

# Gauguin et les déviances figuratives du symbolisme. L'image à la lettre

Laurence Danguy

Chercheuse senior à l'Université de Lausanne

*L'espace iconique est avant tout un lieu de parcours aléatoires et multipolaires, déterminés autant par la matière – pierre, papier, écran... – de son support que par les besoins d'expressions propres à la pensée visuelle<sup>1</sup>.*

## Introduction

Le symbolisme est généralement considéré comme un moment charnière entre la modernité esthétique et l'abstraction, et l'on a souvent préféré s'arrêter sur ses personnalités saillantes plutôt que d'approfondir l'étude d'un mouvement aux contours flous, qui serait dans la dépendance des lettres. Il est vrai que le mouvement est le théâtre d'expérimentations formelles parfois déroutantes. Certaines figures, formes et procédés conceptuels y sont ainsi l'objet d'usages déviants, dont la dimension systématique a peut-être été sous-estimée. Ces usages, sémantiquement chargés, contredisent, attaquent les normes de la peinture, de la morale et de la religion. Leur sens relève de l'idée ou du verbe; il ne s'impose pas de manière évidente au regard mais heurte le sujet iconographique (le sujet manifeste de l'œuvre) au point de créer un second sujet iconographique.

Deux facteurs, notamment, concourent à en compliquer la préhension: l'existence d'une production littéraire et théorique abondante, très fortement marquée par diverses doctrines ésotériques ainsi que la réception et l'acculturation d'esthétiques lointaines, tel le japonisme ou la reviviscence de références antiques et médiévales. Cet appareil doctrinal et esthétique semble justifier ces usages déviants, et se trouve souvent convoqué par les créateurs. Or, celui-ci relève la plupart du temps du prétexte. Ce qui est connu et même constitutif des avant-gardes européennes, le détournement du figuratif et la sémantisation du non figuratif, se trouve dans nombre de créations symbolistes, mais mêlé à un cadre figuratif et noyé dans des systèmes de références.

---

1. Christin, IF, p. 13.

Ces déviances figuratives<sup>2</sup> ne sont, d'ailleurs, pas propres aux symbolistes mais s'inscrivent dans une histoire de la peinture, où le symbolisme tient une place particulière. Elles y sont l'objet d'interprétations différentes selon les artistes. Gauguin, au centre d'un bref chapitre de cette histoire, en livre une version très spéciale. Il fait de ce sujet double, un sujet trouble frayant avec le trivial, voire le vulgaire, en principe étranger au propos esthétisé et sublimé du symbolisme. Un sujet trouble qui a, pour l'essentiel, échappé aux exégètes de Gauguin<sup>3</sup>.

## Le symbolisme, son appareil théorique et ses zones d'ombre

*Mais, s'il est vrai que, dans le monde, les seuls êtres réels ne puissent être que des Idées, s'il est vrai que les objets ne sont que les apparences révélatrices de ces idées et, par conséquent, n'ont d'importance qu'en tant que signes d'Idées<sup>4</sup>.*

L'historiographie sur le symbolisme a installé l'idée d'un mouvement pluriel, doté d'une sorte de cœur conceptuel formé par la notion de symbole, qui se serait organisée, dans les années 1880<sup>5</sup>. Des écrits d'orientation différente<sup>6</sup> se sont attachés à définir ce symbole. L'univers serait, selon Georges Vanor (Georges Van Ormelingen), parsemé de symboles dont le rôle serait de livrer une réalité sensible; il aurait existé de tout temps et serait à la base de toutes les religions<sup>7</sup>; pour Henri de Régnier, le symbole est la condition de tout art et la plus complète figuration de l'idée<sup>8</sup>; pour le poète belge Émile Verhaeren, le symbole serait un sublimé de sensations<sup>9</sup>; pour Paul Claudel (1868-1955), l'image est le symbole

---

2. De ces déviances dont parle Marta Caraion à propos de certains objets de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, formant « un reste, une série d'objets que la fonction référentielle et le mandat de caractérisation des personnages [plus haut définis] ne suffisent pas pour comprendre et interpréter »; Marta Caraion, « Objets en littérature au XIX<sup>e</sup> siècle », *Images Re-vues*, n° 4, 2007, p. 5.

3. Cet article présente des résultats de recherches inédits. Il prend la suite d'un article sur *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Delacroix; Laurence Danguy, « Sur le chapeau de la *Lutte de Jacob avec l'ange* d'Eugène Delacroix: sens et postérité d'un détail » dans *A contrario*, n° 20, « Le Détail et l'indice: entre littérature, histoire de l'art et épistémologie », 2014, p. 35-55. Sa rédaction précède un autre article développant certains éléments: Laurence Danguy, « L'anticléricalisme de Gauguin ou le substrat argotique d'un maître de la modernité », in Marta Caraion et Laurence Danguy (éds), *Actes du colloque Le rire: formes et fonctions du comique*. Littératures, arts, philosophie, sciences historiques, Fabula, 2017.

4. Albert Aurier, « Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin », *Mercur de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 161.

5. Jean Cassou, *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1979, p. 153.

6. Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie Nizet, 1994, p. 425.

