

Gauguin et Tahiti

par Philippe Peltier

Il y a cent ans, le 8 mai 1903, mourait Paul Gauguin, isolé du monde, dans sa Maison du Jouis, à Atuona, aux îles Marquises. Pour célébrer cet anniversaire, un demi-siècle après la commémoration de sa naissance, au musée de l'Orangerie de Paris, en 1949, le musée d'Orsay, la Réunion des musées nationaux et le Museum of Fine Arts de Boston — propriétaire de l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? qui, pour la première fois depuis plus de cinquante ans, revient en France — rendent hommage à celui qui, à la veille de sa mort, revendiquait "le droit de tout oser". Focalisé sur les deux séjours consécutifs de Gauguin à Tahiti (1891-1893) puis aux îles Marquises (1895-1903), cet ensemble exceptionnel est situé dans le contexte ethnographique et artistique océanien grâce à la présentation d'objets polynésiens comparables à ceux que Gauguin avait pu voir avant ou après son départ dans les mers du Sud.

Partir. Partir à tout prix. Fuir cette société où tout semblait épuisé, cette ambiance « fin de siècle », afin d'inventer là-bas un art nouveau et régénéré.

Quand le projet germe à Arles entre Van Gogh et Gauguin, il est encore un rêve. Un rêve sans lieu précis. Qu'importe d'ailleurs ce lieu pourvu que cette Renaissance se fasse loin de la civilisation, par un retour aux sources, une osmose avec un milieu primitif. L'idée d'un ailleurs régénérateur n'est pas nouvelle. Depuis le XVIII^e siècle, l'Occident est traversé de l'idée que là-bas, au loin, les choses sont proches d'un état naissant, originel et bon. Les deux compères rêvent donc d'un atelier idéal, d'un phalanstère ouvert à tous ceux que l'aventure tente.

Mais, en parcourant la bonne ville d'Arles, si les deux peintres parlent beaucoup de départ, ils ne savent pas trop où aller. Le Tonkin a leurs faveurs. La colonie est récente et le pays semble receler des richesses insoupçonnées. Gauguin pense demander un poste de « vice-président », une sinécure administrative que, à son grand désappointement, il n'obtiendra pas. Probablement aussi à cause d'Odilon Redon, originaire de la Réunion, on parle de Madagascar, dont l'annexion est récente mais

le pays encore sauvage. Tous ces beaux projets s'écroulent un soir de folie. L'histoire est connue. C'est celle d'une oreille coupée. Gauguin fuit Arles avec ses rêves et rentre à Paris. L'atelier des Tropiques ne se fera pas avec l'ami Vincent.

Mais l'idée, elle, continue de faire son chemin. Elle se précise probablement lorsque Gauguin visite l'Exposition universelle de 1889. Là, il assiste au triomphe du japonisme et s'attarde dans le campement arabe, l'un des clous de la manifestation. Il a pu aussi visiter les deux petits Pavillons de Tahiti et la section de l'île dans le Pavillon des Colonies, où, à côté des produits de l'île, étaient présentés des produits manufacturés locaux, quelques objets plus traditionnels et des photographies de M^{me} Hoare et de Spitz. Enfin il a dû se rendre au Palais du Trocadéro afin d'y voir ou revoir le musée d'Ethnographie. Le grand public considère toujours ses objets comme barbares mais certains spécialistes commencent à en entrevoir la beauté. Gauguin a surtout lu un roman à la mode, *Le Mariage de Loti*, histoire bouleversante et fébrile des amours entre un beau capitaine de vaisseau et une non moins belle vahiné. Il est décidé : ce sera Tahiti, un paradis oublié et sauvage où il pourra vivre heureux,

Paul Gauguin,
*Nave nave
 mahana (Jour
 délicieux).*
 Huile sur toile,
 1896.
 95 x 130 cm.
 Lyon, musée des
 Beaux-Arts.
 © Réunion des
 musées nationaux.



loin de tout et de tous, et petit à petit se faire oublier. Devenir un sauvage parmi les sauvages.

Comme l'argent lui manque, il demande une mission gratuite au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. La mission est acceptée. Il s'embarque donc le 1^{er} avril 1891 à Marseille à bord de *L'Océanien* comme peintre officiel de la République, chargé de capter la beauté des paysages et des gens.

Quand il arrive à Tahiti, le 9 juin, plusieurs mauvaises surprises l'attendent. Sa rencontre avec le gouverneur de l'île, Lacascade, se

passé mal. L'administration redoute en cette figure originale un espion de Paris. On se méfie de lui, l'accueil est des plus réservés. Quant à Papeete, on est loin de la description idyllique qu'il a pu lire dans le guide de Henrique, ouvrage de propagande édité à l'occasion de l'Exposition universelle. Papeete, avec son kiosque à musique et ses bars pour coloniens, ressemble à une somnolente petite ville de province perdue sous les Tropiques. Le seul endroit un peu animé est le marché où circulent tous les potins et où, le soir, s'échangent toutes les faveurs. Enfin, depuis plusieurs

