

PAUL GAUGUIN. LES MOTS DU PEINTRE

Atuana – île de La Dominique – archipel des Marquises – janvier-février 1903. Probablement vêtu d'une grossière chemise d'hôpital, les cheveux coupés courts, les yeux protégés par de petites lunettes de presbyte – c'est ainsi qu'il s'est représenté dans son dernier autoportrait¹ – Gauguin est assis à sa table de travail. «J'ai devant moi, des cocotiers, des bananiers, tout est vert»². Une généreuse invitation au regard à laquelle cependant le peintre ne répond pas. Le paysage se défait aussitôt dans quelques notes ironiques contre Signac, coupable d'avoir enfanté avec le néo-impressionnisme un dogme plus terrible que les autres «puisqu'il est scientifique et mène tout droit à la photographie»³. Le moment n'est pas à la peinture. Le «dernier feu d'enthousiasme»⁴ que l'artiste était venu chercher aux Marqui-

1. A ce propos, F. Cachin, *Gauguin vu par lui-même et quelques autres*, dans *Gauguin*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989, pp. 19-30.

2. P. Gauguin, *Avant et Après*, Tahiti, Editions Avant et Après, 1989, p. 11. Les citations seront suivies du seul numéro de la page.

3. P. Gauguin, *Raconteurs de Rapin (1898-1902)*, Paris, Crès, 1951, p. 74. Les citations seront suivies du titre et de la page.

4. «Je fais un dernier effort en allant le mois prochain m'installer à Fatuiva, île des Marquises presque encore anthropophage. Je crois que là, cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d'enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent», P. Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset (1946), 1992, juillet 1901, p. 304. Les citations seront suivies de la date, de la mention *Lettres* et du numéro de la page.

ses s'est éteint. Et rien – pas même la luxueuse «Maison du Jouis»⁵ dont il a fait le centre du monde – ne sera en mesure de le raviver. Gauguin le sait et ne semble pas en être affecté outre mesure. Son œuvre est désormais derrière lui et nul doute qu'elle appartienne à la postérité⁶. Une tâche bien plus urgente et impérative l'attend: défendre d'une part les indigènes et de l'autre la peinture à la libération de laquelle il entend apporter une ultime contribution:

Voilà une lutte de quinze ans qui arrive à nous libérer de l'École, de tout ce fratras de recettes hors lesquelles il n'y avait point de salut, d'honneur, d'argent [...].

Le danger est passé. Oui, nous sommes libres et cependant je vois luire à l'horizon un danger; je veux vous en parler [...]. La critique d'aujourd'hui sérieuse, pleine de bonnes intentions et instruite tend à nous imposer une méthode de penser, de rêver, et alors ce serait un autre esclavage. Préoccupée de ce qui la concerne, son domaine spécial, la littérature, elle perdrait de vue ce qui nous concerne, la peinture (*Lettres*, mars 1899, p. 293).

Les derniers mois qui lui restaient à vivre Gauguin ne les passa pas debout, devant son chevalet mais assis, à sa table. Trop de mots encombraient son esprit pour que les images puissent y prendre forme. Mots lourds de rancune dont il lui fallait à tout prix se libérer à condition toutefois de les introduire avec la violence qui les animait dans le circuit de la communication. Une

5. Dernière maison de l'artiste à Atuana, elle constituait un remarquable ensemble décoratif dont la pièce majeure était un chambranle sculpté. Sur le linteau, Gauguin avait inscrit «Maison du Jouis». A ce propos, V. Segalen, *Gauguin dans son dernier décor*, Montpellier, Fata morgana, 1986.

6. «Mon œuvre est terminée», écrivait-il à Maurice Denis en juin 1899 (*Lettres*, p. 295). En décembre 1902, son ami D. de Monfreid lui écrivait: «vous êtes actuellement cet artiste inouï, légendaire, qui du fond de l'Océanie envoie ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvres définitives d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde» dans P. Gauguin, *Lettres à Daniel de Monfreid*, édition établie par A. Joly-Segalen, Paris, Falaize, 1950, p. 233.

intense correspondance avec André Fontainas, responsable de la rubrique artistique du «*Mercure de France*», dévoile les racines profondes et multiples de cette exigence de témoigner envers et contre tout qui permit à Gauguin de rédiger en un temps record *Avant et Après*, l'un des plus violents actes d'accusation portés contre la société de son temps:

Je vous envoie par le prochain courrier le manuscrit: le lisant vous comprendrez entre les lignes l'intérêt personnel et méchant que j'ai à ce que ce livre soit publié. JE VEUX qu'il le soit, même sans luxe; je ne tiens pas à la lecture de beaucoup – quelques-uns seulement (février 1903, *Lettres*, p.311).

