

L'EXOTE, L'OVIRI, L'EXILE :
LES SINGULIERES IDENTITES GEOGRAPHIQUES DE PAUL GAUGUIN

The *exote*, the *oviri* and the exiled : Gauguin's singular geographical identities

Jean-François Staszak

Publié dans les *Annales de géographie*, 2004, 638-639, juillet-octobre, pp. 363-384.

Résumé

Cet article porte sur les identités géographiques de Paul Gauguin. Gauguin n'est pas attaché aux lieux, il aspire à l'ailleurs. Il s'agit d'une recherche d'exotisme comparable à celle des orientalistes, mais aussi, de façon plus originale, d'aller trouver dans une altérité géographiquement déterminée (le Sauvage) une forme plus authentique de l'expérience et l'expression humaine. Gauguin veut prendre ses distances vis-à-vis d'un Occident qu'il vit comme un carcan. Sa quête relève d'un voyage intérieur, d'une quête identitaire.

Le cas de Gauguin permet de montrer que les identités géographiques ne sont pas nécessairement territoriales, et qu'elles peuvent résulter d'une construction individuelle complexe. L'article appelle à prendre au sérieux les discours et les choix des acteurs, et à fonder sur ceux-ci la caractérisation d'identités géographiques qui peuvent compléter les identités territoriales.

Mots-clefs

Art, altérité, exotisme, Gauguin, identité, individu, orient, primitivisme, représentations, territoire

Abstract

The paper deals with Gauguin's geographical identities. Gauguin is not attached to a specific place, but is rather longing for the Elsewhere. He shares his exoticism with other orientalist artists, but his quest goes further. He is looking for a more authentic human experience and expression, and hopes to find it in the "Savage", a figure of the Other defined by Geography. Gauguin wants to get away from the West and from the straitjacket of civilization. His journey is a quest for his identity

Gauguin's case shows that geographical identities have not necessarily something to do with territories, but may result from a complex and individual construction. The actor's representations and choices should then be taken seriously and be analyzed as elements of personal geographical identities, which may be added to those collectively based on territories.

Key-words

Art, exoticism, Gauguin, identity, individual, otherness, primitivism, representation, territory

Introduction

Les géographes, français notamment, ont fait de l'identité une question centrale de la discipline, surtout depuis le tournant culturel pris par celle-ci. Beaucoup des travaux sur les identités géographiques se fondent sur les hypothèses suivantes, qui, sans soute considérées comme allant de soi, sont rarement explicitées :

- Les identités géographiques existent et sont prégnantes.
- Le territoire joue un rôle essentiel dans les processus identitaires : l'identité géographique s'exprime par l'attachement à un espace¹.
- Les géographes sont à même d'explicitier la nature des identités géographiques d'un groupe : ses membres n'en sont pas nécessairement (bien) conscients.
- Les identités géographiques sont collectives².

Cet article s'écarte de ces hypothèses. Au lieu d'étudier de l'extérieur le territoire d'un groupe donné, je me propose de considérer les représentations et les choix géographiques d'un individu, pour voir quels rapports à l'espace ils manifestent, s'ils traduisent une (ou des) identité(s) géographique(s), et si celle(s)-ci comporte(nt) une dimension territoriale. Ce choix procède de trois positionnements épistémologiques et théoriques.

Premièrement, l'identité est une représentation de soi-même : au même titre que toutes les représentations, et davantage puisqu'elle a trait au moi, elle est d'abord le fait d'un individu et de sa subjectivité. Avant de démontrer l'éventuelle existence d'identités collectives, il faut partir des identités individuelles dont elles seraient l'agrégation, selon les principes de l'individualisme méthodologique faible. Par ailleurs, la microhistoire³ a montré tout ce qu'on gagne à quitter les généralités pour se plonger dans l'univers d'un individu, dans la mesure où il est représentatif d'une époque et d'une société. À l'inverse, le genre de la biographie du « grand homme », que l'historiographie a remis au goût du jour après sa condamnation par l'école des Annales, atteste de l'intérêt à saisir le rôle et l'itinéraire d'individus exceptionnels qui ont été des acteurs majeurs de l'Histoire. L'individu est ainsi à la fois la première réalité sociale dont il faut partir, le moyen de comprendre les autres membres du groupe dont il est représentatif, et l'entrée obligée pour comprendre des dynamiques sociales dans lesquelles certains individus jouent un rôle central. Il ne s'agit évidemment pas de nier l'inscription et la construction sociale de l'individu : on part bien du principe que celui-ci est un fait social, que ses représentations et ses comportements sont sociologiquement et culturellement déterminés – sans que toutefois cela enlève à sa singularité, voire à une certaine autonomie.

Deuxièmement, il faut prendre au sérieux les représentations des acteurs. L'ethnométhodologie mais aussi la sociologie qui met l'accent sur les compétences et la rationalité des acteurs⁴ invitent à ne pas considérer les individus comme des « idiots culturels », ballottés par des faits et des processus que seuls les sociologues professionnels sont capables d'identifier. La société, mais aussi l'histoire et la géographie, dans laquelle s'inscrit un individu n'est rien d'autre que celle qu'il se représente, et en fonction de laquelle il se comporte. Il n'y a pas à chercher une réalité sociale qui lui serait dissimulée. Dans cette optique, la géographie – et, encore plus, l'identité géographique, qui n'existe qu'en tant que représentation et par le discours – d'un groupe ou d'un individu ne serait rien d'autre que ce qu'il en sait, en dit et en fait. Les comportements et les représentations seraient les seules sources à considérer.

Troisièmement, et il s'agit là moins d'un positionnement que d'un doute, l'insistance des géographes, particulièrement en France depuis le début des années 1990, sur le territoire et sur son rôle identitaire peut être questionnée⁵. Il ne va pas de soi que, parmi les nombreux registres identitaires mobilisables (le genre, l'âge, le statut social, la langue, la religion, etc.), la géographie joue pour tous les individus et toujours un rôle notable. Il n'est pas non plus

évident que le rapport identitaire à l'espace passe nécessairement par un processus d'appropriation ou d'affectation spatiale, susceptible d'instituer un espace en territoire. La modalité territoriale n'est peut-être ni unique, ni universelle⁶.