**Paul Gauguin,
Manao tupapao
(L'Esprit des morts
veille).**

Huile sur toile,

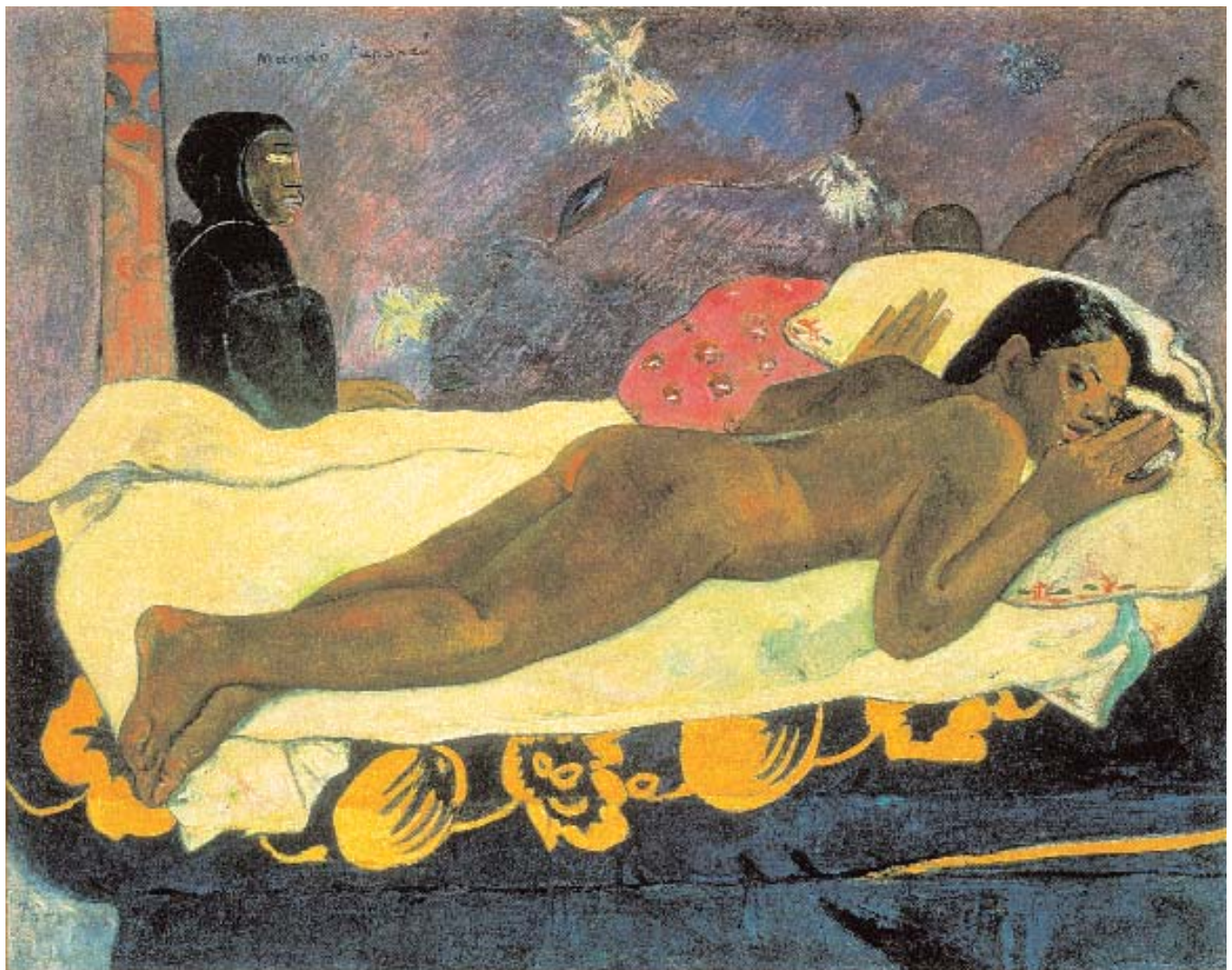
1892.

72,39 x 92,39 cm.

**Albright-Knox Art
Gallery, Buffalo,
New York.**

**Coll. A. Conger
Goodyear.**

© Réunion des
musées nationaux.



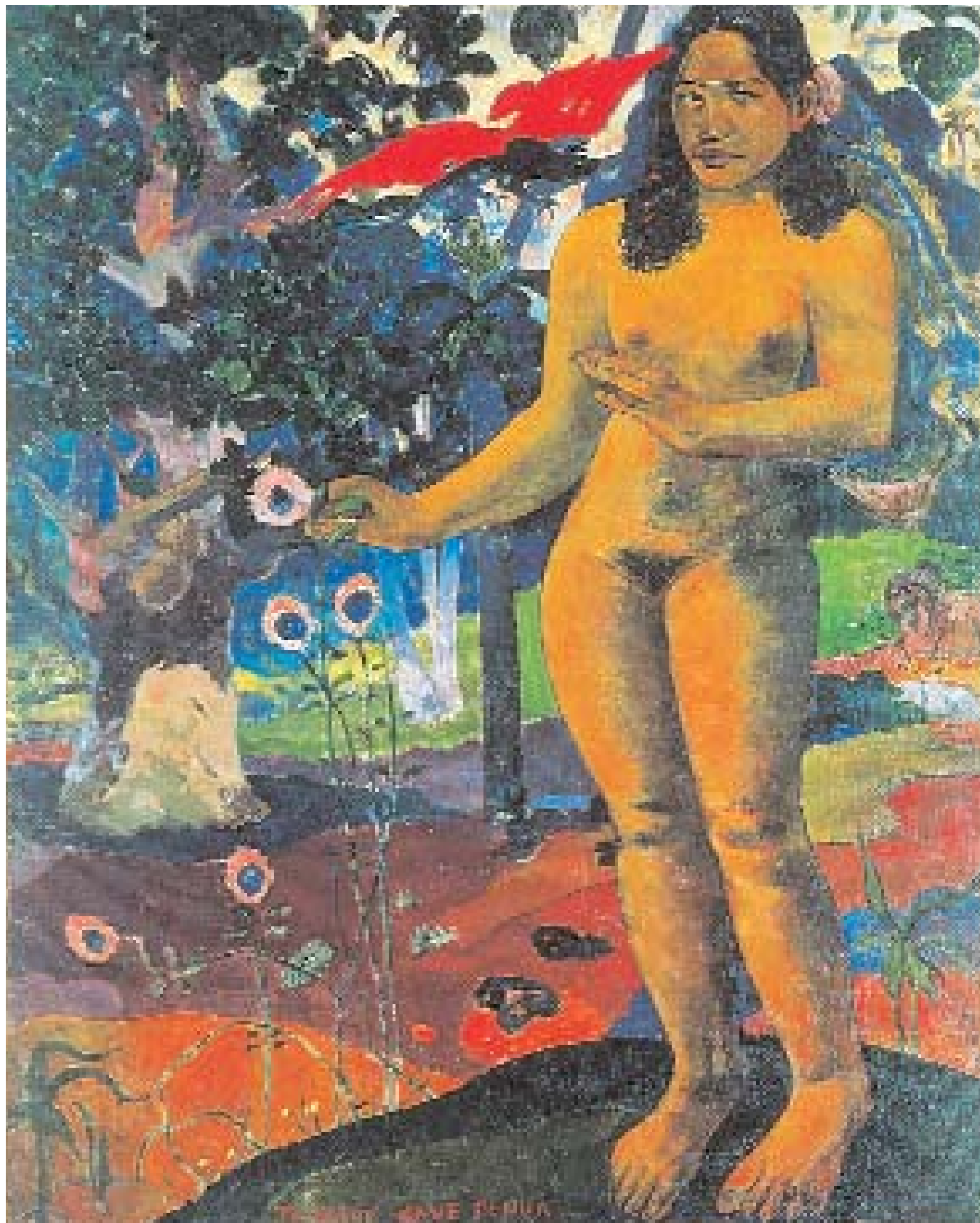
jours, la ville est en attente d'une mauvaise nouvelle : l'annonce de la mort du dernier roi de Tahiti, Pomaré V. Ses funérailles marqueront, aux yeux de Gauguin, la fin d'un monde : « Il y avait un roi de moins et avec lui disparaissaient les derniers vestiges d'habitudes maories. C'était bien fini : rien que des civilisés. J'étais triste ; venir de si loin pour... Arriverais-je à trouver une trace de ce passé si loin, si mystérieux ? Et le présent ne me disait

rien qui vaille. Retrouver l'ancien foyer, raviver le feu au milieu de toutes ces cendres. Et tout cela bien seul, sans aucun appui. »