Inutile de préciser que le manuscrit ne fut publié que vingt ans plus tard.

Mais qu'est donc ce livre méchant – «*Journal méchant*» était, rappelons-le, le sous-titre du «*Sourire*», le journal que le peintre édita dans les deux dernières années de son séjour à Tahiti (1899-1900) – et en quoi se distingue-t-il des nombreux écrits qui, dès l'origine, scandent l'activité picturale de Gauguin?

Je voudrais d'abord rappeler que le peintre, chez Gauguin, se double d'un écrivain auquel on n'a pas encore accordé la place qu'il mérite. Tout le monde certes connaît *Noa Noa* – sans soupçonner du reste qu'objet d'une série de spéculations éditoriales le texte demande encore à être lu pour ce qu'il est véritablement, une œuvre mutilée⁷. Mais qu'en est-il du *Cahier pour Aline*, de *Diverses choses*, *Racontars de Rapin* sans parler, outre une importante correspondance, des articles de critique d'art et de l'activité journalistique, œuvres longtemps inédites ou disponibles dans des éditions de luxe difficilement consultables? Mon propos n'est pas cependant de faire ici l'histoire manquée des écrits de Gauguin. Je voudrais plus simplement inviter à la lecture de ces textes en tentant de comprendre pourquoi un

7. Je me permets de renvoyer à C. Maubon, «*Noa Noa*: une fable exotique», «*Littérature*», février 1991, n° 81, pp. 19-46.

peintre, «très liseur de littérature» mais qui se méfiait viscéralement des mots, n'eut pas d'autre recours pour s'en défendre que de les utiliser à son tour.

Gauguin écrivain malgré lui – «Je ne suis pas du métier», aimait-il répéter avec l'affectation qui lui était propre – tel sera l'objet de mon intervention. Et si j'ai choisi de parler essentiellement d'*Avant et Après*, c'est que le manuscrit envoyé au «Mercure de France» en février 1903 n'est que le dernier état, le plus violent, d'un palimpseste dont les différentes strates répètent toutes la même chose: la nécessité pour la peinture de se départir de la littérature, de l'influence néfaste que celle-ci exerce sur sa compréhension et son évolution.

A côté de l'art, l'art très pur, il y a cependant étant donné la richesse de l'intelligence humaine, et de toutes ses facultés, beaucoup de choses à dire et il *faut les dire*.

Voilà toute ma préface; je n'ai pas voulu faire un livre qui ait la plus petite apparence d'œuvre d'art (je ne saurais): mais en homme très informé de beaucoup de choses qu'il a vues, lues et entendues dans tous les mondes, monde civilisé et monde barbare, j'ai voulu en pleine nudité, sans crainte et sans honte, écrire... tout cela.

C'est mon droit. Et la critique ne saura empêcher que cela soit, même si c'est infâme (pp. 209-210).

L'intense procès de légitimation qui sous-tend l'ensemble des écrits de Gauguin repose sur la simple mais cruelle constatation que si d'une part la peinture n'a pas à être expliquée (elle est sa propre explication⁸), de l'autre sa compréhension est contrainte à se plier à un moment ou à un autre à un acte de parole qui, de toute façon, manque l'essentiel – le travail à l'œuvre des images. L'irruption dans le tableau de ce dont Michel Leiris fera, près d'un siècle plus tard, le centre actif de l'œuvre d'art – «quelque chose de *sauvage*, (brut, nu, intouché,

8. «N'ayant pas à expliquer mon art sinon par mes tableaux eux-mêmes, je me suis trouvé jusqu'à présent incompris» (*Lettres*, août 1899, p. 297).

voire rétif)»⁹. Or, c'est ce quelque chose de sauvage qui lui permettait de peindre «des Maories et non des Orientaux des Battignolles» (juillet 1892, *Lettres*, p. 234) que Gauguin voulait que l'on vît dans ses toiles. L'effet de désarroi et d'incompréhension qu'il ne manquait pas de provoquer était la preuve qu'il avait raison.