C'est dans ces perspectives⁷ que je me propose d'examiner le ou les identités de Paul Gauguin. Pourquoi lui ? Dans l'optique des enjeux théoriques qui viennent d'être posés, n'importe qui aurait fait l'affaire. Le choix d'un artiste se justifie par le fait que son œuvre peut être une expression spontanée de ses mondes intérieurs, traduits d'autant plus fidèlement que l'artiste maîtrise bien les codes et les techniques, voire parvient à inventer ceux qui conviennent le mieux à son univers. La production littéraire et plastique d'un grand artiste constitue ainsi une source de premier plan⁸. Que Gauguin soit un artiste de génie n'enlève rien à sa représentativité, dans la mesure où d'une part il s'inscrit bien dans une école et une époque, et où d'autre part bien des éléments de son imaginaire géographique (mais pas de ses choix !) sont d'une grande banalité. De plus, le succès et l'exceptionnelle diffusion de son œuvre font de lui un acteur majeur dans l'évolution des représentations géographiques occidentales. Enfin, parmi les peintres occidentaux, Gauguin, qui est tant lié à la Bretagne et la Polynésie, se démarque par la composante géographique manifeste de son itinéraire et de son œuvre, d'autant plus nette et propice à l'analyse qu'elle est assumée par l'artiste⁹.

1 L'aspiration de Gauguin à l'autre et à l'ailleurs

Paul Gauguin confie, deux ans avant son départ pour Tahiti : « Ce que je désire c'est un coin de moi-même encore inconnu »¹⁰. La recherche de cet autre soi-même, propre à l'artiste occidental de la fin du XIXe siècle, relève d'un voyage intérieur, dont le dérèglement des sens, la drogue ou le rêve ont été des véhicules. Cette exploration narcissique, qui tourne l'œil vers l'intérieur, conduit pourtant Gauguin toujours plus loin, de la Bretagne à la Martinique, de Tahiti aux Marquises. Gauguin cherche une réponse géographique à la question identitaire. Il se déplace pour savoir qui il est, pour rencontrer cet autre qui est en lui.

Qui fut Paul Gauguin ? « Peintre, sculpteur et graveur français (Paris 1848 – Atuaona, îles Marquises, 1903) », répond le *Petit Robert*. Beaucoup de géographie dans cette définition, mais pas plus qu'on n'en trouverait pour tout autre personnage : la nationalité, le lieu de naissance et de mort sont les passages obligés de la déclinaison identitaire, celle, objective et obligatoire, de l'état civil. L'identité géographique de Gauguin n'est pas là. Elle se cache plutôt dans le trait d'union qui lie de façon improbable Paris aux Marquises, dans l'itinéraire lui-même. *D'où venons-nous Que sommes-nous Où allons-nous* : tel est le titre que Gauguin donne à Tahiti en 1897 à son plus grand tableau, œuvre majeure qui constitue son testament spirituel. La question identitaire s'exprime sous un mode spatial, qui ne relève pas de la facilité d'une métaphore convenue. Gauguin suggère – et sa vie comme son œuvre en constitue, on le verra, la démonstration — que ce que nous sommes a à voir avec l'espace, mais dans une perspective dynamique : l'identité ne procède pas d'un lien au lieu où l'on se trouve, mais du projet et du trajet entre une origine et une destination.

Examiner le parcours personnel et artistique de Gauguin en termes d'identités géographiques peut sembler paradoxal : Gauguin avait la bougeotte. Né à Paris en 1848, il vit à Lima entre 1849 et 1854, puis revient en France. De 1865 à 1871, il est pilotin dans la marine, et ses périples le conduisent à deux reprises vers l'Amérique du Sud, puis vers la Méditerranée, la mer Noire et la mer du Nord. Rendu à la vie civile, il travaille à la Bourse de Paris et épouse en 1873 une Danoise, avec laquelle il se rend à Copenhague en 1884. De retour seul à Paris en 1885, il part en Bretagne en 1886 : jusqu'en 1891, il fera de nombreux séjours à Pont-Aven, puis au Pouldu. En 1887, il quitte la France pour Panamá, et passe cinq mois à la Martinique. En 1888, il vit pendant deux mois en Arles avec Vincent Van Gogh. S'ajoutent à cela des voyages ou de brefs séjours en Belgique, en Angleterre, en Espagne, à

Rouen, à Dieppe. C'est en 1891 qu'il prend le bateau pour Tahiti, d'où il revient en 1893. Son second séjour tahitien dure de 1895 à 1901. C'est cette année-là qu'il part aux Marquises (Hivaoa), où il meurt en 1903 alors qu'il avait encore en tête l'idée d'aller vivre en Espagne.

L'identité géographique de Gauguin ne prend pas la forme de l'enracinement dans un lieu d'origine ni même dans une terre d'élection. Elle s'exprime par la quête toujours inachevée d'un ailleurs, quête dont je me propose ici d'examiner les ressorts, que la correspondance, les écrits et l'œuvre plastique de l'artiste explicitent souvent.

Si Gauguin aspire à l'ailleurs, c'est qu'il ne se trouve pas bien là où il est. Toutefois, ses premiers voyages n'expriment pas une quête identitaire. C'est bien en tant que peintre et pour servir son art qu'il décide de s'établir à Rouen, à Copenhague puis en Bretagne, mais il ne s'agit que de commodités. Gauguin vend encore très mal ses œuvres et tire le diable par la queue. S'il quitte Paris, c'est parce qu'il espère mieux écouler ailleurs sa peinture (en Province ou au Danemark, où la concurrence, croit-il, est moins rude) et saisir des opportunités économiques. À Copenhague, il compte sur l'appui de sa belle famille et sur les ventes de bâches d'une maison française dont il est le correspondant. En Bretagne, il sait que le coût de la vie est bien moindre qu'à Paris. « J'irai l'été prochain me mettre à l'auberge dans un trou en Bretagne faire des tableaux et vivre économiquement. C'est encore en Bretagne qu'on vit le meilleur marché »¹¹. À Panamá, il compte sur les possibilités offertes par le creusement du canal et par l'affaire qu'y tient son beau-frère. Il n'espère alors pas de ces voyages des ressources en termes d'inspiration. Sa correspondance témoigne d'une quête géographique qui s'exprime alors en termes économiques, jamais artistiques ni identitaires (ce qui ne veut pas dire qu'elle sera sans conséquences sur ces deux plans).