La désillusion est totale. Le Paradis qu'il espérait, la sauvagerie qu'il croyait trouver n'existe pas. Bien au contraire, il est confronté à une caricature de la pire société coloniale : un petit groupe de quelque trois cents colons blancs dont les intérêts divergents engendrent souvent des conflits. Cette société blanche vit en

Paul Gauguin, *Te
nave nave fenua
(Terre délicieuse)*.
Huile sur grosse
toile, 1892.
92 x 73,5 cm.

Ohara Museum of
Art, Kurashiki,
Japon.
© Réunion des
musées nationaux.





Paul Gauguin,
Idole à la perle.
Statuette en bois
de *tamanu*, perles
et or, 1892.
Paris, musée
d'Orsay.
© Réunion des
musées nationaux.
Photo H. Lewan-
dowski.

Paul Gauguin,
Idole à la coquille.
Sculpture en bois
de *tua*, nacre, dent
et os, 1892.
Paris, musée
d'Orsay.
© Réunion des
musées nationaux.
Photo G. Blot.



Paul Gauguin,
*Ancien culte
mahorie.*
Manuscrit, encre
et aquarelle,
1892-1893.
21,4 x 17 cm.
Paris, Musée du
Louvre, départe-
ment des arts
graphiques.
© Réunion des
musées nationaux.
Photo M. Bellot.

Paul Gauguin,
Saint Orang
Sculpture en bois
miro, 1902-1903.
Paris, musée
d'Orsay.
© Réunion des
musées nationaux.
Photo R. G. Ojeda.



Paul Gauguin,
Coupe creuse style maori.
Sculpture en bois
de tamanu,
vers 1891.
Paris, musée
d'Orsay.
© Réunion des
musées nationaux.

Paul Gauguin,
Tehura (tête de
tahitienne).
Masque en bois
de *pua* poly-
chrome et doré,
vers 1891-1893.

H. : 22,2 cm.
Paris, musée
d'Orsay.
© Réunion des
musées nationaux.
Photo G. Blot.





Paul Gauguin, cadre contenant une photo d'un guerrier des îles Marquises. Bois de séquoia polychrome peint, 1901-1903.

Paris, musée d'Orsay.

© Réunion des musées nationaux. Photo H. Lewandowski.

Paul Gauguin, lettre illustrée à Daniel de Monfreid, février 1898. Encre sur papier. Musée du Louvre, département des arts graphiques.

© Réunion des musées nationaux.



Maori buvant à une chute d'eau. Photographie, tirage albuminé de George Spitz, 1888, tirage albuminé. 22 x 14 cm. Coll. particulière.

© Réunion des musées nationaux.



Deux jeunes tahitiens se tenant par l'épaule.

Photographie de Paul-Émile Miot, 1869, épreuve albuminée d'après un négatif au collodion. 23,5 x 16,3 cm. Coll. S. Kakou, Paris.

Jeunes tahitiennes tressant un chapeau.

Photographie de Lemasson, 1890, tirage moderne. 13 x 18 cm. Centre des archives d'Outre-mer. Fonds Lemasson, Aix-en-Provence. © Réunion des musées nationaux.



suivant ses propres rites, loin de la société tahitienne. Pour ne rien arranger, la vie est chère. Très chère. Dans ses lettres, Gauguin se plaint d'être toujours à court d'argent, de ne pas manger à sa faim. Et pourtant, face à cette duperie sociale, Gauguin ne partira pas vers des îles plus sauvages. Il aurait pu les trouver sans difficulté, comme l'avait fait Robert Louis Stevenson quelques années plus tôt. Mais très vite, comprenant qu'il ne peut rien attendre de ce petit milieu fermé, il fuit Papeete et s'installe dans un faré, une maison traditionnelle installée dans une baie sous les cocotiers. Il ne part pas seul. Comme les officiers de marine lors de leurs escales prolongées dans cette Nouvelle Cythère pervertie, il vit avec une vahiné qu'il installe dans son nouveau refuge. Tahiti n'a jamais été une île à la culture matérielle prolifique. Les premiers marins s'étonnèrent du peu d'objets qui se trouvaient dans les maisons : quelques plats aux formes très simples, des piles de nattes, quelques objets usuels dont les plus élaborés indiquaient le statut du personnage qui s'en servait. Sur les marae, ces grands temples dédiés aux ancêtres fondateurs des clans, il n'existait pas de grandes figures sculptées comme on pou-

vait en trouver aux Marquises. C'est dans une autre forme d'art que l'île trouvait son expression la plus accomplie : les chants et les danses. Ces deux formes d'expression affolèrent les missionnaires qui voyaient dans leurs rythmes frénétiques et leur gestique allusive une invitation à tous les débordements. Hautement réprouvées, elles furent rapidement interdites. Depuis le début du XIX^e siècle, les indigènes sont sous le contrôle de la puissante mission protestante qui n'a eu de cesse de faire disparaître les cultes locaux et toute trace de paganisme. À l'époque de Gauguin, les églises se remplissaient tous les soirs et résonnaient de cantiques, ces sages himéné (chants) à la gloire du Dieu unique. Installé dans son nouveau faré — au cours de son séjour tahitien, il changera plusieurs fois de lieu d'habitation — Gauguin observe, note. Il tente de comprendre les gens. Dans une de ses premières lettres à sa femme, Mette, il avouera que les Tahitiens lui apparaissent impénétrables, « mystérieux à l'infini ». Mais n'est-ce pas ce mystère qu'il est venu chercher ? Pour en rendre compte, il entreprend une série de toiles dont les titres sont autant de questions : *Où vas-tu ?*, *Eh quoi tu es*

jalouse ?, etc. Par ces fragments de vie quotidienne, par cette analyse picturale d'instant, Gauguin fait œuvre d'ethnographe. Par les attitudes et les questions que les villageois posent quotidiennement, par le rendu des expressions, il tente de traduire la psychologie tahitienne.

