

Entretien

## Exposition Gauguin-Tahiti

Rencontre avec Claire Frèches et Philippe Peltier, les commissaires de l'exposition

À l'occasion du centenaire de la mort de Paul Gauguin, cette exposition met en relation les œuvres-phares de l'artiste et l'art maori dont il a pu prendre connaissance lors de ces deux séjours en Polynésie. Analyse du trajet singulier d'un artiste à la fois précurseur de la modernité et "ethnologue".

**Art Absolument :** Que peut-on dire de Gauguin avant son voyage à Tahiti ?

**Claire Frèches :** Beaucoup de choses, bien sûr ! C'est à la fois un autodidacte et un homme d'une grande culture. Je pense que ce sont les deux points essentiels. Il se forme tout seul, sur le tas, tout d'abord, comme peintre du dimanche. Il apprend beaucoup de Pissarro, mais c'est déjà le moment de la crise de l'impressionnisme. Il sent très bien qu'il va y avoir une rupture et il va en quelque sorte la catalyser. Il va être le moteur essentiel de la cassure avec l'impressionnisme.

**Art Absolument :** Il a une grande connaissance de l'impressionnisme ?

**Claire Frèches :** Oui bien sûr. Il expose avec les impressionnistes et il collectionne également leurs œuvres, notamment Cézanne auquel il tient particulièrement. Il admire énormément Degas et cette admiration tient à son anticonformisme. Degas est le seul qui comprend Gauguin lorsqu'il expose chez Durand-Ruel en 1893 ; il avait d'ailleurs acheté *La Belle Angèle* en 1891, et Gauguin rapporte dans *Avant et après* que Degas dit de lui : "Gauguin, c'est le loup."

**Art Absolument :** En référence à la fable de La Fontaine *Le Chien et le Loup* ? Que veut dire Degas en appelant Gauguin "le loup" ?

**Claire Frèches :** Gauguin est vraiment celui qui revendique "la liberté de tout oser". C'est une de ses caractéristiques essentielles tant à Pont-Aven que par rapport aux Nabis, mais aussi par rapport à ce qui deviendra l'art moderne.

**Art Absolument :** On a effectivement l'impression qu'il ose tout... Qu'il est seul, libre... Cela dit, on sait qu'aucun artiste ne vient de nulle part... Quelles sont ses influences ? →



Paul Gauguin.

*Le Repas ou Les Bananes.*

1891, huile sur papier marouflé sur toile, 73 x 92 cm. Paris, musée d'Orsay.

**Claire Frèches** : Ses influences sont diverses. C'est un homme qui a beaucoup fréquenté les musées. Il parle souvent de Delacroix. Il a probablement eu connaissance de son *Journal* qui est paru à Paris en 1893-1895. Il en parle notamment à propos de la couleur. On trouve dans un de ses manuscrits une reproduction d'un tableau de Delacroix qui l'a inspiré due à Gustave Arosa, son tuteur. Celui-ci avait inventé un procédé de reproduction photographique des œuvres d'art et Gauguin avait sûrement emporté avec lui à Tahiti plusieurs de ces reproductions. Ce qui est intéressant, c'est que l'on peut reconstituer son musée imaginaire à travers les photographies qu'il avait emportées avec lui à Tahiti – des bas-reliefs de Borobudur à une fresque égyptienne de la XVIII<sup>e</sup> Dynastie en passant par des reliefs du Parthénon. Il s'intéresse à toutes les cultures. Hier, j'étais encore au Cabinet des dessins du Louvre à regarder un de ses carnets et j'ai vu un petit croquis qui était très certainement une tête égyptienne du musée. Il a sûrement beaucoup fréquenté le Louvre avant de partir à Tahiti.

**Art Absolument** : Est-ce totalement singulier pour un artiste de la fin du XIX<sup>e</sup> de s'intéresser aux autres civilisations ?

**Philippe Peltier** : Les artistes ont toujours regardé au-delà de leurs traditions. Depuis très longtemps, des objets exotiques sont conservés dans les collections occidentales, des tissus byzantins, des ivoires africains, des œuvres liées aux Arts décoratifs, il est vrai. On pense également au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la mode des Singeries, des Turqueries. Il y a donc une grande tradition des objets exotiques. Elle culmine probablement au XIX<sup>e</sup> siècle, de façon un peu caricaturale, avec les orientalistes. Gérôme travaille à la même époque que Gauguin. Gauguin déteste cette peinture, mais c'est celle de son époque. On sait que des artistes comme Gérôme ont probablement ramené des objets africains de leurs voyages. En tout cas, Gérôme en possédait, ils étaient accrochés dans son atelier. Des photographies les montrent. Mais les peintres orientalistes ne les intègrent jamais dans leur peinture sauf à titre d'élément décoratif. Ils n'en feront jamais une source possible pour

leur manière de peindre. Pour eux, ce sont encore des curiosités. Il y a chez eux un effet d'exotisme, c'est-à-dire un effet de "déplacement" très net vers l'imagerie ou vers des scènes imaginaires. Gérôme n'a probablement jamais vu un harem. Ils ont tous clamé qu'ils avaient vu des harems mais ils n'en ont probablement jamais vu. Ceci n'empêche ni Ingres, ni *Les Femmes d'Alger*; il y a une grande tradition des Odalisques... Là où Gauguin apporte quelque chose de nouveau, c'est dans son rapport à l'ailleurs. Il n'est plus sur le mode de l'exotisme mais sur celui de la forme, des modèles, des motifs... Il est le primitif de la voie qu'il a ouverte... C'est la base d'une réflexion non pas seulement sur l'autre mais sur soi à travers l'autre. Ses sources sont aussi péruviennes : il a clamé, un moment donné, qu'il avait du sang péruvien.