Jusqu'en 1888, Gauguin n'est d'ailleurs pas lié aux lieux. Cette indifférence, qui appelle explication, tient sans doute à l'absence d'enracinement familial et personnel. L'enfance de Gauguin, qui s'est déroulée hors de France, et les six années qu'il a passées dans la marine ne lui ont pas permis de s'établir quelque part. Pas plus les liens avec sa femme et ses cinq enfants qu'avec ses amis ne semblent de nature à le maintenir à leur proximité. Gauguin n'a pas de maison. De son départ du Danemark à son arrivée à Tahiti, il vivra d'hôtels en meublés ou chez des amis.

Parler d'indifférence est toutefois inapproprié car Gauguin marque même un détachement spatial. Il n'apprécie pas « l'Europe pourrie et méchante »¹², « hai[t] profondément le Danemark »¹³, ne montre aucune fibre patriotique pour la France, et n'aime ni Paris, ni le monde urbain en général.

C'est en 1887 à la Martinique, où Gauguin se réfugie sans arrière-pensées artistiques après l'échec de son aventure panaméenne, qu'il montre son premier enthousiasme pour un lieu. Son engouement tient certes à la facilité de la vie, à la prodigalité de la nature et aux douceurs du climat des tropiques, mais aussi, chose nouvelle, au charme de l'endroit. « En dessous de nous la mer avec une plage de sable pour prendre son bain, et de chaque côté des cocotiers et autres arbres fruitiers admirables pour le paysagiste », écrit-il¹⁴. Fasciné par le « va-et-vient des négresses accoutrées d'oripeaux de couleur avec des mouvements gracieux », Gauguin fait « croquis sur croquis »¹⁵, et réalise ses premiers chefs d'œuvre, au japonisme marqué. Sa brève expérience martiniquaise est un succès qu'il lie au lieu, ce qui explique ensuite son désir d'y retourner. En décembre 1888 : « j'ai de plus en plus la nostalgie des Antilles et naturellement aussitôt que j'aurai vendu un peu j'irai là-bas »¹⁶. En 1890 : « l'expérience que j'ai faite à la Martinique [...] est décisive. Là seulement je me suis senti vraiment moi-même, et c'est dans ce que j'en ai rapporté qu'il faut me chercher, si l'on veut savoir qui je suis »¹⁷.

Cette dernière confidence explicite le lien entre l'expérience de l'ailleurs et la révélation identitaire. C'est parce qu'à la Martinique Gauguin est devenu Gauguin qu'il a peint comme Gauguin. Avec deux ans de recul, le peintre ne renvoie plus l'intérêt de la Martinique au

pittoresque de ses paysages mais au changement qui s'est opéré en lui – sans qu'il dise ni comment il s'est fait, ni en quoi il consiste. Il ne s'agit pas de l'aboutissement d'une quête d'exotisme mais de celui d'une recherche intérieure.

À son retour, Gauguin manifeste en 1888 son attachement pour la Bretagne. « J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture »¹⁸. On trouve là une claire formulation de l'aspiration de Gauguin au sauvage, et l'idée que celle-ci trouve sa satisfaction dans l'expérience du lieu. Le thème de la régénérescence par contact avec le sol reviendra à plusieurs reprises sous sa plume. « Tout ce qui est hercule peut comme Antée prendre des forces nouvelles en touchant le sol de là-bas »¹⁹, écrit-il à propos de l'Orient. « Ces satanés Grecs qui ont tout compris, ont imaginé Antée qui reprenait ses forces en touchant la terre »²⁰.

Il n'est jusqu'en 1888 guère question de tirer une inspiration des arts populaires. Après cette date, ils seront davantage présents, mais sans qu'ils jouent toutefois un rôle majeur dans l'évolution de son œuvre. Ce n'est pas dans le folklore breton que Gauguin place ses espoirs. Sa quête géographique ne relève pas encore d'une recherche de sociétés ou d'arts « primitifs », mais d'un espoir d'entrer en résonance avec une terre sauvage. Il est question de l'ailleurs mais pas de l'autre. Toutefois, son *Autoportrait au Christ jaune* (fig. 1) est encadré par un crucifix inspiré du Christ en croix de la chapelle de Trémolo et d'une céramique en forme de tête grotesque, qui, si elle est une œuvre de Gauguin et sans doute tient elle-même de l'autoportrait, reprend un motif des sablières de la même chapelle²¹. Gauguin, ici comme dans d'autres portraits, se sert d'artefacts primitifs ou exotiques pour exprimer la part sauvage de sa personne.



Fig. 1 : *Autoportrait au Christ jaune*, 1889-1890, Musée d'Orsay

Ce n'est pas à Arles, où Gauguin va retrouver Vincent Van Gogh, qu'il trouve le pays de ses rêves. Gauguin montre peu de goût pour la Provence. Mais c'est en y discutant avec Vincent, et probablement à partir de sa suggestion que naît le projet de « l'atelier des tropiques ». Celui-ci évoluera de 1888 à 1890 : plusieurs destinations seront envisagées par Gauguin (le Tonkin, Madagascar) avant que son choix s'arrête sur Tahiti.

Pour la première fois, Gauguin superpose son projet artistique à une quête géographique. L'espoir d'une vie facile ne l'a certes pas abandonné. « La vie est pour rien pour celui qui veut vivre comme les habitants »²² ; il suffit de cueillir les fruits, de pêcher les poissons. Mais il y a plus. Il veut « file[r] étudier les Annamites »²³ et l'« art annamite »²⁴. A Madagascar, il compte trouver « modèle et tout ce qu'il faut pour étudier »²⁵. « Madagascar offre plus de ressources comme types, religion, mysticisme, symbolisme. Vous avez là des Indiens de Calcutta des tribus noires des Arabes, et des Hovas, types de la Polynésie »²⁶. Mais « Madagascar est encore trop près du monde civilisé ; je vais aller à Tahiti [...] je juge que mon art que vous aimez n'est qu'en germe et j'espère là-bas le cultiver à l'état primitif et sauvage »²⁷. Gauguin veut « vivr[e] en homme retiré du monde soi-disant civilisé pour ne fréquenter que des soi-disant sauvages », de se « retremper » dans l'Orient²⁸ par « une vie naturelle, plus primitive et surtout moins pourrie »²⁹.