7. Michaud, *ibid.*, p. 422-423.

8. *Ibid.*, p. 425.

9. *Ibid.*, p. 431.

de tout<sup>10</sup>; pour Gustave Kahn (1859-1938), le symbole est une synthèse vivante<sup>11</sup>; pour Charles Morice (1860-1919), enfin, le symbolisme est le rayonnement de la vérité dans les formes<sup>12</sup>. Ces quelques exemples permettant d'illustrer le caractère profondément instable de cette notion de symbole.

Le symbolisme présente une production théorique importante, souvent polémique et revendicative. Porté à l'origine par les écrivains et les poètes, il reste dominé par ceux-ci, et donc par le verbe. Une connivence s'installe, cependant, avec les peintres, faisant écrire à Jean Cassou que :

Chez les symbolistes, la communion d'idées entre peintres et hommes de lettres n'a jamais été plus réelle qu'à cette époque. Ils discutent dans les cafés, comme le café Voltaire, ou dans leurs ateliers et sont soumis aux mêmes influences philosophiques<sup>13</sup>.

C'est ainsi que le manifeste de l'écrivain Jean Moréas (1856-1910), publié dans *le Figaro*, le 18 février 1886, fixe l'identité du symbolisme non seulement pour ses composantes littéraire et poétique mais pour l'ensemble des expressions regroupées dans ce mouvement : « Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur<sup>14</sup>. » Dans ce microcosme, la concurrence entre lettres et art est vive; en témoigne l'accueil fait à Gauguin par les écrivains lors de sa première apparition au café de la côte d'or, en 1889, du côté de l'Odéon<sup>15</sup>.

De ce texte qui rejette beaucoup, il convient de retenir que le symbolisme est avant tout une posture de dénégation vis-à-vis du naturalisme, se fixant comme objectif la création d'un langage permettant de rendre compte d'une autre réalité. Les précurseurs, ce sont Charles Baudelaire, défenseur de la modernité et de la caricature<sup>16</sup>, ainsi qu'à un moindre titre, Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine. Liés par un projet consistant à recréer un monde de vérités inaccessibles au commun, les symbolistes, tous ceux, en fait, acquis à cette idée d'une symbolisation extrême de l'art, la littérature, la poésie et la musique, ont en commun d'être sous l'influence de doctrines occultistes et spiritualistes.

---

10. *Ibid.*, p. 436-437.

11. *Ibid.*, p. 437.

12. *Ibid.*, p. 440.

13. Jean Cassou, *Encyclopédie du symbolisme, op. cit.*, p. 47.

14. Jean Moréas, *Le Figaro*, 18 septembre 1886, supplément littéraire, p. 1-2.

15. Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris, H. Floury, 1920, p. 25-29.

16. Notamment avec ses écrits *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* et *Le peintre de la vie moderne*.

Ces symbolistes sont également marqués par la lecture des philosophes allemands, Johann Fichte, le premier à introduire la notion de l'individu dans la création du monde, Georg Hegel, Friedrich von Schelling, Friedrich Schleiermacher, mais plus que tout autre Arthur Schopenhauer, l'auteur de *Le monde comme volonté et comme représentation*, publié en français en 1888, et dont les théories avaient été propagées dès 1885 par la *Revue wagnérienne*<sup>17</sup>. De ce livre, ils retiennent l'idée que le monde est une représentation au sens théâtral, qui n'aurait pas d'existence réelle<sup>18</sup>. Dans ce terreau, naissent des courants ésotériques, notamment, en 1891, l'Ordre de la Rose-croix catholique et esthétique de l'ordre du Temple et du Graal du Sâr Péladan<sup>19</sup>, l'une des reviviscences rosicruciennes du XIX<sup>e</sup> siècle dont la particularité est de redonner sa dimension mystique au catholicisme<sup>20</sup>.

Prônant un système de correspondances entre les arts dans la tradition des synesthésies romantiques, les acteurs de ce mouvement élitiste mélangent – et écornent – des référentiels dans un syncrétisme effréné. Bible, Moyen-âge, occultisme, mythologie antique ou extrême-orientale fournissent figures et thèmes à des protagonistes se regroupant avant tout autour d'une manière angoissée de voir le monde<sup>21</sup>. Et excluant *a priori* rire et bons mots.

Le second texte auquel a été reconnue une valeur de manifeste, cette fois en faveur du seul symbolisme plastique, est un article du jeune critique Albert Aurier, publié en mars 1891 dans *Le Mercure de France*. L'article s'intitule « Le Symbolisme en peinture – Paul Gauguin » et comporte en exergue une citation de Platon. Ce long texte s'attache à définir ce que doit être une œuvre symboliste, qui aura à se positionner, non tant contre le naturalisme, que contre l'impressionnisme, qui n'en serait d'ailleurs qu'un prolongement. On retient généralement de ce texte, le passage dans lequel se résume Aurier, et surtout les cinq adjectifs spécifiant l'œuvre d'art : idéiste, symboliste, synthétique, subjective et décorative<sup>22</sup>.