**Claire Frèches** : C'est très sensible dans ses céramiques souvent inspirées de pots anthropomorphes péruviens...

**Philippe Peltier** : Il a regardé les céramiques précolombiennes. Son tuteur Arosa avait des céramiques. Il y portait un grand intérêt comme on y portait intérêt à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et puis il y a le thème constant du voyage. C'est peut-être l'aspect le plus nouveau. Encore que le XIX<sup>e</sup> siècle soit le moment des grands voyages avec l'idée constante de la fuite, d'aller voir ailleurs ce qui se passe, et de croire qu'ailleurs ça se passe mieux qu'ici. C'est quelque chose que Gauguin va complètement incarner... En fait, il est à la recherche d'une religion primitive, d'une reconstitution d'une religion primitive... Toute la pensée scientifique de la fin du XIX<sup>e</sup> est hantée par le fait religieux, par la recherche de l'origine des choses. Gauguin est avant le linguiste Ferdinand Saussure. Avec les découvertes de ce dernier, l'étude de l'origine des langues est abandonnée au profit de la mise en évidence d'un système qui régit toutes les langues et leurs variations. On ne se posera plus le problème de l'origine... La même chose s'est produite avec l'ethnographie au XX<sup>e</sup> siècle. On ne pense plus d'où viennent les gens, on n'explique plus leur situation par rapport à une histoire, mais on les étudie en fonction d'un temps donné. Gauguin est encore dans une →



*Contes barbares.*  
1902,  
huile sur toile,  
131,5 x 90,5 cm,  
Museum  
Folkwang, Essen.



Paul Gauguin. *Idole à la perle.*

Fin 1892 – début 1893, bois de Tamanu polychrome et doré, chaînette en or. Paris, musée d'Orsay.



Paul Gauguin. *Idole à la coquille.*

1892, bois de Tua, nacre, dent et os. Paris, musée d'Orsay.

époque où les scientifiques tentent de retrouver les formes originelles. La rupture se fera au moment où Gauguin meurt là-bas, isolé, en train de réfléchir sur la religion catholique et les mythes maoris. Picasso n'est pas du tout dans cette pensée. En ce qui concerne Matisse, ça se discute. *La Joie de vivre* c'est quand même l'Éden premier, l'œuvre sort directement de Gauguin. Matisse est probablement plus héritier de Gauguin que les autres peintres de sa génération. Gauguin est donc conforme à la pensée scientifique de l'époque qui essaie de trouver une religion des origines. Le grand souci est de retrouver les formes d'une religion première, de "l'objet premier" qui est la réduction d'un modèle du monde.

**Claire Frèches** : D'où ses investigations – dans *l'Ancien Culte mahorie*, par exemple, le manuscrit du Louvre où il recopie des passages entiers du livre de Jacques-Antoine Moerenhout constitué de témoignages sur l'ancienne religion polynésienne. En fait, c'est un questionnement permanent chez lui. Il écrit des généalogies des dieux. Il essaie de pénétrer cette religion qui a pratiquement disparu lors-

qu'il arrive, à cause de la colonisation et des missionnaires, etc. Il essaie de la restituer...

**Art Absolument** : C'est un visiteur – un étranger – qui tente de restituer aux Maoris le savoir de leur religion perdue ?

**Philippe Peltier** : Il est plus ethnologue qu'on ne l'a pensé et qu'on ne l'a dit. Il se pose les problèmes du sentiment religieux, mais quand il arrive à Tahiti il va voir que la société traditionnelle est morte. Entre ce qu'il imagine en France de Tahiti et ce qu'il voit quand il s'y trouve, le décalage est absolument redoutable : c'est le choc, probablement, de sa vie... Le cas de Tahiti est très curieux puisque Tahiti a d'abord été occupé par les Anglais et ce sont les missionnaires anglais qui s'y installent. Mais, en 1842, la France revendique la propriété de ce territoire. La France et l'Angleterre ne voulant pas entrer en guerre, cela finit par s'arranger, et Tahiti et les îles Marquises reviennent à la France. Mais dans les faits, il y a une énorme résistance. Les pasteurs protestants n'acceptent pas cette décision et les populations locales subissent leur influence.



Art populaire des îles Marquises.  
*Enseigne de tatoueur.*  
 Bois, 88 x 26 x 1,5 cm, Musée du Quai Branly.



Art sacré Maori.  
*Tiki.*  
 Pierre. Musée du Quai Branly.

Il faut dire que ces pasteurs parlent tahitien, ils sont très implantés sur l'île. Quand les Français arrivent, la mission catholique tente de prendre le pas sur les protestants. Les difficultés sont nombreuses dont le fait qu'ils ne parlent pas tahitien. Ils vont mettre très longtemps à installer un clergé local. Il y a une énorme bataille entre les deux églises.