Gauguin place en l'ailleurs trois espoirs. Premièrement, il sait que « le marché a besoin de motifs nouveaux »³⁰. A l'instar des orientalistes, Gauguin espère que les ressources pittoresques de l'exotisme pourront le satisfaire. Deuxièmement, il compte que son œuvre pourra gagner en qualité et en authenticité à s'inspirer des arts « primitifs » : « Ayez toujours devant vous les *Persans*, les CAMBODGIENS, et un peu d'Égyptien »³¹. Ce projet, qui fonde le primitivisme, est propre à Gauguin. Troisièmement, il veut laisser exprimer ce qui en lui est en germe, et ne peut s'épanouir en France, du fait du carcan de la civilisation. Il compte sur une vie naturelle, sauvage, primitive pour y parvenir. « Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais »³², explique-t-il juste avant son premier départ pour Tahiti.

Exotisme, primitivisme et quête intérieure sont donc mêlés dans son projet géographique. Celui-ci relève à la fois d'un désir de rencontre avec l'autre (peindre l'autre – voilà pour l'exotisme, peindre comme l'autre – voilà pour le primitivisme) et d'exploration de soi-même. À en juger par l'importance de ces différents éléments dans l'évolution de l'œuvre de Gauguin en Polynésie, on peut dire que l'autre a été l'instrument du voyage intérieur.

2 Une invitation au voyage dans l'air du temps

Le projet de Gauguin s'inscrit dans l'antimodernisme fin-de-siècle et traduit une insatisfaction vis-à-vis de la société capitaliste, urbaine, technicienne et de ses artifices. Cette frustration conduit à partir de la fin du XIXe siècle certains artistes à refuser les canons du naturalisme, voire de l'impressionnisme, pour privilégier des choix esthétiques ou des modes d'expressions moins liés aux apparences et donc plus authentiques. Cette recherche passe par des voies alternatives. Mais pourquoi aller les chercher ailleurs ?

Il est d'autres figures de l'altérité que celles déterminées spatialement. Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme*, définit ce dernier comme « la perception du Divers, la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même »³³. Il est l'expérience de l'autre par le même. « L'exotisme essentiel [est] celui de l'*Objet* pour le sujet »³⁴. Segalen invite à « dépouiller l'exotisme de ce qu'il a de 'géographique' »³⁵, et à examiner celui de l'autre sexe, l'animal, le passé et l'avenir, la nature, les autres « races », etc.

Segalen, lui-même grand voyageur, qui a nourri son œuvre de ses expériences polynésiennes et chinoises, est mal placé pour relativiser l'exotisme de l'ailleurs. Mais les artistes, notamment primitivistes, qui, à la suite de Gauguin, cherchent à emprunter aux autres des formes d'expression plus authentiques que celles de l'art occidental, répondent à son injonction. La femme, l'enfant, le fou, le paysan constituent autant de figures de l'altérité

auxquelles l'artiste peut faire appel. Pourquoi Gauguin a-t-il tant compté sur la déclinaison géographique de l'altérité ?

Il ne montre pas en cela une grande originalité. Dans les années 1880, tous les regards se tournent alors vers l'ailleurs. Une vraie manie de l'exotisme saisit la société. Le triomphe du *Mariage de Loti* (75 éditions entre 1880 et 1905³⁶) illustre cet engouement, et son lien avec l'entreprise coloniale (le livre paraît l'année même de l'annexion de Tahiti à la France). En même temps que s'affirme une identité française impériale se fixe une figure cardinale de l'altérité : l'indigène des colonies.

Cette altérité géographique se décline sous deux modalités. Le XIXe siècle est celui de la Renaissance orientale³⁷. Dans les champs politiques, scientifiques et artistiques, les regards sont braqués sur l'Orient. L'Orient n'est pas un espace, mais plutôt un mode occidental d'appréhension de l'Autre³⁸. L'Orient inclut aussi bien le Maghreb que l'Égypte, la Turquie que le Liban, la Perse que l'Inde, la Chine que le Tonkin, le Japon que l'Océanie... Il s'agit d'autres civilisations, qui ont eu leur heure de gloire comme en attestent les ruines égyptiennes, les temples de Borobudur et d'Angkor qui fascinent alors tant les Occidentaux. L'art dont il s'agit est un art de cour, dont les Européens reconnaissent avec d'autant moins de peine la qualité qu'il atteste d'une grandeur perdue. Le présent de l'Orient est moins intéressant. Il fait toutefois le bonheur des peintres, qui en exploitent le pittoresque et l'érotisme.

La seconde modalité est celle du Sauvage. Ce type d'altérité géographique se construit plus tôt, dès le XVe siècle, à l'occasion de la stupéfiante rencontre des peuples du Nouveau Monde³⁹. Le Sauvage n'est pas perçu comme relevant d'une autre civilisation (même déchue), il est pensé comme non-civilisé. Très vite, deux interprétations se confrontent. Est-ce un être à peine humain, un monstre ou un animal que l'on peut massacrer ou réduire en esclavage ? Ou est-ce un être d'avant la chute, un « bon sauvage » qui ne connaît pas le péché et que l'Occident doit respecter, voire dont il doit s'inspirer ? En Océanie, ces deux figures s'incarnent respectivement dans le Kanak cannibale et l'aimante Vahiné⁴⁰. Que l'on dénonce la barbarie du sauvage ou que l'on célèbre son état de nature, personne ne s'intéresse à ses artefacts, si ce n'est à titre de *curios* ou d'objets ethnographiques. Dans le cadre d'une vision linéaire et universaliste de l'Histoire, à laquelle la théorie de l'évolution vient de donner une base biologique, le Sauvage est appréhendé comme primitif : au pire comme un état antérieur de l'humanité (un homme-singe), au mieux comme l'étape originelle dans la marche du progrès et de la civilisation.

