œuvres, à la fois en tant que *Wirkungsgeschichte*, c'est-à-dire dans leur effet sur d'autres œuvres visuelles, et sous la forme des commentaires verbaux fournis par des poètes, des critiques et des historiens. On verra ainsi que des tableaux d'artistes proches de Gauguin montrent que l'ambiguïté de *Au-dessus du gouffre* leur était connue et faisait probablement l'objet de discussions. Les « transpositions verbales » de trois tableaux tahitiens que le jeune Alfred Jarry a rédigées lors de son séjour de juin 1894 avec Gauguin à l'hôtel Gloanec témoignent aussi du niveau « suggestif » des œuvres concernées, comme nous le constaterons à propos de *Manaò tupapaï*³². Au niveau des images potentielles, on peut donner raison à la fameuse affirmation de Baudelaire selon laquelle « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie³³ ». Cela tient à la proximité qu'une homologie de fonctionnement « poétique » (au sens de Jakobson) peut engendrer et à une appartenance commune au domaine de la fiction. L'irréductibilité des « médias », soulignée par les artistes qui, comme Gauguin, entretiennent des relations ambivalentes avec les littérateurs, est d'ailleurs relative³⁴. Au moment où il composait ses poèmes à partir des gravures de la série *Noa Noa* auxquelles travaillait Gauguin, Jarry gravait lui-même des bois pour son premier livre *Les Minutes de sable mémorial*³⁵.

[fig. 82, 83]

[fig. 50]

Le caractère ouvertement littéraire et l'invention verbale de la critique d'art de la fin du siècle sont ainsi des atouts. Ce sont les critiques soucieux de la spécificité des arts visuels qui, en ne réduisant pas les œuvres au « sujet » de la représentation, explicitent les potentialités sémantiques de

32. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 252-255.

33. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.

34. Cf. Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, p. 224-245.

35. Cf. Jill Fell, *Alfred Jarry*, Londres, Reaktion, 2010, p. 43.