N'était-ce pas pour cette raison du reste que Strindberg avait refusé de préfacer le catalogue de l'exposition organisée à la veille de son second départ pour Tahiti? Strindberg que Gauguin ne pouvait certes pas accuser de parti-pris mais qui, malgré toute sa bonne volonté, n'avait pas été en mesure d'être le spectateur que le peintre était en droit d'attendre:

J'eus l'idée de vous demander cette préface, lorsque je vous vis l'autre jour dans mon atelier jouer de la guitare et chanter; votre œil bleu du nord regardait attentivement les tableaux pendus aux murs. J'eus comme le pressentiment d'une révolte: tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie (5 février 1895, *Lettres*, pp. 266-267).

Comme les autres, plutôt que de se laisser saisir par l'image, par ce qui dans l'image échappait à la prise verbale et provoquait la révolte de la raison, Strindberg avait préféré fermer les yeux et porter ailleurs son regard:

Je me sens dans une situation équivoque dès le commencement, et je réponds tout de suite à votre requête par un «Je ne peux pas» ou, plus brutalement, par un «Je ne veux pas».

Du même coup, je vous dois une explication à mon refus [...].

Voici: je ne peux pas *saisir* votre art et je ne peux pas l'aimer (je n'ai aucune *prise* sur votre art, cette fois exclusivement tahitien). [...]

J'ai tenté moi-même de sérieux efforts pour vous *classer*, pour vous introduire comme un *chaînon* dans la *chaîne*, pour amener à la *connaissance* de l'histoire de votre développement, mais en vain¹⁰.

9. M. Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 203.

10. Extrait de la Lettre de Strindberg reproduite intégralement dans *Avant et Après*, pp. 30-31. Je souligne.

Une pièce de plus à porter à l'histoire de l'aveuglement devant la peinture qui mériterait un bien plus ample commentaire. Contentons-nous de remarquer que ce qui est ici en jeu est bien une question de maîtrise, la prétention de tout expliquer, l'ambition de ramener l'inconnu au connu propre à la démarche critique. Un comportement auquel dans un livre récent – *Devant l'image* – Georges Didi-Huberman oppose l'exercice d'un regard qui

ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement¹¹.

C'est à l'exercice de ce regard qu'avec les instruments et les mots qui étaient les siens, ceux de son époque qui ne connaissait pas Freud ne cessèrent d'inviter les écrits de Gauguin. De page en page et jusqu'à l'exténuation, y résonne, à condition qu'on veuille l'entendre, une même exhortation: 'regardez, acceptez de regarder!'

Mais revenons à *Avant et après*, à la première pause récapitulative où le peintre amorce une description de l'ouvrage qui est en train de prendre forme. Description qui ne vise aucunement à l'exhaustivité mais jette pêle-mêle certains des éléments dont la juxtaposition hétérogène devrait, plus que l'élucidation de leur contenu, rendre compte de ce qui est ici à l'œuvre, non pas la réalisation d'un projet préalablement défini mais le travail en cours de l'écriture:

Notes éparses, sans suite comme les Rêves, comme la vie toute faite

11. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990, p. 25.

de morceaux.

Et de ce fait que plusieurs y collaborent, l'amour des belles choses aperçues dans la maison du prochain.

Choses parfois enfantines, tant de délasserment personnel, tant de classements d'idées aimées – quoique peut-être folles – en défiance de mauvaise mémoire, et tout de rayons jusqu'au centre vital de mon art. Or si œuvre d'art était œuvre de hasard, toutes ces notes seraient inutiles.

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. [...]

Quelquefois je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon... jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois.

[...]

Ceci n'est pas un livre (pp. 26-27).