Le sauvage et l'oriental(e) hantent ainsi l'imaginaire de la France de la fin du XIXe siècle, dont l'aventure coloniale est à sa phase d'imprégnation⁴¹. Toute une littérature, savante ou populaire, géographique ou para-géographique, riche en images, célèbre les explorations et les voyages, et offre un contre-modèle saisissant à la civilisation européenne.

Gauguin est nourri par cette culture. Il lit Loti, le *Journal des voyages* et les publications du Ministère des colonies, fréquente les musées ethnographiques et les expositions. Son projet de départ doit beaucoup à ses visites répétées et enthousiastes de la section coloniale de l'exposition universelle de 1889⁴², où il a vu la réplique du temple d'Angkor Vat et probablement acheté des photographies des bas-reliefs de Borobudur (qui seront pour lui une inépuisable source d'inspiration) (fig. 2). Les seules localisations qu'il envisage pour son « atelier des tropiques » se trouvent dans les colonies françaises, qui constituent son horizon géographique. L'obsession de l'exotisme colonial caractéristique des années 1880 ne pouvait que conduire le peintre à y chercher l'alternative à laquelle son antimodernisme le faisait aspirer.



Fig. 2 : *Ève exotique*, gouache sur carton, 1890, coll. part. La pause de l'Ève, les arbustes du premier plan sont empruntés aux bas-reliefs de Borobudur. Le visage de l'Ève est inspiré d'une photographie de la mère du peintre.

C'est pourtant dans le passé que l'idée d'un dévoiement de la civilisation européenne, partie dans une mauvaise direction, ou celle du vieillissement d'une civilisation parvenue à son terme conduisent à chercher un modèle de substitut. Le Moyen-Age et la préhistoire fascinent alors les esprits, saisis par « l'exotisme antérieur »⁴³. Mais s'il est impossible de voyager dans le temps, on peut traverser l'espace et trouver une traduction géographique de ces époques heureuses mais révolues dans ces peuples et ces contrées laissées en arrière par la marche de l'Histoire et du progrès. « La splendeur orientale », avec ses civilisations perdues, parle « A l'âme en secret / Sa douce langue natale. »⁴⁴, écrit Beaudelaire. Le Sauvage, encore dans un état de nature, appartient à l'aube de l'humanité. Le voyage vers l'ailleurs est un voyage vers le passé. C'est ainsi que Gauguin, dans une Bretagne médiévale, dans un Tonkin oriental et une Polynésie sauvage espère retrouver les racines de l'Humanité, et, partant, son authenticité. Si c'est ailleurs que Gauguin espère trouver l'autre qu'il veut devenir ou auquel il veut emprunter, c'est parce que l'éloignement dans l'espace recouvre un éloignement dans le temps. Son voyage est un retour, son exotisme une nostalgie. L'altérité en jeu est moins géographique qu'historique ; l'identité de Gauguin tient plus au temps qu'à l'espace.

Sur quelles chronologies ce déplacement s'opère-t-il ? Trois histoires se croisent. La première est celle de la succession des civilisations. Avec les Grecs et Périclès commence « un mouvement de décadence, au fond, ininterrompu depuis des siècles »⁴⁵, considère Gauguin, qui veut donc remonter au-delà de l'Antiquité. La deuxième est celle de l'âge de l'homme. « Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance »⁴⁶. « Il faut de la peinture faite très simplement le motif étant sauvage, enfant »⁴⁷. La troisième périodisation est celle de la *Genèse* : il s'agit de retourner au Paradis. « Pendant qu'à l'extrémité opposée de la planète terrestre, hommes et femmes n'obtiennent qu'après un labeur sans répit la satisfaction de leurs besoins, pendant qu'ils se débattent dans les convulsions du froid et de la faim, en proie à la misère et à toutes les privations, Tahitiens et Tahitiennes au contraire, heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie, ne connaissent de la vie que les douceurs »⁴⁸. Plus qu'Adam, le sauvage est une Ève : Gauguin multipliera à Tahiti les représentations de la Vahiné comme Ève au Paradis. Les trois origines se

conjuguent dans son *Ève exotique* (fig. 2), qui évoque à la fois le sauvage, le paradis, et la mère de l'artiste.

3 Tahiti : l'exotique et l'exil

Voilà pour le projet. Qu'en est-il de sa réalisation ? Qu'est-ce que Gauguin est devenu dans les mers du Sud ? Peindre l'autre ne nécessite pas de devenir autre, comme en attestent assez les peintres orientalistes. Mais le projet de Gauguin va plus loin que le leur. Gauguin ne cherche pas à devenir autre mais à découvrir cette part de lui-même que l'Occident lui dissimule. Il ne veut pas changer d'identité mais laisser la sienne s'épanouir.

Raisonnement en termes d'identités, notamment géographiques, à propos des séjours polynésiens de Gauguin passe d'abord par l'analyse de son positionnement vis-à-vis des colons et des populations indigènes. Au risque d'aller contre une vision héroïque et hagiographique de Gauguin, longtemps chère aux historiens de l'art français mais mise à mal par leurs collègues américain(e)s, il faut dire clairement que le peintre fut à Tahiti un colon. Non seulement parce qu'il bénéficiait des privilèges dont jouit, qu'il le veuille ou non, tout Européen dans les colonies, et qui font de lui de fait un « colonisateur »⁴⁹. Gauguin était impliqué dans le processus colonial.