**Art Absolument** : Est-ce qu'il y a un lien entre le caractère panthéiste des Maoris qu'il découvre, qu'il essaie de comprendre et sa propre multiplicité ? Il est à la fois peintre, sculpteur, céramiste, il est écrivain, il a une espèce de multiplicité qu'on ne peut pas ressaisir dans une unité qui serait "monothéiste" : il a une simultanéité de techniques qu'il investit de manière absolue à chaque fois...

**Philippe Peltier** : Oui, mais il ne peut pas le savoir avant de partir à Tahiti et il a toujours été multiple. Il fait déjà de la zincographie, de la céramique, de la peinture, de la musique. C'est cela aussi sa modernité. Au fond, il met en avant un "tripatouillage", une cuisine. Il essaie, il trouve des trucs, il échappe à l'en-

seignement académique (le modèle, c'est Ingres, il faut peindre comme Ingres, il y a toute une technique de peinture où l'on apprend à peindre du fond au glacis, des choses de ce genre...). C'est là où il se révolte. Il y a, à l'époque, une grande séparation entre les arts majeurs et les arts appliqués ou décoratifs. Là où il est extraordinaire, c'est qu'il fait sauter cette séparation. Il va chercher dans le populaire breton, il va chercher partout, dans la céramique, le mobilier, chez les Japonais, etc.

**Claire Frèches** : Parmi ses contemporains, Degas a ce côté "artisan", dans ses sculptures, dans ses monotypes surtout...

**Philippe Peltier** : Gauguin a, en plus, le fait qu'il écrit. Au fond, on sait que beaucoup de peintres ont écrit, souvent on a perdu les textes, ils n'ont pas été sauvés...

**Claire Frèches** : Mais Gauguin écrivait souvent pour être publié. Ce n'était pas une activité gratuite. Ce n'était pas uniquement destiné à lui-même. *Noa Noa* était destiné à la publication... C'est un livre d'artiste extrêmement original →

et moderne : avec des aquarelles, des dessins, des photographies, des gravures découpées : une œuvre d'art totale.

**Art Absolument** : En parlant d'œuvre d'art totale, l'une des œuvres phares de l'exposition du Grand-Palais est *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Pourquoi l'avez-vous choisie comme pivot de la manifestation ?

**Claire Frèches** : C'est d'abord pour fêter le centenaire de la mort de Gauguin. Elle n'est pas venue depuis le centenaire de sa naissance en 1949 à l'Orangerie. Elle n'a pas traversé l'Atlantique depuis. Cela fait partie des accords avec le musée de Boston pour cette exposition et donc c'est un événement en soi. Mais c'est aussi un des chefs-d'œuvre du deuxième séjour, celui qui résume peut-être le mieux la démarche, le questionnement fondamental de

Gauguin. Il fait ce qu'il appelle une "fresque de l'existence". C'est un peu dans le même esprit que pour débiter l'exposition, du moins pour la présentation parisienne, on ne montre que trois œuvres, dont les deux bas-reliefs *Soyez mystérieuses* et *Soyez amoureuses* qui sont les titres de deux panneaux de la *Maison du Jour*, et la boucle est bouclée.

**Art Absolument** : Peut-on reconnaître dans cette grande toile certaines figures du panthéon maori ?

**Claire Frèches** : Il y a une idole à l'arrière plan qui est une pure invention puisqu'elle est dans une position bouddhique, elle sort sans doute de la frise de Borobudur. C'est probablement la déesse de la Lune, Hina, à laquelle Gauguin a sans doute attribué plus d'importance qu'elle n'en avait vraiment dans le pan-