Bien des points mériteraient d'être relevés dans l'effort théorique produit par Aurier, comme la qualification de « Poème aux paradisiaques heures de la primitive humanité » de l'épisode de la Genèse sur lequel s'appuie le tableau de

---

17. Charles Chassé, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Floury, 1947, p. 45.

18. Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994, p. 26.

19. *Ibid.*, p. 69-70.

20. *Ibid.*, p. 69-70.

21. Hans H. Hofstätter, *Symbolismus in Europa*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1976, p. 11.

22. Albert Aurier, *op. cit.*, p. 162-163.

Paul Gauguin associé à l'article et qui décline singulièrement la Bible; l'appel à Swedenborg pour identifier le véritable artiste: « Cette nuit même, les yeux de mon homme intérieur furent ouverts: ils furent rendus propres à regarder dans les cieux, dans le monde des idées et dans les enfers!... »; la reprise d'une conception néo-platonicienne du dualisme, consacrant la disjonction de l'esprit et de la matière, assimilant le divin à l'idée; l'affirmation, enfin, d'une double réalité du monde<sup>23</sup>. Soit un ensemble d'éléments traçant un espace d'opacité qui reflète comme il autorise des zones d'ombres, d'incertitude qu'ont emplies et que vont emplir, chacun à leur manière, les artistes symbolistes, à commencer par Paul Gauguin.

## La vision du sermon ou la lutte de Jacob avec l'ange

*Paul Gauguin me semble un de ces subtiles voyeurs*<sup>24</sup>.

Lorsque Albert Aurier choisit la *Vision du sermon* (1888) (fig. 1) de Paul Gauguin en appui à son article, il conforte le peintre comme chef de file du synthétisme. Le tableau était primitivement destiné à devenir un tableau d'église. Il est toutefois successivement refusé par le curé de Pont-Aven, puis par celui du village voisin de Nizon<sup>25</sup>. Gauguin est alors imprégné de théories mystiques et ésotériques, notamment les théories de Swedenborg, et sensible au virage catholique de beaucoup d'artistes. Bien qu'hostile à l'aspect institutionnel du catholicisme ainsi qu'à une exégèse littérale des Écritures<sup>26</sup>, il est fasciné par les « superstitions du catholicisme », au demeurant connotées positivement<sup>27</sup>. La *Vision du sermon*, première œuvre d'une série « religieuse », fait partie des œuvres très « calculées » de Gauguin, où chaque élément est soigneusement pensé.

L'œuvre, tout d'abord mal reçue, refusée donc par les curés, puis boudée au Salon des XX de 1889, est canonisée dans les cercles littéraires dès 1891<sup>28</sup>. Son lien

---

23. *Ibid.*, p. 159, 161.

24. *Ibid.*, p. 159.

25. André Cariou, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Paris, Hazan, 2015, p. 64-65.

26. David Evan, *Pleasure and Pain in Nineteenth-century French Literature and Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 268-269; Morice, *op. cit.*, p. 137; Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin: Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 17.

27. Lettre à Vincent Van Gogh datée du 10 décembre 1889; cité d'après Dorra, *op. cit.*, p. 58; Daniel Wildenstein, *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage – Catalogue de l'œuvre peint (1873-1888)*, volume II, Milan, Skira, 2001, p. 461, 463, 469-472.

28. Wildenstein, *op. cit.*, p. 472-473.



Figure 1 — Paul Gauguin, *La Vision du sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange*, 1888, huile sur toile, 73 x 92 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland. Wikimedia.

au texte d'Aurier y est pour beaucoup mais ne peut expliquer une fascination durable, peut-être due à la concentration de déviations figuratives, conférant au regardeur une position inhabituelle, tant spatialement, vis-à-vis du tableau, que comme décrypteur de l'image.

Aurier en a donné une assez longue description, qui commence ainsi :

Loin, très loin, sur une fabuleuse colline dont le sol apparaît en un vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange. Tandis que ces deux géants de légende, que l'éloignement transforme en pygmées, combattent leur formidable combat, des femmes regardent, intéressées et naïves, ne comprenant point trop, sans doute, ce qui se passe là-bas, sur cette fabuleuse colline empourprée. Ce sont des paysannes. Et à l'envergure de leurs coiffes blanches éployées comme des ailes de goéland, et aux typiques bigarrures de leurs fichus, et aux formes de leurs robes et de leurs caracos, on les devine originaires de la Bretagne. Elles ont des attitudes respectueuses et les faces écarquillées des créatures simples écoutant d'extraordinaires

contes un peu fantastiques affirmés par quelque bouche incontestable et révéérée<sup>29</sup>.