Propos d'ordre politique et moral, réflexions esthétiques, souvenirs d'enfance ou d'un passé plus récent, témoignages sur l'histoire de la peinture et sur son propre faire pictural, dénonciation des méfaits de la colonisation, extraits d'articles et de lettres, notations de caractère ethnographique. Le tout reconduit systématiquement et sans ordre apparent au présent de l'énonciation, centre et point de repère de ces fragments qui mettent en échec toute forme de continuité narrative. Il ne s'agit pas plus de raconter une histoire – fût-ce celle de l'artiste maudit exilé dans les terres lointaines du paradis perdu – que de développer en bonne et dûe forme un quelconque traité d'ordre théorique mais, de façon beaucoup plus radicale, de désarticuler l'axe discursif, de frustrer l'illusion mimétique qu'il alimente. Il apparaît vite que le propos ultime d'*Avant et après*, placé nous l'avons-vu sous la double tutelle de l'hétérogénéité du rêve et de la vie, pourrait bien avoir été de mimer de façon légèrement caricaturale – le texte se présente dans la tonalité mineure d'un bavardage de style badin voire enfantin – ce dont Gauguin fit le propre de la création picturale et de sa

perception:

J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes¹².

En n'hésitant pas à se répéter ou à ménager des vides, en laissant les mots s'assembler et interagir à travers un réseau de renvois et de correspondances, en construisant en quelque sorte son texte comme une partition musicale, l'artiste aurait ainsi offert le modèle non seulement d'une écriture mais également d'une communication où le lecteur (comme devant les toiles le spectateur) est invité à suspendre momentanément l'exercice souverain de la raison, à s'abandonner à son tour au libre jeu des associations, à se laisser entraîner dans la dérive du sens.

Dans la mesure où il ne m'est guère possible d'entrer dans le détail de ces pages qui recueillent l'enseignement moral et artistique de toute une vie, je tenterai d'en extraire ce qui me paraît le plus pertinent à notre propos, l'occasion d'y voir «le civilisé et le barbare en présence», spectacle cher entre tous à Gauguin¹³.

12. P. Gauguin, *Entretien avec Eugène Tardieu*, «L'Echo de Paris», 1^o mai 1895, dans *Oviri, Ecrits d'un sauvage*, choisis et présentés par D. Guérin, Paris, Gallimard (1974), «folio/essais», 1990, p. 138.

13. Ainsi, à propos de la collaboration avec Charles Morice pour *Noa Noa*: «J'avais eu l'idée, parlant des non-civilisés, de faire ressortir leur caractère à côté du nôtre, et j'avais trouvé assez original d'écrire (Moi tout simplement en sauvage), et à côté le *style* d'un civilisé qui est Morice. J'avais donc *imaginé* et *ordonné* cette collaboration dans ce sens; puis aussi, n'étant pas comme on dit du métier, savoir un peu lequel de nous deux valait le mieux; du sauvage naïf et brutal et du civilisé pourri» dans P. Gauguin, *Correspondance avec Daniel de Monfreid*, *op. cit.*, mai 1902, p. 181).

A la veille de son premier départ pour Tahiti, Gauguin écrit à Odilon Redon: «Je juge que mon art que vous aimez n'est qu'un germe et j'espère là-bas le cultiver pour moi-même à l'état primitif et sauvage». Et il ajoutait aussitôt: «J'emporte en photographies, dessins, tout un petit monde de camarades qui me causeront tous les jours» (1890, *Lettres*, p. 331). Ce petit monde nous le retrouvons dans tous les écrits du peintre, soit comme illustrations ou croquis collés dans les manuscrits, en particulier dans les premiers feuillets de *Diverses choses* et sur les contreplats de la couverture du *Cahier pour Aline*, soit comme directe inspiration des nombreuses réflexions sur le dessin, la perspective et la couleur qui ponctuent la rédaction d'*Avant et Après* peu après celle de *Raconteurs de Rapin*:

Croquis japonais, estampes d'Hokusai, lithographies de Daumier; cruelles observations de Forain, groupés en un album, non par hasard, de par ma bonne volonté tout à fait intentionnée. J'y joins une photographie d'une peinture de Giotto. Parce que d'apparences différentes je veux en démontrer les liens de parenté (p. 88).