*D'où venons-nous ?*

*Que sommes-nous ?*

*Où allons-nous ?*

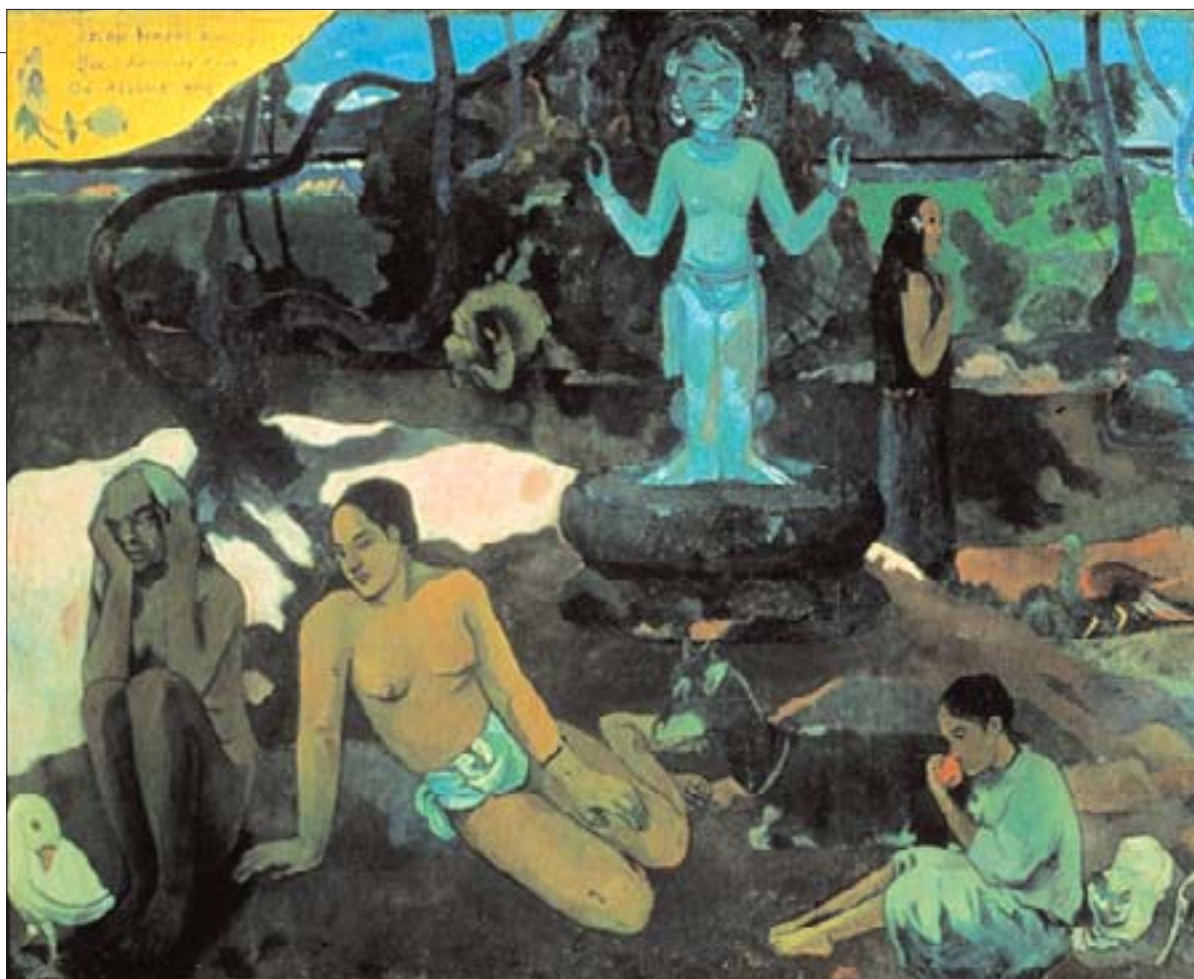
1897,

huile sur toile,

1,39 x 3,75 m,

Museum of Fine

Arts, Boston.



théon tahitien. Elle est l'une des figures qui revient le plus souvent dans ses peintures à connotation religieuse où il fait apparaître des statues colossales de dieux qui n'existent que dans son imagination, ou qu'il invente par rapport à ce qu'il sait des statues de l'île de Pâques, ou de ce qu'il a pu voir encore de *tikis* marquisiens qui restaient debout. Cette idole préside à cette fresque monumentale qui est le pivot de ce questionnement, le point de focalisation, d'interrogation de Gauguin lui-même et de chacun d'entre nous.

**Philippe Peltier** : Et puis il y a la momie péruvienne. Complètement à gauche, il y a un personnage qui représente la vieillesse, la mort, dont le dessin reprend une momie péruvienne qu'il a probablement vue à l'Exposition de 1889 à Paris et qui est encore conservée de nos jours au musée de l'Homme.

**Claire Frèches** : Elle apparaît déjà dans plusieurs tableaux bretons comme le tableau du Caire *La Vie et la Mort*.

**Philippe Peltier** : Ce qui est extraordinaire chez Gauguin, c'est ce qu'il a vu de l'art marquisien. Là où il y a un problème, c'est par rapport à l'art tahitien. Tahiti n'est pas un grand lieu de production artistique au sens où l'Occident l'entend. Il y a eu des grandes sculptures sur bois, mais elles ont disparu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles ont été détruites, les gens les ont abandonnées car la conversion des Tahitiens au catholicisme fut massive et rapide. De toute façon, il y a eu très peu de sculpture tahitienne. Les premiers voyageurs sont d'ailleurs très surpris de trouver des intérieurs vides quand ils entrent dans les maisons. Il n'y a presque rien, quasiment pas d'objets. La seule culture matérielle encore relativement vivante, c'est celle des Marquises. Il en voit →



aussi dans les publications, sur des photos et probablement à l'Exposition universelle de Paris... L'autre art qui va l'intéresser, c'est celui de l'île de Pâques. Mais à Tahiti, les seules choses qu'il peut voir, ce sont les lieux sacrés qu'on appelle les *marae* : ce sont les temples que les gens respectaient encore et cela prouve, à ses yeux, que les gens ont une croyance très forte.

**Claire Frèches** : Les *marae* sont des temples, des espaces sacrés mais, à l'époque de Gauguin, beaucoup étaient en ruines déjà. Cela dit, encore aujourd'hui, ils les respectent, ils ont peur des *tikis*...

**Art Absolument** : On sait que, lors de son second voyage pour Tahiti, en 1895, il fait une escale en Nouvelle-Zélande... Qu'il aurait vu, au musée d'Auckland, des objets maoris importants...

**Claire Frèches** : Oui, et Gauguin les dessine dans un carnet que l'on appelle le *Carnet d'Auckland* dont on ignore aujourd'hui la localisation...