Mais pour réveiller l'art et la société maori anciens, maintenant enfouis sous la cendre des temps modernes, Gauguin doit trouver d'autres sources. Les temps immémoriaux sont morts et bien peu de gens s'en souviennent. Il se plonge donc dans la lecture d'écrits de voyageurs. Il a deux textes à sa disposition. Celui de Moerenhout (livre qui lui fut prêté par Goupil) et l'article de Bovis, republié en 1892 dans l'Annuaire de Tahiti. Mille petites remarques sur les croyances des Tahitiens et leurs coutumes l'intéressent, mille analyses et parallèles dressés par les auteurs attirent son attention. Mais il comprend surtout que le panthéon est complexe — nous allons y revenir — et que la nature est traversée de signes qui manifestent aux yeux des Tahitiens la présence de multiples esprits : « Outre les grands dieux, qui étaient les habitants des régions supérieures, surveillants (sic) invisibles des êtres et des productions de la terre, ils comptaient un nombre infini d'autres divinités locales, dont les unes résidaient dans les eaux, les autres dans les bois, au sommet des montagnes, au fond des précipices ou sur les rochers escarpés [...] mais renchérissant, à cet égard, sur tous les peuples de la Terre, non contents d'attribuer à chaque objet, à chaque substance, à chaque lieu, une intelligence, un gardien qui s'y tenait et l'administrait, chaque situation, chaque état, chaque travail de l'homme avait sa divinité tutélaire et protectrice. »

Ce sont ces signes que Gauguin tente de traduire dans quelques toiles. L'une des plus connues est probablement *Manao Tupapau* (*Elle pense aux revenants ou l'esprit des morts veille* - 1892). Mais Gauguin se heurte ici à un problème majeur : comment rendre manifeste ce qui n'est pas visible ? Quelles formes donner aux esprits, ces tupapau que seuls les Tahitiens sont capables de percevoir ? Pour répondre à cette question Gauguin invente. Dans le cas présent, des inflorescences parsèment le fond mauve de la toile, inflorescences qui ajoutent leurs inquiétantes présences à une atmosphère étouffée et à l'expression effrayée du nu allongé sur le lit.

Au fil de ses toiles, Gauguin multiplie ces signes, ces apparitions. L'effet l'intéresse. Non seulement parce qu'il croit ainsi traduire la mentalité tahitienne, mais aussi parce que, imprégné qu'il est de l'école symboliste, un champ nouveau s'ouvre à lui. Il lui revient d'inventer un nouveau système d'équivalences, et de rendre manifestes, par tout un vocabulaire nouveau, des us et coutumes surprenants.

Gauguin se rend vite compte que les moyens qu'il utilise pour exprimer un monde dont les coutumes et les références sont aux antipodes de la société occidentale nécessitent un mode d'emploi. D'où le projet de rédiger un livre. Ce sera *Noa Noa*. Gauguin en entame la rédaction lors de son retour à Paris. *Noa Noa* n'est pas seulement un récit de voyage. C'est une explication de ce qu'il a voulu faire et dire. Une sorte de testament. Sa forme même l'indique : Gauguin mélange au texte dessins, gravures, photos, grattages, toutes sortes de références qui en font une œuvre totale, un livre monde. Gauguin inaugure ainsi une pratique qui sera courante chez les artistes dans le siècle qu'il annonce.

Un deuxième livre voit le jour. Il a pour titre *Ancien culte maori*. Il contient de longs fragments de légendes que Gauguin prétendait avoir recueillis de la bouche de sa vahiné, mais qu'en fait il a plus sûrement copiés du livre de Moerenhout. Pour donner plus de véracité à son texte, Gauguin retranscrit de larges extraits en tahitien — une langue qu'il possédait probablement mieux que ce que certains auteurs ont bien voulu laisser croire. Contrairement à *Noa Noa*, livre épais et dont il existe deux versions, *Ancien culte maori* se présente sous la forme d'un modeste cahier d'écolier. Mais cette apparence modeste ne doit pas cacher l'importance du texte qu'il contient. Si Gauguin ne retranscrit pas tout le panthéon tahitien — panthéon dont la complexité est propre à effrayer plus d'un chercheur ! —, il en extrait quelques mythes et plus particulièrement ceux qui sont en relation avec un problème qui le hante : l'origine de la Terre et des hommes et leur destinée. Ainsi il privilégie les figures de Ta'aroa, de Oro, de Vairaumati ou de Hina et Téfato. Ces deux derniers dieux retiennent plus particulièrement son attention. Hina, déesse de la Lune, est associée à la féminité et à la fécondité. Quant à Téfato, il est le dieu de la terre. Autour de ces quelques figures, paires complémentaires et opposées, il brode de nombreuses variantes qui seront le

Tahitiennes en robe mission (Hyménée et Lane).

Photographie de Paul-Émile Miot, 1870, tirage albuminé.

16,5 x 20,2 cm.

Coll. S. Kakou, Paris.

© Réunion des musées nationaux.



Famille royale de Vahitao (île Madeleine, Marquises), à bord de L'Astrée.

Photographie de Paul-Émile Miot, 1869, tirage albuminé.

24 x 20,2 cm.

Coll. privée.

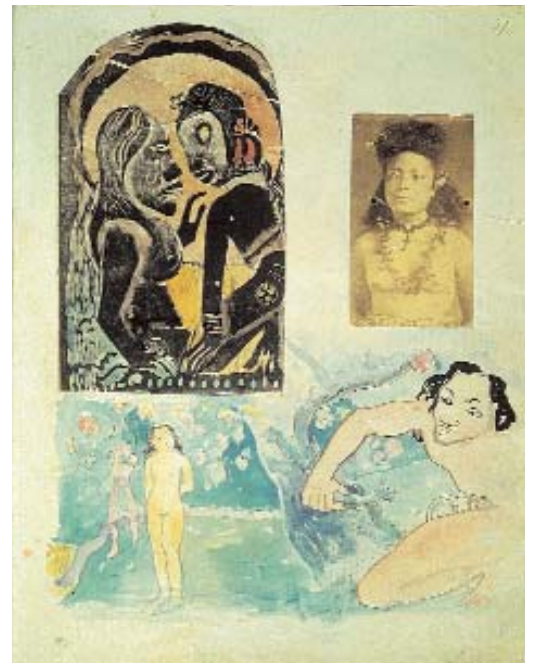
© Réunion des musées nationaux.

Album Noa Noa. Femme tahitienne et couples dans la nature.

Gravure sur bois en couleurs, impression Gauguin.