Selon les habitudes de l'époque, la description est littéraire, émotionnelle et plutôt distanciée vis-à-vis de la religion. Elle porte somme toute assez peu sur les éléments figuratifs. Le choix du thème est loin d'être anodin. Se confronter au Père, ainsi que le fait Jacob avec Dieu, est aussi se poser en fils de Dieu et Gauguin, qui aime à se voir en prophète, est sensible à cette idée. Avec ce thème, Gauguin aspire à s'inscrire dans une filiation picturale prestigieuse, inaugurée pour ce qui est de la modernité par Delacroix avec sa fresque de Saint-Sulpice (fig. 2). Comme d'autres peintres symbolistes, Gustave Moreau, Maurice Denis et Odilon Redon, il se confronte à Delacroix, à cette œuvre ultime du maître, qui en a fait un manifeste de sa relation à la peinture. Gauguin s'approprie l'œuvre à ses fins propres, reprenant, comme les autres, les arbres et les jeux de lumières pour structurer son récit. Il est cependant le seul à se saisir d'un détail, celui du chapeau.

Élément dissonant dans la fresque de Delacroix, le chapeau posé à l'avant-plan est littéralement parlant. Objet bavard s'il en est, il tient plusieurs discours. Le vieux peintre commence par se tirer à lui même son chapeau pour être parvenu à achever un labeur interminable ; fatigué de s'interroger sur sa filiation – est-il le père de celui dont il porte le nom ou bien de Talleyrand ? –, il met son chapeau sur ses origines ; il exprime avec ce couvre-chef sa dette aux paysagistes de Barbizon, dont il vient de se démarquer avec son paysage tout à la fois sacré et moderne. Le chapeau circonscrit enfin la place du peintre, que celui-ci propose comme entrée au regardeur<sup>30</sup>.

Le chapeau, ce sera chez Gauguin les coiffes des bretonnes, qui regardent – ou du moins assistent à – un combat livré contre un ange, cette fois assumé comme maléfique. Si les ailes étaient étrangement sombres chez Delacroix, la robe de l'ange a chez Gauguin la couleur bleue – dite « vert outremer violent » par Gauguin<sup>31</sup> – des mauvais anges et une agressivité tout à fait déplacée, et pour tout dire très inhabituelle dans la peinture. L'ange est par exception la figure mobilisée dans le processus identificatoire, et non plus, comme chez Delacroix et ses autres suivants, le personnage de Jacob<sup>32</sup>. Avec ses ailes éployées, l'ange s'impose au regard-

---

29. Morice, *op. cit.*, p. 181-182.

30. Danguy, « Sur le chapeau de la *Lutte de Jacob avec l'ange* d'Eugène Delacroix », *op. cit.*, p. 35-55.

31. Van Gogh, *Les Lettres*, Amsterdam, Van Gogh Museum, La Haye, Huygens Instituut, et Arles, Actes Sud, 2009, n° 688 ; cité d'après Cariou, *op. cit.*, p. 63.

32. Dario Gamboni, « The vision of a Vision: Perception, Hallucination, and Potential Images in Gauguin's Vision of the Sermon », dans *Visions: Gauguin and his Time – Van Gogh Studies 3*, Zwolle, Waanders Publishers, 2010, p. 13-14.



Figure 2 — Eugène Delacroix, *La Lutte de Jacob et l'ange*, 1855-1861, huile et cire sur enduit, 751 x 485 cm, Paris, Église Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges. Wikimedia.



deur, ou plus exactement aux bretonnes de dos, par lesquelles le regardeur est invité à transiter.

L'œil de l'ange, qui chez Delacroix invite de biais le regardeur à entrer dans l'image, est ici déplacé dans l'arbre, très précisément dans la feuille plantée à la racine de la branche inférieure. L'ange de Gauguin ne regarde personne, au sens propre, comme au sens figuré, il est la seule affaire du peintre, si ce n'est celui-ci. Si l'on suit Swedenborg, Gauguin serait en train de regarder avec « les yeux de [son] homme intérieur ». Gauguin est coutumier de cette insertion de détails polysémiques, de ces images potentielles<sup>33</sup>, qui sont aussi des déviations figuratives.

L'arbre japonisant strie résolument la toile, délimitant nettement les sphères fictionnelles, la scène du combat n'existant, selon les dires de Gauguin, que dans l'imagination des bretonnes<sup>34</sup>. Comme l'avait fait Delacroix avec ses chênes, Gauguin dépose un rai de lumière le long du tronc de son pommier. Il éclaire, par ailleurs, copieusement les couvre-chefs des bretonnes, dont la masse bien supérieure aux effets laissés au sol par Delacroix, et bien au-delà de la logique perspective, augmente la part de réel.

L'artiste insiste surtout sur le nœud de la coiffe placée le plus au centre de l'image<sup>35</sup>, qui dessine des jumelles de théâtre et mime les ailes de l'ange. Des jumelles de théâtre qui ne manquent pas de rappeler la conception théâtrale du monde de Schopenhauer mais que l'on peut aussi voir comme une citation d'un autre maître de la modernité, Edouard Manet. Dans le très célèbre *Bar des Folies-Bergère*, les jumelles tenues par une spectatrice du balcon indiquent le chemin d'une lecture très triviale de l'œuvre, énonçant clairement des idées licencieuses du peintre, dont la crudité et peut-être l'évidence ont déclenché une cécité générale. Manet, l'un des premiers à avoir encouragé un Gauguin encore apprenti peintre et dont celui-ci dit qu'il est de ceux que rien ne gêne – chez lui, un compliment suprême<sup>36</sup>. Gauguin est tout aussi épris de filiation et de citations que ne l'était Manet.