**Philippe Peltier** : Ce qui est tout à fait intéressant quand on regarde ce carnet de dessins, c'est qu'il ne prend jamais un objet entier, ce sont les motifs qui l'intéressent, ce sont des fragments, par exemple la façon dont sont disposés les personnages sur un couvercle ou un bol... Ses grattages montrent le même intérêt pour les détails. Par exemple, dans *Noa Noa*, il y a une planche extraordinaire avec un de ses grattages. Il gratte les motifs d'une calebasse marquisienne. Ce qui l'intéresse c'est la façon dont les figures émergent d'un motif abstrait, décoratif. À la manière des motifs marquisiens, il colle. *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* c'est un collage, comme le soulignait Claire Frèches, un collage de plusieurs tableaux.

**Claire Frèches** : C'est peut-être un peu aussi ce qui nous gêne aujourd'hui, parce qu'il n'y a pas nécessairement d'unité. C'est une toile qui reste un peu littéraire.

**Art Absolument** : C'est un collage et un programme en même temps ?

**Philippe Peltier** : Oui, il a véritablement un programme, il veut dire quelque chose, une

histoire : celle des hommes et de l'humanité. De façon étonnante, Gauguin finit avec son enfance. La mort est évoquée par la figure de la vieille femme qui reprend le dessin d'une momie péruvienne. Or, le Pérou c'est son enfance. Il y a probablement toute une pensée sur le retour à l'innocence première, à l'éternité. Une momie, c'est la promesse d'éternité. Il a dû y penser. Or Gauguin, quand il arrive à Tahiti, s'aperçoit probablement que toutes ces sociétés sont mortes. Il se rend compte que la société tahitienne n'est plus ce qu'elle était cinquante ou soixante ans auparavant.

**Claire Frèches** : Sauf peut-être au point de vue des habitudes de vie, des mœurs, de la morale sexuelle. Celles-ci sont toujours vivaces. Et il adopte complètement ce mode de vie.

**Art Absolument** : Pensez-vous qu'il a conscience du fait que les religions traditionnelles sont quasimortes ? Que cela lui donne une liberté syncrétique ? Qu'il est déjà dans une sorte de post-tradition ? Que cela ne lui pose pas problème de surimposer l'image de la Vierge Marie et de la Tahitienne, ou de représenter une Tahitienne dans une position de lotus ? Qu'il a une liberté formelle parce que les icônes religieuses ne sont déjà plus que des images ?

**Philippe Peltier** : C'est très bizarre : il reprend les formes du panthéon maori, mais il les réinterprète à chaque fois... Il les fait siennes...

**Claire Frèches** : Il les réinvente complètement. Dans *Manao Tupapau*, sa figure de *Tupapau* (l'esprit des morts, le revenant) est purement imaginaire ; mais, ce qui est surprenant, c'est que les Maoris l'ont adopté, ils y croient encore aujourd'hui.

**Philippe Peltier** : Il prend une liberté formelle par rapport à ses sources, mais il la prend parce qu'il a un programme. Toute sa question, c'est celle des origines, celle des origines de l'histoire.

**Claire Frèches** : Cela répond d'ailleurs à l'une des questions qui se posait à l'époque, celle des origines du peuple maori lui-même.

**Philippe Peltier** : Ce qui est intéressant, c'est que Gauguin répond à une question que se pose la



*Nevermore o taiti.*

1897, huile sur toile, 60 x 116 cm. Courtauld Institute, Londres.

pensée de l'époque, par exemple Monseigneur Jausen (qui était l'évêque catholique de Tahiti que Gauguin n'a pas connu puisqu'il était déjà parti avant que ce dernier n'arrive), Jausen a eu une importance absolument considérable pour les Tahitiens ; ils lui avaient même donné un nom tahitien, Tepano. Jausen a écrit des textes dans lesquels il montre que les Tahitiens sont originaires du Sud-Est asiatique. Cela intéressera Gauguin, qui est fasciné par Borobudur. Donc, tout à coup, il se trouve avec une peuplade qui serait à la fois une espèce de branche perdue du Sud-Est asiatique et aurait, de ce fait, conservé probablement les traces d'une religion d'origine puisqu'ils sont isolés, insulaires, comme au bout du monde... Or il y a, à l'époque, toute une théorie, surtout développée par les Anglais, qui tend à montrer que l'origine du sentiment religieux se trouve dans le phallus. C'est toute la théorie sur les pierres dont la forme orientale serait le lingam. Histoire merveilleuse pour Gauguin. Il retrouve, dans cette théorie, une pensée sur l'origine alors qu'il est lui-même hanté par cette origine. Le phallus c'est aussi la sexualité qui, alors, à Tahiti, est beaucoup plus libre qu'en Europe. De nos jours, en Polynésie, le politiquement correct prend le dessus, on commence à dire que

Gauguin était un horrible personnage, un pédophile, etc. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que la stratégie économique de la société tahitienne, dès les premiers contacts avec les bateaux occidentaux, fut d'offrir certaines de leurs femmes de manière à pouvoir monter dans la hiérarchie sociale.

**Claire Frèches :** Cela n'avait rien de choquant à l'époque. Les familles tahitiennes étaient très honorées de donner leur fille de treize ou quatorze ans à un Européen.