The Art Institute of Chicago, Chicago.

© Réunion des musées nationaux.



sujet d'une série de tableaux.

Ancien culte maori est illustré de multiples dessins. Certains semblent être des allégories, difficiles à interpréter, d'autres sont plus proches des illustrations. Dans ces dessins, les figures des dieux oscillent entre une représentation naturaliste et une interprétation des sculptures polynésiennes. Car attribuer une

source précise à ces figures relève de l'impossible. Tahiti, nous l'avons vu, était pauvre en sculptures. Gauguin a cherché des modèles ailleurs, plus particulièrement dans l'art des îles Marquises et à l'île de Pâques. Puis il opère un heureux mélange, empruntant un trait ici ou là. Où a-t-il trouvé ces modèles ? Mystère. Il existait bien quelques collections à Tahiti,

***Diadème d'écaille, *pa'e he'a* ou *pa'e kaha*, îles Marquises.**
Fin bandeau de fibres tressées sur lequel sont cousues de fines lamelles de nacre où sont appliquées de minces feuilles d'écaille découpées, surmonté de plaques taillées dans du tridacne alternant avec des plaques d'écaille gravées.
Fibres végétales, nacre,

tridacne et écaille de tortue.
L. : 51 cm. H. : 6 cm.
© Musée de l'Homme, Paris. MH.78.1.62.
Photo J. Ch. Mazur.

Plat *tanoa* à *kava (boisson consommée par les hommes, légèrement narcotique, réalisée à partir du *Piper methysticum*), îles Marquises.
Ornés de tikis, ce plat se termine par le même type de tête que celle ornant la proue des pirogues de guerre. Ces plats pouvaient servir parfois à transporter les crânes.

Bois. L. : 54 cm.
l. : 20,5 cm. H. : 10 cm.
© Musée de l'Homme, Paris. MH.87.31.9.
Photo M. Delaplanche.



***Boîte destinée à la nourriture et plus spécialement à conserver les mets d'un chef. Îles Marquises. Bois. L. : 46 cm. l. : 27 cm.**

© Musée de l'Homme, Paris.
Photo J. Ch. Mazur.

mais limitées en nombre d'objets et de surcroît difficiles d'accès. Les carnets de dessins que nous possédons ne renferment que de rares croquis. L'exemple le plus connu est le dessin d'une boucle d'oreille dont il réutilisera le motif pour en faire la barrière de *Parahi te Marae* (*Là est le temple* - 1892). Il existe cependant une exception remarquable dans son œuvre : le carnet dit d'Auckland. Lors de son second voyage, Gauguin doit attendre pendant quinze jours à Auckland le bateau qui doit le ramener à Tahiti. Auckland est alors une petite ville qui n'offre pas de grandes distractions. C'est donc tout naturellement que le peintre se rend au musée de Prince Street. Là, il découvre les objets maori dont une grande pirogue de guerre qui l'impressionne fortement. Dans le musée, Gauguin dessine, ou plutôt croque ce qui l'intéresse. Ces croquis indiquent ce qui le fascine dans l'art du Pacifique. Non pas l'objet en lui-même, mais un motif, une figure. Cette attention aux motifs se retrouve dans une page de *Noa Noa* où il a collé un grattage effectué sur une gourde

gravée des Marquises. Gauguin s'explique d'ailleurs de cette approche dans un de ses écrits : « Chez le Marquisien il y a un sens inouï de la décoration [...] La base en est le corps humain ou le visage. Le visage surtout. On est étonné de trouver un visage là où l'on croyait à une figure étrange géométrique. »

Le texte est explicite : c'est la façon dont les Maoris font émerger d'un lacs décoratif une figure humaine qui l'étonne. C'est donc moins l'objet qui l'intéresse qu'un certain nombre de détails. Puis Gauguin opère par collage. Il prend un motif ici, une forme là, les transforme et les intègre dans une autre structure. Il opère par déplacement.

La toile du musée de Boston, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, toile qui sera la pièce maîtresse de l'exposition du Grand Palais, est construite, bien qu'à une autre échelle, sur le même procédé de collage. Comme son titre ambitieux l'indique, Gauguin considérait cette toile comme son testament pictural. Il achève l'œuvre en décembre 1897. Il est alors au bout du rouleau. Il se sent isolé,



souffre le martyr à cause d'une plaie à la jambe et de crises d'eczéma. Une fois le tableau terminé, Gauguin tente de mettre fin à ses jours. Sa tentative cependant échoue. Il nous reste cette toile, « peinte de chic », qui résume sa philosophie et sa vision du monde. L'œuvre est difficile à lire. Elle est obscurcie par la juxtaposition d'éléments hétérogènes : la vieille femme, à gauche, recroquevillée sous la forme d'une momie inca vue à l'Exposition universelle de 1889, voisine avec la figure centrale issue d'un dessin alors attribué à Rembrandt mais qui fait penser aussi à une des figures du *Printemps* de Botticelli, et avec des symboles inhabituels, tel un oiseau blanc qui n'appartient pas à la faune tahitienne. Dans une lettre envoyée en juillet 1901 à son ami Charles Morice, Gauguin livre la clé de cette longue frise faite d'accumulations : l'œuvre doit être lue comme un commentaire sur le cycle de la vie. Il refuse néanmoins d'en fournir le sens ultime. Il conclut : « Des attributs explicatifs — symboles connus — figeraient la toile dans une triste réalité, et le problème annoncé ne serait plus un poème. »

Pour lui, conserver le sens poétique des choses c'est préserver leur indispensable mystère.

La figure bleutée qui se trouve légèrement à l'arrière-plan, décalée sur la gauche, est un bon indice du rapport au primitivisme de Gauguin. La figure a les bras levés. Hiératique, elle est identifiée comme une sculpture de pierre, une divinité barbare, figée là pour l'éternité. Mais les historiens de l'art chercheront en vain, dans le répertoire mondial de la sculpture, une statue dont les traits stylistiques se rapprochent de ceux de cette divinité. Il faut bien s'y résoudre : cet être de pierre flotte entre plusieurs mondes. Gauguin a emprunté à de multiples sources pour former une divinité hybride. À son départ de Paris, il a emporté avec lui tout un petit monde d'amis, des photographies d'œuvres qu'il admire ou qu'il aime. Ce petit musée portatif (Gauguin inaugure ainsi une pratique qui deviendra courante pour les artistes du XX^e siècle) contient aussi bien une fresque égyptienne de la XVIII^e dynastie que des sculptures du Parthénon, de la colonne Trajan ou du temple de Borobudur. Le peintre puise largement dans ce monde d'amis. À partir de lui, il recopie, transpose, transforme. Il condense et, brouillant le fil logique de la lecture, ouvre de nouveaux sens obscurs mais poétiques.