S'il se reconnaît au travers de ces citations comme le fils spirituel des maîtres qui l'ont précédé, Gauguin n'en entend pas moins être le propre maître de son aventure et énoncer ses modalités d'accès à l'image. Il l'affiche très nettement en chan-

---

33. *Ibid.*, p. 21-22; Gamboni, *Potential images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion books, 2002.

34. Il s'en explique dans une lettre à Van Gogh de septembre 1888; Wildenstein, *op. cit.*, p. 456, 475.

35. Wildenstein reproduit plusieurs croquis et peintures où Gauguin croque ces coiffes qui visiblement le fascinaient; Wildenstein, *op. cit.*, p. 300-301.

36. Morice, *op. cit.*, p. 237.

geant le titre primitif de l'œuvre *Apparition en Vision du sermon*<sup>37</sup>. Nous sommes à un autre niveau du regard, la lutte est déplacée dans un espace, duquel on se tient à distance. La feuille-cœl, sorte de judas indiquant une présence à l'arrière, fait symétriquement basculer l'histoire biblique en deçà du tableau, derrière le rideau de peinture, là où se trouve son créateur. Gauguin entend faire plier le patriarche, le Dieu de la peinture, c'est lui. Il nous demande de le constater en suivant les « ailes voyantes » de la coiffe. Cette coiffe qui est d'ailleurs le véritable équivalent du chapeau de Delacroix. Comme celui-ci, elle est polysémique mais elle est en plus polymorphe.

Le judas caché dans l'arbre<sup>38</sup>, atteste également que le peintre n'a pas été sans remarquer l'aspect griffu du feuillage chez Delacroix<sup>39</sup>. De cet indice fauve comme de la léonté (la peau de lion) du Jacob de Delacroix, Gauguin fait une vache, qui a beaucoup fait gloser, notamment en raison de son jeu de jambes rappelant celui des lutteurs<sup>40</sup>, et dont je pense qu'elle est à considérer comme une adaptation au contexte breton. À moins qu'il ne faille se tourner du côté des mots et comprendre que Gauguin est un judas qui, avec son tableau farceur, nous fait une vacherie.

## Gauguin et la déviance érigée en principe

*Tout artiste ne fait jamais que son propre portrait; mais, quand il est de supérieure essence, il élève sa propre image jusqu'au sens typique ou général, et chacun se retrouvant pour une part dans ce portrait d'un seul, c'est lui, c'est l'auteur de cette démonstration nouvelle de l'éternelle universalité des rapports, qui risquerait de nous rester caché, si nous ne savions, hors de ce que nous en dit son œuvre, rien sur lui*<sup>41</sup>.

D'autres éléments sont singuliers dans cette œuvre, qui ne doivent rien cette fois à Delacroix: l'usage des couleurs, dont la très remarquable couleur rouge<sup>42</sup>, la première des couleurs que Gauguin ait employée arbitrairement et que l'on dit

---

37. Wildenstein, *op. cit.*, p. 456.

38. Ces deux détails apparaissent au fil des croquis reproduits par Daniel Wildenstein dans son catalogue, celui de la coiffe, à vrai dire, d'une façon assez sommaire; *ibid.*, p. 456, 475. L'interprétation que j'en donne ici prolonge celle de Dario Gamboni, qui voit dans le nœud de la coiffe deux yeux, indicateurs d'un regard double, intérieur et organique; Gamboni, « The Vision of a Vision », *op. cit.*, p. 16-20.

39. Sara Lichtenstein, *Delacroix and Raphael*, New York, Garland Series of Outstanding Dissertations, 1979, p. 228-229.

40. Voir notamment Wildenstein, *op. cit.*, p. 471; Gamboni, « The Vision of a Vision », *op. cit.*, p. 16-21; Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 104-105.

41. Morice, *op. cit.*, p. 9.

42. Wildenstein, *op. cit.*, p. 459.

empruntée aux estampes japonaises<sup>43</sup>; mais également le jaune – moins remarqué – des ailes de l'ange et qui tache les coiffes des bretonnes; ce personnage dissonant, aussi, dans le coin droit du tableau, le prêtre, dont on suppose qu'il s'agit d'un repeint<sup>44</sup>; la bretonne aux lèvres rouges, de l'autre côté, à gauche, qui serait Madeleine, la sœur d'Émile Bernard dont Gauguin est épris<sup>45</sup>. La répétition de ces éléments dans d'autres peintures trouble, conforte un sens, l'annule ou le réoriente<sup>46</sup>.