**Philippe Peltier :** Pour elles, c'est l'accès aux richesses. Elles vont sur les bateaux qui arrivent pour qu'on leur fournisse le métal, les tissus rouges ou bleus, toutes choses fort précieuses. Et puis ce sont de drôles de personnages ces Européens qui arrivent, on ne sait pas très bien qui ils sont. Ce sont des gens qui sortent des richesses de sous leur peau. Au début, les Tahitiens n'ont pas très bien compris ce qu'étaient les vêtements des Européens ; ils ne connaissaient pas les poches...

**Art Absolument :** Les Tahitiennes sont ses compagnes mais aussi ses modèles... →

**Claire Frèches** : C'est-à-dire que la femme, la Tahitienne est à la fois pour l'artiste et pour l'homme. C'est le modèle et c'est la maîtresse. C'est ce qui crée finalement l'œuvre d'art. Par ailleurs, Gauguin arrive à rendre ce que personne d'autre n'a rendu, ce sentiment propre aux îles qu'on appelle le "fiu", cette espèce de mélancolie, de sentiment de déprime. C'est sans doute ce qu'il a peint dans des tableaux comme *La Boudeuse* ou *Otahi*.

**Art Absolument** : Ce qui est superbe chez Gauguin c'est l'unité qu'il crée entre l'immémorial de la nature et les diverses références culturelles...

**Claire Frèches** : C'est une nature qui, la plupart du temps, n'est pas représentée au premier degré. C'est une nature recréée et, fait très curieux, il y a très peu de paysages. La nature, il la restitue plutôt sous forme de natures mortes de fruits exotiques absolument fabuleuses comme dans *Le Repas*.

**Art Absolument** : Est-ce qu'il y a une différence stylistique entre sa période tahitienne et sa période marquisienne ?

**Claire Frèches** : Cela devient de plus en plus décoratif. C'est cette quête du décor, cette nostalgie du grand décor, de la fresque, où l'influence de Puvis de Chavannes est récurrente ; Puvis de Chavannes qu'il est le premier à regarder réellement... Cela dit, aux Marquises, il peint très peu, il n'est souvent plus en état de peindre...

**Philippe Peltier** : Ce qui est frappant c'est que, dans les toiles des Marquises, les couleurs et les accords colorés sont très étranges, très venimeux, très lourds : la peinture devient vraiment dramatique. Or, ce qui est frappant, lorsqu'on voit des photos des Marquises, c'est que ce sont des îles avec des couleurs incroyables...

**Claire Frèches** : À part l'île d'Hua Pou qui est un véritable jardin très hospitalier... Les Marquises, c'est sauvage, on sent quelque chose de guerrier, c'est un récif volcanique, avec du sable noir, vous avez des armadas de moustiques, il faut se protéger avec du monoï, vous avez sans cesse le soleil sur la tête avec

une température accablante. Ce sont des îles très rudes. Et d'ailleurs la morphologie des Marquisiens est relativement différente de celle des Tahitiens. Ils sont plus trapus, ils ont les pieds plus carrés, plus solides.

**Art Absolument** : Dans les œuvres qu'il peint à Tahiti et aux Marquises, il y a souvent la représentation de l'Eden, de l'Ève et de l'Adam primitifs, de l'androgynie...

**Philippe Peltier** : Il a pu rencontrer la figure de l'androgynie dans certains mythes du Pacifique. Certains dieux sont au début androgynes.

**Claire Frèches** : Cette androgynie frappe encore maintenant, c'est une caractéristique de leur morphologie. Les femmes ont une plastique assez masculine et beaucoup d'hommes ont l'air efféminés. C'est une réalité tangible. Cela l'a frappé et aurait correspondu à cette recherche de la fusion totale entre masculin et féminin liée à la restitution de l'Ève primitive et du premier Adam.

**Philippe Peltier** : Et dans certains tableaux marquisiens, il y a des personnages qui sont d'une ambiguïté folle. On ne peut pas très bien savoir au fond si c'est un homme ou une femme, par exemple, *Le Marquisien à la cape rouge*.

**Claire Frèches** : Ce thème de l'Ève est déjà présent dans les peintures bretonnes, et dans un petit tableau, *Ève exotique*, qui se trouve être un portrait restitué de sa mère d'après une photographie dans un paysage qui rappelle la Martinique et dans une attitude de Borobudur...

**Art Absolument** : De même que la frontière entre les sexes n'est pas clairement délimitée, on a l'impression que celle entre les morts et les vivants est poreuse. Parfois, il peint des personnages qui ont les traits d'anciens amis artistes. D'autres fois, on a l'impression qu'il veut donner forme à des apparitions fantomatiques, aux démons, aux esprits de la mort...