La déesse de *D'où venons-nous ?...* naît de ce



**Paire d'échasses
tiki tapuvae. Îles
Marquises.
Bois et fibres.
H. : 194 cm.**
© Musée de
l'Homme, Paris.
Photo D. Ponsard.



***Ornement de poi-
trine, îles Mar-
quises.
Plumes, cordelette
en fibres, dents
d'otoncèle et
perles de verre.
L. : 70 cm.**
© Musée de
l'Homme, Paris.
MH.87.31.15.
Photo J. Ch.
Mazur.

Casse-tête 'u'u.**Îles Marquises.****Bois de fer.****H. : 164,5 cm.**

© Musée de

l'Homme, Paris.

Photo D. Ponsard.

***Bandeau frontal****uhi kana, îles****Marquises.****Fin bandeau de****fibres tressées sur****lequel sont cou-****sues de fines****lamelles de nacre****sur lesquelles sont****appliquées de****minces feuilles****d'écaille décou-****pées.****Fibres de coco,****nacre et écaille de****totou. L. : 41 cm.****H. : 14,5 cm.**

© Musée de

l'Homme, Paris.

MH.30.51.21.

Photo J. Ch.

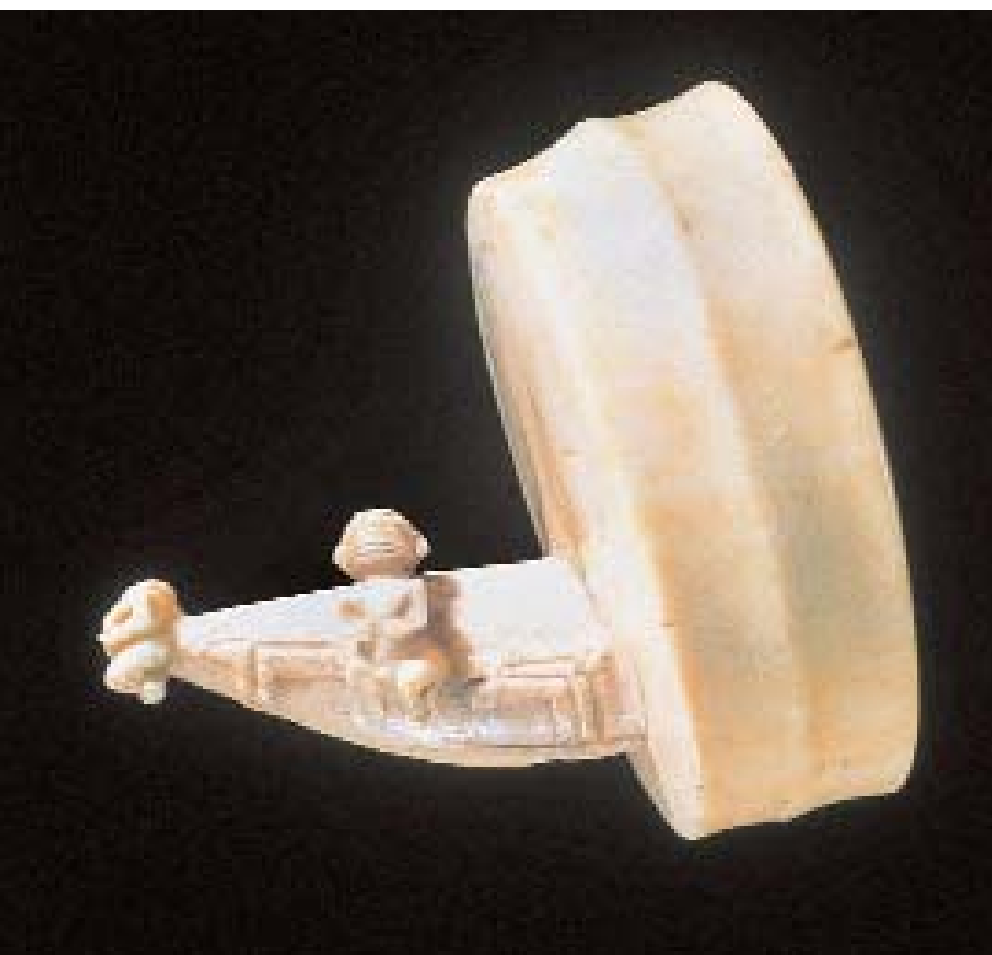
Mazur.



procédé de condensation. Les sources possibles de la figure ne sont cependant pas innocentes. L'analyse de la figure permet effectivement de discerner des traits orientaux mâtinés de quelques traits polynésiens. Cette condensation cache toute une réflexion sur l'histoire, l'origine des peuples et un commentaire sur la naissance du sentiment religieux, problème qui intéresse Gauguin au plus haut point.

À la fin du XIX^e siècle, les milieux scientifiques étaient en plein débat sur l'origine des populations polynésiennes. La théorie la plus souvent admise par de nombreux savants tenait pour à peu près certain que les Tahitiens étaient arrivés sur l'île à une date récente. Bovis parle de vingt générations. Mais cette théorie ne coïncide pas avec l'idée que l'on se fait alors du système religieux tahitien dont tous les auteurs se plaisent à souligner l'ancienneté. Pour résoudre ce paradoxe, on commence alors à évoquer des migrations successives en provenance du sud-est asiatique. Sur un fond plus ancien, ces migrations successives ont l'avantage d'expliquer l'étrangeté du système religieux tahitien qui ne peut être que le résultat de la dégénérescence de croyances anciennes.

Pour retrouver le système religieux en son état premier, il faut donc remonter à ses sources : l'Orient indo-javanais. Or c'est à ce retour aux sources, à la forme primitive du système religieux que Gauguin s'attache. Sous le glacis des cultures locales, il veut retrouver les strates



***Haut de poteau de case représentant un tiki. Îles Marquises.**
Bois. H. : 76 cm.
Coll. privée.
© Musée de l'Homme, Paris.
Photo J. Guillot.

Ornement d'oreille *pu taiana* pour homme. Îles Marquises.
Os de cachalot.
L. : . H. : .
© Musée de l'Homme, Paris.
MH.50.30.529.
Photo. D. Ponsard.