De Giotto à Corot, de Goya à Cézanne, de Raphaël à Manet, de Michel-Ange à Delacroix, de Rembrandt à Van Gogh, de Poussin à Pissarro ou à Puvis de Chavannes sans oublier ceux qu'il appelait les primitifs (les égyptiens, les grecs, les asiatiques), les plus grands noms de l'histoire de l'art traversent l'ensemble des écrits de Gauguin, le transfuge de la civilisation: «Avec les maîtres je cause: ça fortifie» (p. 90) écrivait-il quelques pages après avoir revendiqué son appartenance à une communauté d'élection avec laquelle il ne cessa de dialoguer. Sur les modalités et les résultats de cette forme de bricolage artistique qui lui permit, en Polynésie comme déjà en Bretagne, d'intégrer à sa peinture et d'y faire travailler des formes empruntées au temple de Boroduru, à la frise du Parthénon ou à quelques-uns des peintres qu'il aimait le plus, de nombreuses pages ont été écrites. Je voudrais quant à moi y trouver l'opportunité de revenir sur ce

terme de «sauvagerie» dont Gauguin usa de façon quelque peu terroriste en en faisant le pôle antithétique de tout ce qu'il abhorrait en fait de peinture et de civilisation.

Car la sauvagerie n'est pas si simple que l'on voudrait le croire et n'est pas sauvage qui le veut. Gauguin – quoiqu'il ait pu dire ou écrire – le sut mieux que quiconque, lui, l'Indien du Pérou, qu'à la veille de son départ pour Tahiti l'on avait pu voir accoutré en Buffalo Bill pour mieux se sentir sauvage mais qui, une fois arrivé, ne songea aucunement à troquer ses dépouilles de civilisé contre celles d'une race en voie d'extinction. S'il en avait été différemment – si, renonçant à 'être' l'autre, il avait cédé à la tentation de l'autre – son destin eût été probablement moins douloureux. Quant à son œuvre, elle aurait depuis longtemps dévoilé son énigmatique secret. L'étrange inquiétude qui continue à sourdre de la surface des toiles comme à envelopper celui qui les a peintes ne pourrait-elle pas être le fait d'une radicale différence dont la part sauvage, barbare, ne put s'exprimer qu'en reconnaissant et en jouant avec les contraintes de celle – civilisée – dont ne purent être extirpées les racines les plus profondes?

«Sauvage civilisé» qui avait fait d'un «certain luxe barbare d'autrefois» le but inaccessible de sa quête, Gauguin était parfaitement conscient de tout ce qu'il y avait de construit dans la fable que chacune de ses toiles racontait. S'il ne lui était peut-être pas clair que c'était du plus profond de lui-même, de sa culture, qu'il en extrayait les matériaux les plus sauvages, il ne lui échappait pas que le passé auquel il donnait forme n'existait que dans l'acte à travers lequel il le représentait. Qu'en ce sens parfaitement vain se serait révélé le souci de la reconstruction archéologique ou ethnographique qui aurait probablement rassuré nombre de ses contemporains:

à un autre plus tard, plus ou moins photographique, à la décrire et la peindre avec un art plus civilisé et plus vrai (p. 74)

Mieux valait chercher à s'expliquer, tenter de se faire com-

prendre. Préciser que son œuvre était comme une parabole – ou comme un rêve. Qu'elle se présentait sous une forme symbolique dont le sens échappait à l'anecdote, à ce qui pour être immédiatement visible tombait aussitôt sous le joug des mots. Il fallut la maladie, l'insoutenable sentiment de déréliction des derniers mois pour que Gauguin acceptât de se contredire et tentât de faire pénétrer dans le circuit de la communication ce qui jusque là avait été préservé dans la correspondance avec les amis les plus proches – Schuffenecker, Monfreid, Morice et, à la fin, Fontainas:

En peu de mots je t'explique le tableau. A ton intelligence il en faut peu. Mais pour le public, pourquoi mon pinceau, libre de toute contrainte, serait-il obligé d'ouvrir les yeux à tous? (juillet 1901, *Lettres*, p. 306).