**Philippe Peltier** : Ce qu'il faut comprendre, c'est que, lorsqu'il arrive à Tahiti, il ne connaît

rien de cette société. Il est à Papeete qui l'ennuie. C'est une petite société coloniale avec ses propres rituels. Il y a moins de cinq cents blancs. C'est tout petit, Tahiti, minuscule. Tout le monde connaît tout le monde... Il s'échappe alors de la société blanche qui vit à Papeete. Il arrive dans la "brousse". Il ne comprend rien. Il va regarder les scènes de la vie de tous les jours. C'est son premier regard, comme quelqu'un qui arrive sur un lieu inconnu : on regarde qui est avec qui, on observe les attitudes. Il tente de comprendre la psychologie des gens. Il le fait merveilleusement. On parle de la beauté des femmes sur les tableaux, et c'est vrai qu'elles sont belles, mais Gauguin a aussi des talents d'ethnographe lorsqu'il capture des moments de vie, des instants qui sont souvent des interrogations : "Pourquoi es-tu fâchée ?", "Où vas-tu ?", etc. Petit à petit, il va mieux comprendre ce qui se passe. Il parle avec les Tahitiens, participe à leurs activités, va rentrer dans leur mythologie, rentrer dans leurs croyances. On va lui expliquer les rituels, les coutumes, la pêche, les signes envoyés par les dieux. Il commence à lire les signes de la nature... En même temps, il se dit :

"les Français ne comprendront jamais", et c'est vrai qu'ils ne peuvent pas comprendre. Il décide alors d'expliquer. C'est la naissance de *Noa Noa*. Quand il revient à Paris, probablement il a d'autres habitudes parce qu'il a vécu avec des Tahitiens, il a des habitudes que Degas ne peut pas comprendre. Il doit avoir certains gestes, des réflexions... Parce qu'il est dans un autre monde. C'est devenu un "sauvage", un "loup".

**Art Absolument :** Il se définit même comme "ultrasauvage". Qu'est-ce que l'on appelle "ultrasauvage" dans son art ?

**Claire Frèches :** Du point de vue formel, ce sont plutôt ses sculptures comme *L'Idole à la coquille*, *L'Idole à la perle*, ces bibelots "ultrasauvages" avec des dents de cannibales, des *tikis*...

**Art Absolument :** Comment s'y prend-il pour que ses œuvres soient visibles en France ?

**Claire Frèches :** Il envoie périodiquement par bateau à Daniel de Monfreid des toiles roulées qui s'abîment plus ou moins, qu'on remet →



*Cavaliers sur la plage.*  
1902, huile sur toile,  
66 x 76 cm, Museum Folkwang, Essen.

après sur châssis. Quand il quitte Tahiti en 1893, à la fin de son premier séjour, pour rentrer en France, il conclut qu'il a à son actif soixante-six toiles et, dès qu'il arrive, fin septembre 1893, il contacte Durand-Ruel qui lui loue sa galerie pour présenter son œuvre tahitienne. La réception est catastrophique : on parle d'art de cannibales, de sauvages. Il y a des phrases incroyables de critiques qui n'y comprennent rien, qui disent que c'est l'art d'un sauvage du jardin d'acclimatation... Il n'y a que le petit cercle de critiques de la mouvance symboliste, autour de Charles Morice, qui comprend quelque chose. Rien que les titres en tahitien dérangent tout le monde... Si Degas le soutient, Pissarro pousse des hurlements. La réception est très houleuse.

**Art Absolument** : Et la deuxième réception, lorsqu'il envoie ses tableaux des îles Marquises ?

**Claire Frèches** : Il le dit lui-même : "Mes toiles de Bretagne sont devenues de l'eau de rose à cause de Tahiti ; Tahiti deviendra de l'eau de Cologne à cause des Marquises."

**Art Absolument** : Comment ses œuvres sont-elles reçues par la nouvelle génération, ceux qui se considèrent un peu comme ses disciples, Paul Sérusier, les Nabis ?

**Claire Frèches** : Les Nabis espéraient toujours exposer avec Gauguin pendant qu'il était à Tahiti. Il y a des lettres de Maurice Denis qui le prouvent. Ils le considèrent toujours comme le maître auréolé... Ils sont très attentifs à son travail et ils rêvent toujours d'exposer à ses côtés... En 1898, il y a une exposition chez Vollard de *D'où venons-nous ?...* entouré de neuf tableaux qui ont été peints à peu près en même temps ; ce sont soit des répliques, soit des détails, des études. C'est d'ailleurs l'un des points forts de l'exposition puisqu'on a réussi à en avoir sept sur les neuf. Ils reprennent des motifs de *D'où venons-nous ?...* Concernant cette exposition chez Vollard, il y a eu de nombreux comptes rendus critiques (Thadée Natanson, Gustave Geffroy...). Mais la réception reste cependant assez confidentielle.

**Art Absolument** : Quand Picasso et Matisse voient-ils les œuvres de Gauguin ?

**Claire Frèches** : Lors de la grande rétrospective de 1906 au Salon d'automne qui avait été précédée par une exposition plus modeste, au lendemain de la mort de Gauguin, en 1903, déjà au Petit Palais et également chez Vollard. Mais la grande exposition sera celle de 1906 où quelqu'un comme Paco Durio, qui était un ami de Gauguin, va prêter près de quarante œuvres. On pense que Picasso les a vues et que ça a influencé directement *Les Demoiselles d'Avignon*.

**Philippe Peltier** : On sait que Picasso et Paco Durio sont également amis. Picasso apprendra la céramique chez Paco Durio. La connaissance de Gauguin par Picasso passe par Durio...

**Art Absolument** : Et Matisse, lui, est influencé par la dimension décorative ?

**Claire Frèches** : Matisse voit l'œuvre de Gauguin au Salon d'automne. C'était une exposition énorme avec plus de cent cinquante œuvres. Mais les officiels français s'intéressaient encore peu à Gauguin. Les musées vont acheter très tard. Le musée du Luxembourg, qui est alors le musée d'Art vivant, a probablement refusé la *Orana Maria* que Gauguin voulait lui offrir. La reconnaissance de Gauguin en France est très tardive. Elle se fait d'abord en Allemagne par l'intermédiaire de collectionneurs et de marchands qui achètent directement à Vollard, et puis en Russie.