Certes, parmi les colons de l'époque, Gauguin compte au rang de ceux qui se sont le plus intéressés à la culture et particulièrement à l'art polynésien. Il faut dire qu'il s'agit pour lui de ressources narratives (les mythes mahoris) ou de motifs (tatouages, bois sculptés, tikis) directement mobilisables. Ainsi, le peintre déplore la disparition de la culture tahitienne et appelle à la réalisation d'un musée de l'art polynésien. Mais jamais, dans l'abondante littérature et correspondance qu'il a laissées, on ne trouve alors trace d'une défense des Tahitiens contre les colons, ni d'une condamnation d'aucune forme de l'entreprise coloniale elle-même. Gauguin, lors de son second séjour tahitien, attaque vigoureusement l'administration coloniale, en particulier le gouverneur des Etablissements Français d'Océanie, mais c'est parce qu'il juge que celle-ci fait mal son travail, et que les affaires de la colonie devraient être gérées par les colons eux-mêmes. Gauguin devient même en février 1899 rédacteur en chef des *Guêpes*, journal du Parti catholique (ou Parti français), qui défend les intérêts des colons contre l'administration, les colons protestants... et la petite communauté de marchands chinois. Quoi qu'en dise le peintre, son mode de vie est bien celui d'un colon, voire, à la fin de son second séjour, celui d'un notable : il se voit même planteur⁵⁰.

Ce Gauguin-là cadre mal avec l'image qu'on en a. Il faut dire qu'il s'est lui-même employé – avec succès et l'aide de ses amis – à brouiller les cartes. L'artiste travaille son image. Dans son récit *Noa Noa*, qui se présente comme une biographie et doit beaucoup au *Mariage de Loti*, il dresse l'avantageux portrait d'un artiste vivant comme et parmi les sauvages. C'est à son retour à Paris, entre ses deux séjours tahitiens, qu'il peaufine son personnage. Son studio de la rue Vercingétorix (qu'on devine dans un autoportrait [fig. 3]), où il reçoit beaucoup, est une réplique de Tahiti. Les vitres, peintes de jaune de chrome, laissent passer une lumière chaude. Aux murs, des souvenirs tahitiens : casse-têtes, boomerangs, haches, piques, lances en bois exotiques et colorés, coquillages. Gauguin se déguise en chef tahitien et danse la *upa upa*. Loti décidément n'est pas loin. L'exposition de novembre 1893 chez Durand-Ruel présente des tableaux dont les titres tahitiens ne sont pas traduits. Gauguin y arbore un curieux costume de « Magyar somptueux »⁵¹. Son ami Charles Morice, dans la préface du catalogue, célèbre « le bel exil à Tahiti », en pays « barbare » d'un Gauguin Inca qui « s'est fait sauvage » et « s'est naturalisé maori ». Le critique Octave Mirbeau, tout acquis à Gauguin, entretient la même fable : « à peine arrivé, il va choisir sa maison, dans la montagne, loin de tout visage, de toute habitude européens. Il vit exclusivement avec les indigènes, et comme eux »⁵².

Y a-t-il là une usurpation identitaire ? Gauguin cherche à faire croire qu'il est devenu maori. Il n'a pourtant pas tenté de le devenir, n'y a même probablement pas songé. Son autoportrait de 1893-1894 (fig. 3), tout comme celui de 1889-1890 (fig. 1) place en arrière plan des éléments exotiques, qui attestent de son caractère sauvage et situent son exotisme : juste à droite du peintre, les motifs floraux jaune et bleus d'un paréo ; derrière lui, image dans l'image : *Manao Tupapau* (*L'Esprit des morts veille*), toile de 1892 qui figure une jeune vahiné. Gauguin n'est pas déguisé : on devine son gilet breton, mais, pas plus ici que dans aucun autre portrait, il ne s'affuble d'un accoutrement tahitien. S'il joue parfois à ce jeu, il faut y voir une manœuvre de marketing. Gauguin a compris, et en cela aussi il est en avance sur son temps, que l'image de l'artiste fait vendre l'œuvre, et il sait que, pour un public férù d'exotisme et d'aventure coloniale, un Gauguin mahori est un atout publicitaire. Il entretiendra ce mythe, qui court encore aujourd'hui et se traduit par certains malentendus à propos de son œuvre. Les uns, trop naïfs, en font un travail de primitif ; les autres, trop soupçonneux, en font une escroquerie.

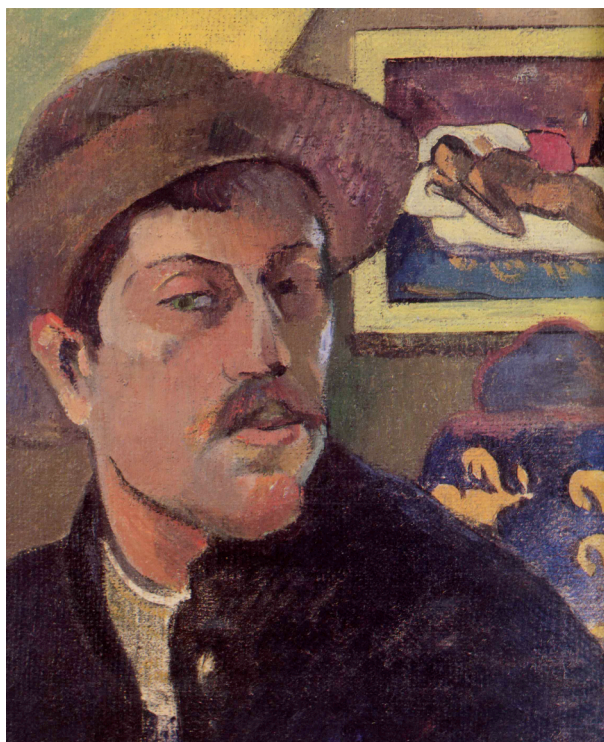


Fig. 3 : Autoportrait au chapeau, 1893-1894, Musée d'Orsay

L'œuvre de Gauguin n'est rien de tout cela. S'il est parti ailleurs, c'est parce qu'il espérait grâce à la confrontation à l'autre devenir davantage lui-même. Gauguin ne change pas à Tahiti, y reste un Européen, c'est-à-dire un colon, mais l'évolution de son œuvre atteste de la réalisation de son ambition artistique. Ce qui se mettait en place à la Martinique puis en Bretagne se déploie somptueusement en Polynésie. C'est dans les îles qu'il assumé « le droit de tout oser »⁵³ : simplifier la ligne, déformer les figures, saturer les couleurs et les contrastes, oublier les ombres, négliger la perspective, représenter le pur imaginaire...