La première de ces peintures est *Le Christ jaune* (fig. 3), le « Christ papou » (1889), comme l'écrit Octave Mirbeau dans *l'Echo de Paris*, en 1891<sup>47</sup>. Gauguin crée l'œuvre lors de son troisième séjour breton, peu de temps après son séjour à Arles, où il avait rejoint Van Gogh<sup>48</sup>. Plusieurs éléments de cette œuvre très commentée sont déjà présents dans la *Vision du sermon*: les deux bretonnes à gauche<sup>49</sup>; la structuration de l'image par un tronc; le personnage à droite de l'image; la couleur jaune ainsi que le périzonium (le pagne du Christ). Aucun de ces éléments – cinq très précisément – n'est repris tel quel. Les bretonnes portent à présent un autre costume et adoptent une pose différente; le tronc du pommier oblique est remplacé par le méchant bout de bois ayant servi à fabriquer une croix bien droite; le prêtre s'est transformé en bretonne, du seul fait de sa coiffe<sup>50</sup>; la couleur jaune est ici accordée aux collines de Golgotha et au corps du Christ; la forme du périzonium est tout droit dérivée du nœud « voyant » de la coiffe centrale.

D'ailleurs, la coiffe nouvellement introduite, à droite dans *Le Christ jaune*, est à ce point tourbillonnante qu'elle semble faire bouger le voile qui en dépasse. Ce voile reprend, en fait, le masque qui se détachait, telle une empreinte, sur la coiffe de la

43. *Ibid.*, p. 437.

44. Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée », op. cit.*, p. 102.

45. Wildenstein, *op. cit.*, p. 472-473.

46. Wildenstein avait déjà saisi le caractère narratif de l'œuvre en se référant toutefois à un symbolisme crypté de nature spirituelle; Wildenstein, *op. cit.*, p. 473; Belinda Thomson reconnaît le caractère égotique de cette narrativité mais retient d'autres éléments de l'œuvre que ceux présentés dans cet article; Thomson (éd.), *Gauguin: Maker of Myth*, Londres, Tate, 2010, p. 10-23; Henri Dorra voue une partie de cet ouvrage à ce fil narratif, s'intéressant cependant de manière assez marginale à la dimension satirique; il est cependant l'un des seuls à y donner quelque crédit; Dorra, *op. cit.*, p. 43, 121 en particulier.

47. Octave Mirbeau, « Paul Gauguin », *L'Echo de Paris*, 16 avril 1891; cité d'après Morice, *op. cit.*, p. 89-91.

48. Sabine Doran, *The Culture of Yellow, Or, The Visual Politics of Late Modernity*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 29; Cariou, *op. cit.*, p. 72-74.

49. Wildenstein, *op. cit.*, p. 474.

50. Sans être identiques, les deux visages sont très ressemblants.



Figure 3 — Paul Gauguin, *Le Christ Jaune*, 1889, huile sur toile, 92 x 73 cm, Buffalo, Galerie d'art Albright. Wikimedia.

bretonne la plus proche du regardeur dans la *Vision*, tout à fait à droite<sup>51</sup>. Gauguin commence à poser le masque. Il prétend avoir enseigné le jaune à Van Gogh, ce qui pourrait finalement être<sup>52</sup>. L'usage de cette couleur, la plus forte de la composition et qui détermine le titre, pose une équivalence entre le Christ et les collines, entre

51. Qui fait dire à Dario Gamboni qu'elle et sa voisine sont non seulement des « casques monstrueux », comme les avait dites Gauguin, mais également des masques ; Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, *op. cit.*, p. 108.

52. Sabine Doran, *The Culture of Yellow*, *op. cit.*, p. 28-30 ; Morice, *op. cit.*, p. 79-80.

le sacrifice et Gauguin, puisqu'il faut reconnaître Gauguin dans ce Christ<sup>53</sup>. Un Christ auquel il ne croit pas vraiment : au fond de l'image, un fidèle ne franchit-il pas le parapet pour rejoindre les bretonnes ? Un fidèle sortant de l'espace profane et prenant littéralement le large ?

En reprenant le nœud voyant de la *Vision*, le périzonium nous ramène avec insistance à l'ange : une première fois à travers les pseudo-jumelles formées par ce nœud et qui focalise la scène de combat ; une seconde fois par la similarité formelle avec les ailes de l'ange. Le tissu du périzonium est légèrement bleu et non blanc, contre toute logique, puisqu'il est éclairé et non dans l'ombre, comme le sont les coiffes des bretonnes se recueillant au pied de la croix et sur lesquelles sont projetées des ombres. Bleu, de la couleur du mauvais ange de la *Vision*, auquel s'identifie Gauguin.

Gauguin en « remet une couche » dans le *Portrait de l'artiste au Christ jaune* (1890) (fig. 4), quant à l'identification christique, c'est un lieu commun, mais à nouveau avec le jaune et le bleu ainsi qu'avec le périzonium. Seuls quelques contours permettent ici de distinguer le jaune du corps du Christ de celui des collines, formant désormais une seule et unique entité, alors que les arbres rougeoiant paraissent imbibés du sang du crucifié. Pour peindre son autoportrait, Gauguin s'est placé devant un miroir avec derrière lui le tableau du *Christ jaune*<sup>54</sup>. Le Christ est donc inversé et, par conséquent, le périzonium l'est aussi.

Surtout, ce périzonium est dénoué. Dénoué, au sens littéral et au sens figuré. Au sens figuré, car il s'agit du dénouement de ce qui s'apparente à une suite narrative, où il convient (désormais) de valider l'identification, l'équivalence entre les différents sujets de la représentation, le Christ, Gauguin et la peinture. Au sens littéral, car Gauguin pose la question de la filiation divine, de sa filiation divine et invite le spectateur à regarder et à juger par lui-même<sup>55</sup>.