**Art Absolument** : Les artistes du Blaue Reiter voient Gauguin ?

**Claire Frèches** : Oui. Les artistes russes également, par l'intermédiaire des collectionneurs Chtoukine et Morosov qui achètent directement à Vollard.

**Art Absolument** : Que retient principalement cette génération d'artistes allemands et russes, chez Gauguin ? Est-ce le rapport à la couleur ? la composition décorative ?

**Philippe Peltier** : Quand on pense aux expressionnistes allemands, ce sont les gravures sur bois, c'est indiscutable. D'abord parce que c'est un procédé primitif, on n'a pas fait de gravure sur bois depuis les XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles... C'est dommage que l'on voie si peu souvent →



*Le Sorcier d'Hiva-Oa ou Marquisien à la cape rouge.*

1902, huile sur toile, 92 x 73 cm. Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC), Liège.

les gravures de Gauguin pour des raisons de conservation : c'est là où il est le plus inventif. Les gravures sont faites de collages, de collisions d'images, de choses qui s'effacent, qui apparaissent, de recouvrements...

**Art Absolument** : Cela peut nous faire songer à l'art américain, à Rauschenberg, à Schnabel, aux expressionnistes allemands d'aujourd'hui, à Kiefer, à Baselitz... Est-ce que l'impact de Gauguin, la mythologie de Gauguin fait fonctionner l'imaginaire des artistes et a fortiori celui du public ? Aujourd'hui, si on fait un sondage dans le très grand public, les noms d'artistes qui arrivent en tête sont Van Gogh, Gauguin et Picasso. Par le biais de Gauguin s'exprime toute une mythologie de l'artiste qui se libère de tout pour appréhender une autre civilisation...

**Philippe Peltier** : C'est tellement compliqué et l'on ne sait pas encore tout, c'est loin d'être terminé : le "sauvage" c'est aussi la redécouverte des artistes primitifs par ces peintres, c'est Matisse achetant des sculptures d'art primitif, Picasso découvrant les masques au Musée d'ethnographie du Trocadero... Cela dit, il y a une mythologie Gauguin car c'est le seul qui aura le courage de fuir là-bas...

**Claire Frèches** : C'est un mythe qu'il a forgé lui-même, ce mythe du paria, du martyr...

**Philippe Peltier** : Oui, mais c'est le seul qui partira... et le seul qui y est resté...

**Art Absolument** : Quand Gauguin est-il réellement reconnu comme un artiste incontournable de la modernité ?

**Philippe Peltier** : Il va être d'abord incontournable pour certains artistes : Matisse, Picasso, les artistes de cette génération. Ce n'est qu'à partir de l'exposition de 1949 qu'il est reconnu en France par le grand public.

**Art Absolument** : Que s'est-il passé depuis cette exposition en 1949 ? Pourquoi, de nos jours, Gauguin est-il devenu l'une des icônes majeures du grand public ? Est-ce l'essor du tourisme, est-ce l'Eden qu'il évoque dans ses toiles, le mode de vie qu'il crée en même temps que ses œuvres ?

**Claire Frèches** : Cela découle également du goût pour le sensationnel... Il incarne sans doute le rêve de l'ailleurs, de la fuite...

**Art Absolument** : Mais pourquoi si tard ? Etait-il si en avance qu'il est seulement de nos jours d'actualité ?

**Philippe Peltier** : Personnellement, je pense qu'on n'est jamais en avance sur son temps ! On est de son temps. Il y a des moments où les temps se rencontrent. Mais je pense aussi qu'il y a un effet des tableaux de Gauguin qui n'est pas seulement celui des figures exotiques. Il y a une réelle qualité picturale chez Gauguin. Or, s'il y a des peintres, le plus souvent américains, qui regardent Matisse dans les années 70 et sont fascinés, on imagine difficilement comment ils peuvent ne pas l'être par Gauguin. Une partie de la peinture de Matisse découle de la peinture de Gauguin...

**Art Absolument** : Pour conclure, quel regard avez-vous voulu privilégier dans cette exposition par rapport à celles qui ont déjà été consacrées à Gauguin ?

**Claire Frèches** : Nous avons eu envie de remettre en situation son itinéraire polynésien en présentant des objets qu'il a pu voir, des photographies contemporaines, les photographies qu'il avait emportées avec lui là-bas, afin de restituer l'œuvre de ces deux voyages à Tahiti et aux Marquises. On a souhaité éclairer la genèse de l'œuvre.

**Philippe Peltier** : La dimension ethnologique est peut-être plus manifeste. On a vraiment voulu montrer ce qu'était Tahiti à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'exposition, figurent des sculptures polynésiennes qui viennent du musée de l'Homme... Je ne suis même pas sûr que Gauguin ait vu ces sculptures. Ce qui nous intéresse, c'est de montrer quelles ont été ses véritables sources, que ce soit du côté de Delacroix ou même de Moerenhout... Il fallait refocaliser sur les sources de Gauguin afin de permettre une nouvelle lecture. ■