En est-il redevable à l'altérité mahorie ? Les Polynésien(ne)s sont omniprésent(e)s dans ses tableaux, marqués de leur présence hiératique et sensuelle ; la flore des îles fournit le magnifique décor d'un jardin d'une exotique exubérance ; les couleurs tropicales éclaboussent sa toile. Les mythes et les divinités du panthéon polynésien donnent matière à de nombreuses œuvres, surtout au début de son séjour tahitien (contrairement à ce qu'il en dit, ce ne sont pas

des histoires qu'il tient de la bouche de sa vahiné, mais de la plume d'un anthropologue occidental⁵⁴). Très rares sont en revanche les emprunts effectifs de Gauguin à des artefacts ou les motifs décoratifs de la culture mahorie, beaucoup plus rares que ses nombreuses références aux bas-reliefs javanais de Borobudur.

L'aventure géographique de Gauguin n'a guère à voir avec le territoire. Gauguin, en quittant la France, ne se débarrasse pas d'une identité géographique pour tenter d'aller en endosser une autre ailleurs. Son entreprise tient davantage aux lieux et leur hétérogénéité : Gauguin se frotte au Divers, y aiguise sa forte singularité et y puise des ressources exotiques pour renouveler son œuvre. Son projet doit surtout à l'espace et à la distance. Il reste lui-même mais s'éloigne, quitte la communauté des critiques qu'il redoute, des confrères et concurrents, des marchands, du public. Il reste en lien avec eux. Il écrit beaucoup de lettres, lit le *Mercur de France*, intrigue pour vendre des œuvres et défendre son art : il sait que c'est à Paris que se joue la réception de son œuvre. Mais son destin se noue dans les mers du Sud autour de son éloignement.

Alors que Gauguin envisage en 1902 de revenir en France, Daniel de Monfreid, son ami le plus proche, l'en déconseille. « Il est à craindre que votre retour ne vienne déranger un travail, une incubation qui ont lieu dans l'opinion publique à votre sujet : vous êtes cet artiste légendaire, qui, du fond de l'Océanie, projette ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvres d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde. Vos ennemis [...] ne disent rien, n'osent vous combattre, n'y pensent pas : vous êtes si loin ! Vous ne devez pas revenir ! Vous ne devez pas leur ravir l'os qu'ils ont aux dents... Vous jouissez de l'immunité des grands morts... Vous êtes passé dans *l'histoire de l'Art* »⁵⁵. La Polynésie fait entrer Gauguin dans la postérité moins par les ressources primitives qu'elle lui offre que par le pittoresque exotisme et le prestigieux exil qu'elle lui fournit.

4 Gauguin *oviri* ou exote ?

À Paris, entre ses deux séjours tahitiens, Gauguin compose deux œuvres auxquelles il donne le même titre : *Oviri*. La plus connue est une grande céramique qui figure une femme tenant ou étouffant contre son flanc un petit animal (un loup ?), tandis qu'elle en piétine un plus grand (fig. 4). Gauguin accorde une grande importance à cette œuvre, dont il existe de multiples avatars sur divers supports. Il demande qu'une copie en soit placée sur sa tombe⁵⁶ (ce qui sera fait en 1973). L'autre *oviri* montre le profil de l'artiste sous une fleur exotique (fig. 5).



Fig. 4 : *Oviri*, 1895, Musée d'Orsay

Fig. 5 : *Autoportrait « Oviri »*, 1894-1895, bronze (tirage des années 1920 d'après un plâtre perdu), coll. part.

Il paraît douteux que Gauguin, après les deux années de son premier séjour dans l'île, ait eu bonne maîtrise des subtilités de la langue tahitienne. Malgré la richesse et la complexité du sens du mot *oviri*⁵⁷, il entend sans doute simplement par là *sauvage*. D'autant que ce mot l'obsède, et revient très souvent sous sa plume à son propos. Au Pouldu : « je vis là comme un paysan sous le nom de sauvage »⁵⁸ ; « je me promène en sauvage aux cheveux longs »⁵⁹. Offrant son portrait à un ami : « ci-inclus une photog. de ma figure de sauvage »⁶⁰. Songeant à Madagascar : « je suis décidé à aller sérieusement travailler en sauvage. »⁶¹ À Tahiti : « ma vie est maintenant celle d'un sauvage »⁶². Aux Marquises : « Décidément, le sauvage est

meilleur que nous. Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai : je suis un sauvage »⁶³.

Gauguin aime à s'en justifier par ses prétendues origines indiennes : « J'ai un fond de naissance indien, incas, et tout ce que je fais s'en ressent. C'est le fond de ma personnalité »⁶⁴. Il décrit un de ses tableaux (*Les Jeunes Lutteurs*, 1888) comme « tout à fait japonais par un Français sauvage du Pérou »⁶⁵. La référence indienne est mobilisée comme gage d'authenticité : il y aurait moins d'artifice pour Gauguin à peindre en Indien qu'en Japonais. Quoi qu'il en soit, la sauvagerie de Gauguin est bien celle de l'artiste et de son œuvre. Il est attendu que son autoportrait le figure en sauvage.