Détail du périzonium dénoué que l'on pourrait, du reste, rapprocher de *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Delacroix (fig. 2), où la lance à terre pointe les testicules de l'ange pour en éprouver la filiation, alors que le vieux maître ne sait toujours pas quel est son géniteur. Une filiation divine qui serait chez Gauguin indiquée avec une trivialité, alors socialement beaucoup mieux tolérée qu'elle ne l'est aujourd'hui – on ne reculait devant aucun bon mot, fût-il en image. Les peintres de

---

53. Gabriele Crepaldi, *Paul Gauguin*, Cologne, DuMont, 1999, p. 62-63

54. Cariou, *op. cit.*, p. 78.

55. Au sujet des transgressions contemporaines et de leur réception ; Isabelle Saint-Martin, « Christ, piété, Cène, à l'affiche ; écart et transgression dans la publicité et le cinéma », *Ethnologie française* 1/2006, p. 65-81.



Figure 4 — Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, entre 1890 et 1891 (RF 1994 2), huile sur toile, 37 x 45 cm, Paris, musée d'Orsay. Wikimedia.

Pont-Aven étaient d'ailleurs connus pour être des farceurs<sup>56</sup> et Gauguin était, à l'évidence très culotté. Certains historiens de l'art ont pressenti cet aspect satirique<sup>57</sup> et pour ceux qui en douteraient, Gauguin a placé un indice « sérieux » avec son *Pot autoportrait en forme de tête de grotesque* dans le prolongement de son

56. Cariou, *op. cit.*, p. 66.

57. Aucun exégète de Gauguin ne s'est arrêté sur les transformations du périzonium, qui du coup n'ont pas donné lieu à interprétation. Je remercie Ségolène Le Men pour ses encouragements et remarques précieuses. Selon Michel Hoog, les aplats aux cernes nets anticiperaient le graphique des affiches et caricatures autour de 1900; Hoog, *Paul Gauguin. Vie et œuvre*, Fribourg, Office du livre, 1987, p. 77; Dario Gamboni rapporte que Henri Focillon a rapproché les « jeux dans l'image » du goût populaire pour les jeux de mots et du rôle de la polysémie dans la poésie *Waka*; Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, *op. cit.*, p. 107; Alan Birnholz voit dans les contours du périzonium du Christ jaune un renard qu'il met en relation avec le symbolisme et le bretonnisme; Birnholz, « Double Images Reconsidered. A Fresh Look at Gauguin's Yellow Christ », dans *Art International*, vol. 21, n° 5, 1997, p. 26-34; cité d'après Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, *op. cit.*, p. 15. On peut se demander si Alan Birnholz n'a pas superposé l'image du périzonium à celle du renard de *La Perte du pucelage* (1890).

visage<sup>58</sup>. Une grotesque qui se définit par l'hybridité et la métamorphose et qui a sémantiquement glissé vers son sens adjectival actuel.

Le peintre, qui a encore plus manifestement prêté ses traits au Christ dans cette peinture que dans *Le Christ jaune*, est vêtu de bleu ; du même bleu foncé que la robe de l'ange dans la *Vision du sermon* – Gauguin ne (se) refuse aucune incarnation divine. Fidèle à sa compréhension de la doctrine théosophe, dont il retient le principe d'inversion et de superposition des contenus<sup>59</sup>, il va encore plus loin. Il annule la dévotion au Christ en remplaçant les bretonnes par un autoportrait en forme d'idole, manière de dire que s'il en est un qu'il faut aduler, c'est lui<sup>60</sup>. Ce bleu, Gauguin s'en vêt dès lors dans tous ces autoportraits, en alternance avec le jaune. Ceci, jusque dans un autoportrait plus tardif, dit *Autoportrait à la palette* (1893-94) (fig. 5) réalisé pour Charles Morice, théoricien du symbolisme qui révisera son manuscrit *Noa-Noa* et qui rédigera sa biographie<sup>61</sup>. Dans cette peinture réalisée d'après un cliché photographique<sup>62</sup>, Gauguin se paie le luxe de s'afficher en vrai chef de file avec une toque en astrakan, une cape de mage et une palette de peintre, rendant plus excentrique encore la tenue qu'il adoptait dans la réalité<sup>63</sup>. Une cape bleu foncé, une palette où la couleur, au centre, est jaune, le tout sur un fond rouge, du même rouge que celui de la *Vision du sermon*.

---

58. Thomson (éd.), *op. cit.*, p. 72.

59. Dorra, *op. cit.*, p. 19.

60. Je pousse ici une interprétation proposée par Henri Dorra qui propose une substitution au profit de l'univers proposé par Bretagne ; *ibid.*, p. 136-137.