En fait, quelques pages suffirent à dire l'essentiel, qu'expression du désir régressif d'un temps d'avant le temps, d'une vie d'avant la vie, l'œuvre trouvait son lieu naturel d'élection dans le vide ménagé par la frustration existentielle, en l'occurrence «le triste spectacle» de l'extinction de la race maorie (p. 77):

Voyant cela, je suis amené à penser, rêver plutôt, à ce moment où tout était absorbé, endormi, anéanti dans le sommeil du premier âge, en germes. [...] Et mon rêve avec la hardiesse de l'inconscience tranche bien des questions que ma compréhension n'ose aborder. Soudainement je suis sur la terre et au milieu d'animaux étranges je vois des êtres qui pourraient bien être des hommes mais que peu ils nous ressemblent (pp. 77-78)¹⁴.

Quant au reste, qu'un tableau était un morceau de peinture

14. «J'ai vu des arbres que ne retrouverait aucun botaniste, des animaux que Cuvier n'a jamais soupçonnés, et des hommes que vous seul avez pu créer» (pp. 32-33) avait écrit Strindberg. Et Gauguin lui avait alors répondu: «Ce monde serait [...] un paradis que j'aurais ébauché seulement. Et de l'ébauche à la réalisation du rêve il y a loin. Qu'importe! Entrevoir un bonheur, n'est-ce pas un avant-goût du nirvana?» (5 février 1895, *Lettres*, p. 267).

et non de littérature, qu'il ne s'agissait pas plus de reproduire la nature que de «vivifier en une représentation plastique» (août 1999, *Lettres*, p. 297) une image aux contours préalablement définis¹⁵ Gauguin n'essaya même pas. Si le public avait pu comprendre qu'il n'était pas plus symboliste¹⁶ qu'impressionniste,

15. Ainsi: «Expliquer en peinture n'est pas la même chose que décrire. C'est pourquoi je préfère une couleur suggestive des formes, et dans la composition la parabole, qu'un roman peint. Pour beaucoup j'ai tort et peut-être tout cela est dans mon imagination, mais cependant si je suscite chez vous le sentiment du au-delà [sic], c'est peut-être par ce courant magnétique de la pensée dont on ne connaît plus la marche absolue mais qu'on devine», P. Gauguin, *Correspondance 1873-1888*, édition établie par V. Merlhès, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, 20 décembre 1888, p. 306). On trouve dans la correspondance du peintre quelques lettres extrêmement précises quant à la genèse de sa peinture cf. mars 1898, dans *Lettres à Daniel de Monfreid*, op. cit., p. 121 et dans *Lettres*: décembre 1892, pp. 239-242; août 1899, pp. 296-299; juillet 1901, pp. 303-307. Un des fragments les plus significatifs du *Cabier pour Aline*, intitulé *La genèse d'un tableau*, s'achève sur ces mots: «Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi les parce que. / Sinon c'est tout simplement une étude de nu océanien» (*fac-simile* publié par Victor Merlhès, Société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, William Blake and C. édit., Périgueux, 1989, n. p.).

16. Dans les dernières années, Gauguin s'efforça de se libérer de l'étiquette de symboliste dont les relents littéraires nuisaient à la compréhension de sa peinture: «Mon art de Papoue n'aurait pas sa raison d'être à côté des (Symb) symbolistes, idéistes» écrivait-il à Maurice Denis dès juin 1899, *Lettres*, p. 295. Et de même, en novembre 1901, il confiera à Daniel de Monfreid: «En tout cas j'aurai fait mon devoir et si mes œuvres ne restent pas il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers symbolistes (autre genre de sentimentalisme)» (p. 185). Aussi bien avec Fontainas qu'avec Morice, il tint à préciser en ce sens ce qui le distinguait de Puvis de Chavannes dont on le rapprochait à son avis abusivement: «Puvis explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est grec tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier. Puvis intitulera un tableau *Pureté* et pour l'expliquer peindra une jeune vierge avec un lys à la main – Symbole connu; donc on le comprend. Gauguin au titre *Pureté* peindra un paysage aux eaux limpides; aucune souillure de l'homme civilisé, peut-être un personnage», juillet 1901, *Lettres*, pp. 304-305.

que sur la toile agissaient des lignes et des couleurs, qu'il existait ce que l'on appelle une matière picturale, que celle-ci n'avait rien d'autre à représenter que son propre travail, il n'aurait pas eu besoin d'écrire. Il lui aurait suffi de peindre.

Catherine Maubon