***Ivipo'o*. Îles Marquises.**
Os.
© Musée de l'Homme, Paris.
Photo D. Ponsard.

Page 101 en bas.
***Éventail. Îles Marquises.**
Vannerie, fibres et bois. H. : 46 cm.
© Musée de l'Homme, Paris.
MH.87.31.23.
Photo J. Ch. Mazur.



***Conque marine
putoka ou *putona*,
îles Marquises.**

Les tresses de sus-
sension sont
ornées de deux
touffes de cheveux
maintenues cha-
cune par un tiki
en os sculpté. Ces
trompes étaient
destinées aux
annonces impor-
tantes et à l'encou-
ragement des
guerriers.

Coquillage (*Cha-
ronia tritonis*),
fibres, cheveux et
os. L. : 39,5 cm.
Collectée par
l'amiral Dupetit-
Thouars en 1836-
1839.

© Musée de
l'Homme, Paris.
MH.30.44.54.
Photo M. Dela-
planche.



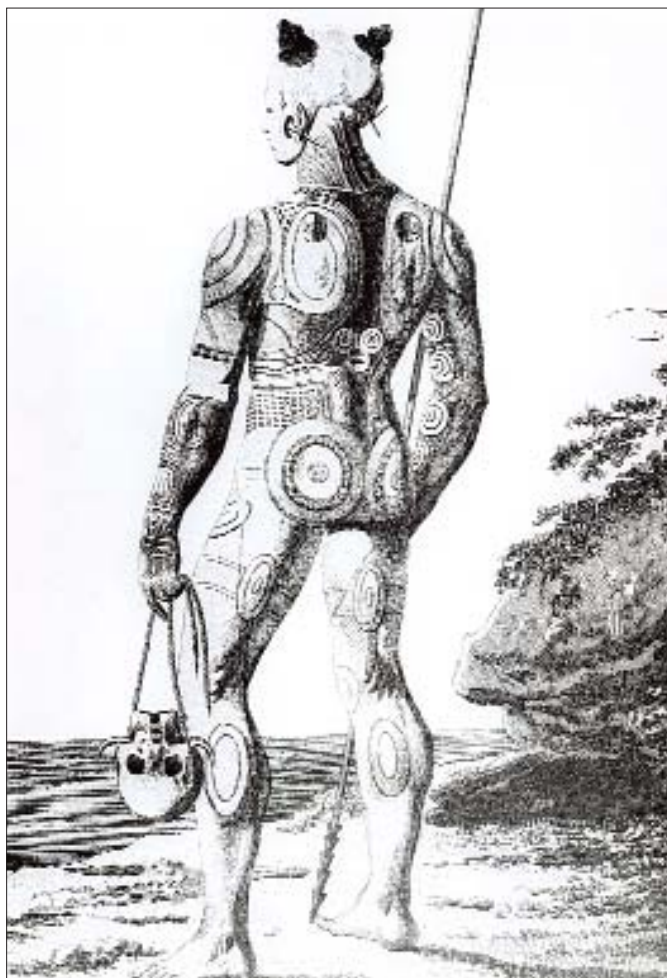


Moai kavakava.
Île de Pâques.
Bois, coquillage et
fibres. H. : 30 cm.
© Musée de
l'Homme, Paris.
Photo D. Ponsard.

Tiki en pierre.
Îles Marquises.
© Musée de
l'Homme, Paris.
Photo D. Ponsard.

Enseigne de
tatoueur.
Îles Marquises.
Bois. H. : 88.
l. : 26 cm.
© Musée de
l'Homme, Paris.
Photo D. Ponsard.



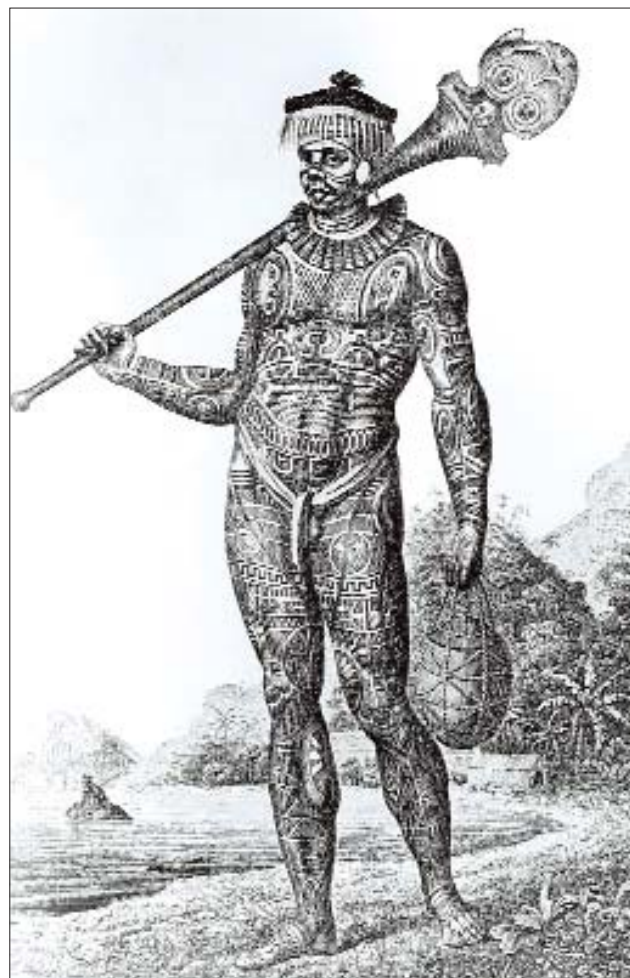


*Gravure représentant un homme tatoué. Îles Marquises. Georg Heinrich von Langsdorff, *Voyages and Travels in Various Parts of the World during 1803-1807*, Londres, 1813. © Musée de l'Homme, Paris.

*Gravure représentant un guerrier tatoué de Nuku Hiva, 1804. Adam Johann von Krusenstern, *Reise un die Welt in den Jahren 1803-1806*, Saint-Petersbourg, 1810-1812, 3 vols. © Musée de l'Homme, Paris.

anciennes. Reprenant l'idée d'une origine javanaise, il fait des Tahitiens contemporains des parents des personnages sculptés sur les reliefs de Borobudur. Pour lui, retrouver cette filiation, c'est aussi exprimer l'universalité de l'humanité. Mieux, peindre les dieux tahitiens sous des traits asiatiques, c'est régénérer des dieux et des croyances dont la mort était annoncée. Car tout le monde alors le croit ou plutôt le constate : les populations tahitienne et marquisienne sont vouées à une disparition prochaine. Une disparition due à la maladie et aux abus divers (l'alcool et l'opium, qui est en vente libre, font des ravages) mais aussi, pour certains, à la faiblesse de leur croyance. Face à cette situation, Gauguin se présente comme un missionnaire des temps futurs. Il veut sauver les populations maori de l'oubli, il veut régénérer leurs croyances en les revivifiant à leurs propres sources. Il veut inventer un nouveau monde.