61. Ceci dit, le premier biographe de Gauguin est Jean de Rontonchamp (pseud. de L. Brouillon) ; *ibid.*, p. 50.

62. Stephen Eisenmann, *Paul Gauguin: Artist of Myth and Dream*, Milan, Skira, 2007, p. 316.

63. « Ce bonnet d'astrakan, cette énorme houppelande bleu foncé que maintenaient des ciselures précieuses, et sous lesquels il apparaissait aux Parisiens un Magyar somptueux et gigantesque, un Rembrandt de 1635, lorsqu'il allait lentement, gravement, s'appuyant de sa main gantée de blanc, cerclée d'argent, sur la canne qu'il avait décorée » ; Morice, *op. cit.*, p. 32-33.



Figure 5 — Paul Gauguin, *Autoportrait à la palette*, 1893-94, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière. Wikimedia.



## Conclusion

*Gauguin fut l'un des plus NÉCESSAIRES parmi les artistes français du dix-neuvième siècle*<sup>64</sup>.

Ainsi s'ouvre la biographie de Paul Gauguin, publiée par Charles Morice en 1920. Selon ce dernier, la place du peintre est acquise dès le Salon d'automne de 1906, trois ans après la mort de Gauguin<sup>65</sup>. Cette position, âprement recherchée par Gauguin, le peintre ne l'aura pas connue de son vivant, en raison des circonstances mais plus encore d'un caractère intransigeant<sup>66</sup>. Sans doute aurait-il fallu qu'il garde par-devers soi quelques noms d'oiseaux, ne pas écrire, par exemple, à propos des Beaux-Arts « la plus belle institution d'inutilité publique que nous connaissions<sup>67</sup> », éviter de parler de ses difficultés à se faire reconnaître comme de « l'éternelle lutte contre les imbéciles<sup>68</sup> ». Nombreuses sont dans les œuvres d'un peintre, qui parsemait ses écrits de vulgarités<sup>69</sup>, les déviations figuratives liées à de bons mots. S'il renouvelle le langage formel, la chose est acquise, Gauguin crée également une écriture visuelle, dont la lecture est restée jusqu'à présent inédite. Ne disait-il pas, d'ailleurs « je ne suis pas un lettré mais je suis un homme de lettres<sup>70</sup> ».

D'autres symbolistes investissent certains éléments, certains espaces de la toile, des couleurs, des formes, des figures, leur conférant une charge sémantique, moins en lien avec le langage que ne le fait Gauguin – il y a en cela une véritable veine satirique chez Gauguin. Il n'est pas certain non plus que leur démarche soit aussi contrôlée, aussi distanciée, pour tout dire aussi consciente que celle de Gauguin. Gauguin explore, utilise l'éventail des possibles, idéels, sémantiques et formels du symbolisme pour lier sa *vita* et son œuvre, selon un système référentiel conforme à son fonctionnement égotique. Chez Maurice Denis, par exemple, les arbres, grillages et parapets, certains anges ou un blanc, qu'il traite comme une figure espace, sont de ces déviations figuratives. Il est probable, d'ailleurs, que la réception durable de l'œuvre symboliste de cet artiste bien au-delà des cercles catholiques, des adeptes du japonisme ou des opposants à l'abstraction, ne soit redevable à ces procédés. Idem chez Odilon Redon des têtes coupées, membres

---

64. *Ibid.*, p. 5.

65. *Ibid.*, p. 15-16.

66. *Ibid.*, p. 14.

67. *Le Soir*, 1<sup>er</sup> mai 1895; Morice, *op. cit.*, p. 112.

68. *Ibid.*, p. 116.

69. *Ibid.*, p. 38, 55.

70. *Ibid.*, p. 38, 55.

isolés et épars, des espaces immenses, des êtres solitaires, des mandorles, des barques ainsi que d'un arbre à valeur totémique. Ou bien du bleu chez Alphonse Osbert<sup>71</sup>. Chez ces artistes, cependant, les déviations figuratives prennent leur sens dans une démarche moins agressive que celle de Gauguin. Ce n'en sont pas moins de ces écarts qui indiquent une rupture de représentation, une liberté prise tant avec le référent qu'avec les usages (sérieux) d'une peinture qui n'est pas encline à se moquer d'elle-même. Une irruption de la poésie, de l'ironie, des doutes, un éclatement de la forme, parfois, une attaque à la figure, souvent. Chaque fois que ces déviations s'accordent au langage, le blanc, le chemin, la grille, le dénouement, l'œil, la branche, le chapeau, le nœud, l'accord n'est que partiel ; pas plus que l'écriture n'incorpore le seul verbe, l'image ne se confond avec celui-ci. C'est à l'appréciation de ces convergences et écarts que contribue le travail d'Anne-Marie Christin.

---

71. Voir Danguy, « Mallarmé, Redon, Denis, à l'ombre des *noirs*, les « blancs » de Maurice Denis », dans Dominique Kunz Westerhoff et Philippe Kaenel (éds), *Neige - blanc - papier. Poésie et arts visuels à l'âge contemporain*, Genève, MétisPresses, Voltiges, 2012, p. 31-55 ainsi que « L'ange d'Odilon Redon – Une histoire d'être(s) », dans *Les Lettres et les arts*, n° 8, Bâle, 2011, p. 61-65.