Face à cette mission, on ne s'étonnera donc pas de trouver des références faites d'amalgames ou de transformations. Le primitivisme de Gauguin ne saurait se limiter à la seule admiration de l'art marquisien ou tahitien.



L'art des îles n'est qu'une composante, un des éléments d'un vaste édifice qu'il reste à construire.

Les illustrations précédées d'un * ne seront pas exposées au Grand Palais.

Gauguin-Tahiti « L'atelier des tropiques »

3 octobre 2003-19 janvier 2004

Galleries nationales du Grand Palais

Square Jean Perrin

75008 Paris

Informations : 01 44 13 17 17

Cette exposition, organisée par la Réunion des musées nationaux, le musée d'Orsay, Paris et le Museum of Fine Arts, Boston, sera présentée à Boston du 29 février au 20 juin 2004.

ArtTribal

ArtTribal

is the new International magazine dedicated to the Cultures of Africa, Oceania, Asia, and the Americas. A quarterly magazine of highly visual articles featured in over 150 pages available in two separate editions — French & English.

ArtTribal

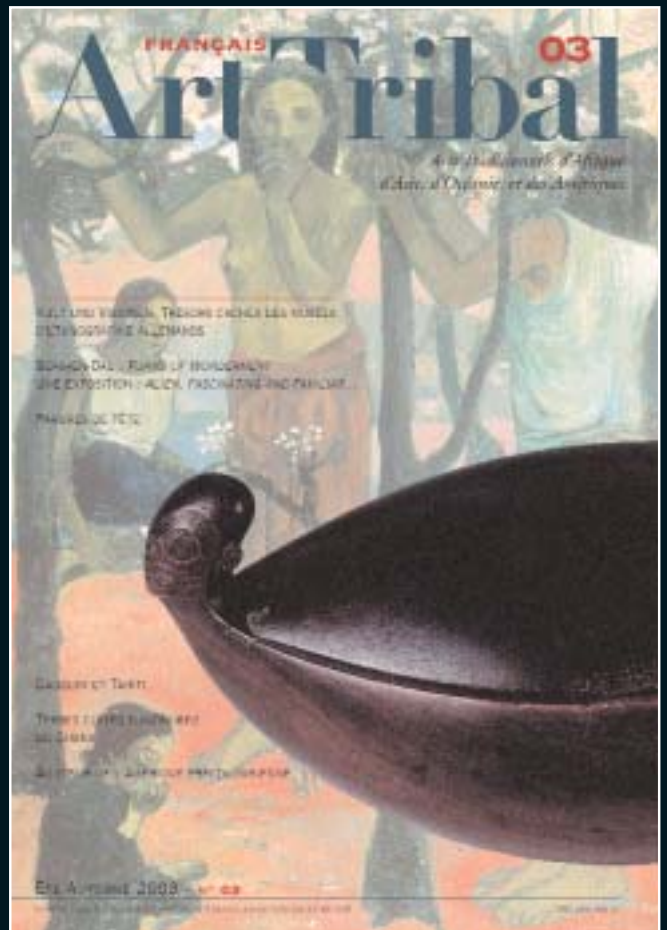
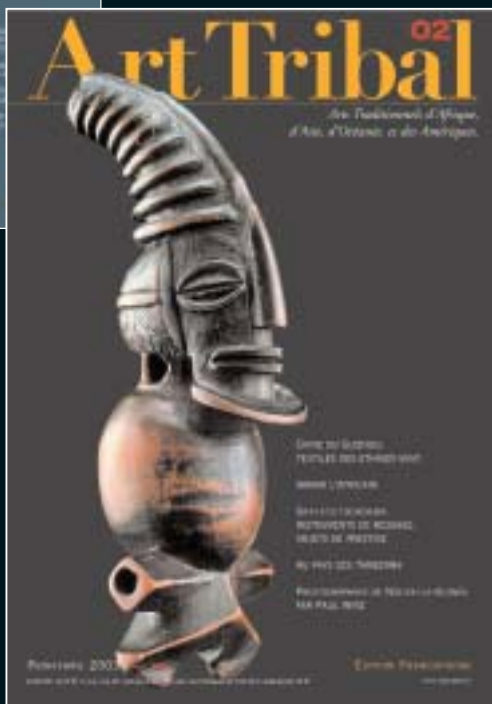
est le nouveau magazine international dédié aux cultures d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Publication Trimestrielle de plus de 150 pages en couleurs, éditée en deux éditions séparées — anglaise et française.

ArtTribal

Every three months meet with a highly illustrated Issue on Art, Culture, History, and Ethnography covering news, exhibitions, books and a wide range of specialized features. Join the connoisseur's club. Subscribe today by calling one of our representative and receive **ArtTribal** at your door.

ArtTribal

Retrouvez chaque trimestre une édition richement illustrée, sur l'art, la culture, l'histoire et l'ethnographie. Toute l'actualité, les expositions, les livres et de nombreux dossiers spécialisés. Rejoignez le cercle des connaisseurs, abonnez-vous dès aujourd'hui en appelant l'un de nos bureaux et recevez **ArtTribal** directement chez vous...



www.etribal.com

EUROPE

tel: +33 (1) 48.42.57.76
fax: + 33 (1) 48.56.08.54
29, rue Saint Amand
75015 PARIS - FRANCE
www.etribal.com
info@etribal.com

ETATS-UNIS

tel: +1 (212) 465.2683
1133 Broadway, Suite 706
New York, NY 10010
USA
www.etribal.com
info@etribal.com

AUSTRALIE

PO Box 1166
Glen Waverley
Victoria 3150
Australia
www.etribal.com
info@etribal.com

Asie

Afrique

Archéologie

Art du feu

Art déco



Le **S**alon
du **C**ollectionneur
Paris

**SALON INTERNATIONAL DES
ANTIQUAIRES SPÉCIALISÉS**

ORGANISÉ PAR LE SYNDICAT NATIONAL DES ANTIQUAIRES
www.antiquaires-sna.com • Tél : 01 56 26 52 00

12-18 Septembre 2003
CARROUSEL DU LOUVRE
99 rue de Rivoli 75001 Paris de 11 h à 20 h

Tableaux et dessins

Mobilier et objets d'art

Textiles