En quoi Gauguin est-il selon lui sauvage ? L'*Autoportrait « Oviri »* souligne, comme à l'habitude son nez d'inca. La fleur qui le coiffe est probablement un hibiscus, dont les motifs floraux ornent souvent les paréos, et qui place ainsi le peintre dans contexte tahitien. La forme franchement phallique du pistil érotise cet exotisme. La grande céramique tient aussi de l'autoportrait, et présente quatre aspects caractéristiques du primitivisme de Gauguin. Premièrement, elle emprunte des éléments à Borobudur (la pause du personnage, genoux fléchis), à l'Assyrie (le fauve sur le côté), et surtout aux Marquises (la tête rappelle les crânes momifiés, les yeux ceux des tikis). La référence aux traditions non-occidentales des arts de cour et même des arts tribaux (particulièrement « sauvages » en l'occurrence puisqu'il s'agit de ceux des Marquisiens, notamment réputés pour leur cannibalisme) assure la barbarie de l'œuvre. Deuxièmement, *Oviri* prétend tenir autant du fétiche que de l'œuvre d'art occidentale : elle évoque, et dans sa forme et dans sa texture qui rappelle la pierre volcanique, les tikis polynésiens. La silhouette d'*Oviri* figure d'ailleurs une idole tahitienne (Hina) dans un tableau de Gauguin (*Rave te hiti aamu [L'Idole]*, 1898). Troisièmement, l'évocation de la femme et de l'animal, la violence même de la scène relèvent d'un registre primitif. Quel en est le symbolisme ? L'œuvre illustre peut-être la quête géographique de Gauguin de l'Europe en Polynésie, de la civilisation à la 'sauvagerie', et la transformation du peintre. La bête piétinée renvoie à ce 'malgré-moi-de-civilisé' dont Gauguin cherche à se débarrasser ; *Oviri* incarne le sauvage qu'il serait devenu. Enfin, l'œuvre, qui figure une scène fantasmagorique, procède du « centre mystérieux de la pensée »⁶⁶, non de l'œil ni de la raison. C'est toute la tradition artistique occidentale que Gauguin prétend rejeter en lançant le courant symboliste : « Je ne suis pas un peintre d'après nature [...] Tout chez moi se passe en folle imagination »⁶⁷. C'est à ces quatre titres que Gauguin (se) sculpte en sauvage.

Il n'est pas lieu ici de mettre l'accent sur les contradictions entre ces différents aspects du primitivisme ni sur celles de la prétention au sauvage de Gauguin. Pour les relativiser, il suffit de revenir sur le titre de l'œuvre. L'*oviri*, est-ce le peintre aux yeux des Occidentaux, confrères, critiques et clients ? L'emploi du tahitien laisse plutôt croire que c'est dans la bouche des Polynésiens que Gauguin est un sauvage. On sait très peu de choses sur la façon dont ils ont perçu le personnage, mais il est clair que l'artiste et, encore plus, son œuvre sont bien plus étrangers aux Tahitiens qu'aux Français.

L'œuvre de Gauguin et son projet artistique restent résolument occidentaux. La dynamique du primitivisme, dans les questions qu'il pose et les réponses qu'il donne, est spécifique à l'art occidental⁶⁸. Ses références aux arts de civilisations « primitives », outre qu'elles reposent sur d'importants malentendus, comptent peu, si ce n'est à titre anecdotique. Le primitiviste n'est pas un peintre primitif, mais bien un artiste occidental. Gauguin n'est pas un sauvage. C'est sur la base de son exemple que Segalen définit les exotes, ces « voyageurs-nés » qui éprouvent « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »⁶⁹. Ce qui fait de Gauguin l'exote par excellence, c'est que son individualité s'affirme dans sa confrontation jouissive à l'autre et à l'ailleurs, qui, loin d'altérer ou d'ensauvager l'artiste, lui permet d'être davantage lui-même.

5 Les Marquises : « le civilisé et le barbare en présence »⁷⁰

Le tableau qu'on vient de broser prétend décrire l'expérience géographique de Gauguin à Tahiti. Il rend mal compte de son séjour aux Marquises. Gauguin vit les 20 derniers mois de sa vie à Hivaoa, l'île la plus « civilisée » de l'archipel le plus « sauvage » de la Polynésie française. « 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 »⁷¹. Le peintre, poussant toujours plus loin sa quête géographique inassouvie, vient y chercher les ressources primitives qui lui faisaient défaut à Tahiti, et un éloignement plus radical.

Pourtant, les Marquises se font très discrètes dans son œuvre marquisienne. Il ne s'inspire ni des tatouages, ni des tikis - bien présents à Hivaoa et dont il déplorait tant l'absence à Tahiti. Il délaisse même la mythologie mahorie, alors qu'il dispose à ses côtés d'une source de première main : son ami Haapuani est un initié. Les paysages marquisiens, pourtant fort différents de ceux de Tahiti, ne paraissent pas inspirer Gauguin davantage. Alors que son œuvre se détache du lieu, Gauguin s'y investit pourtant personnellement plus que jamais, s'engageant aux côtés des Marquisiens dans une lutte ouverte avec le pouvoir colonial.

La lutte de Gauguin contre les autorités aux Marquises⁷²

16 septembre 1901 : Gauguin débarque à Atuona (île d'Hivaoa, archipel des Marquises, EFO).

Mars 1902 : Gauguin adresse au gouverneur des EFO une pétition au nom des indigènes.

Avril 1902 : Gauguin refuse de payer ses impôts et invite les Marquisiens à suivre son exemple.

Août 1902 : Gauguin décore sa maison de deux caricatures paillardes de l'évêque et de sa servante.

Septembre 1902 : Gauguin proteste contre l'obligation faite aux Marquisiens d'envoyer leurs enfants à l'école.

Novembre 1902 : Gauguin publie dans l'*Indépendant* un pamphlet contre le gouverneur.

Décembre 1902 : Gauguin accuse le gendarme de diverses malversations et de faire régner « un régime arbitraire de terreur ».

Février 1903 : Gauguin prend la défense de Marquisiens accusés d'ivrognerie. Il dénonce les erreurs de l'enquête des gendarmes dans une affaire de meurtre, et soumet une pétition réclamant l'ajournement du travail imposés aux indigènes, ainsi qu'une exonération d'impôt. Il accuse de contrebande le gendarme de l'île voisine.

Mars 1903 : Gauguin reprend ses protestations (école, impôt, contrebande, affaire de meurtre). Jugé coupable de diffamation dans ses accusations de contrebande, il est condamné à 3 mois de prison et 500 francs d'amende.

Avril 1903 : Gauguin dénonce au chef de la gendarmerie de Papeete les malversations du gendarme d'Atuona. À la suite de son appel auprès du tribunal de Papeete, il est condamné à un mois de prison et 500 francs d'amende.

8 mai 1903 : mort de Paul Gauguin.

Gauguin prend fait et cause pour les indigènes. Doit-on y voir la marque d'un changement dans son identité géographique ? Sur la base des rapports dénonçant ce « peintre Gauguin, qui vit à Atuona et prend la défense de tous les vices des indigènes »⁷³, le gouverneur le qualifie de fait de « mauvais français »⁷⁴.

A mon sens, le véritable harcèlement auquel se livre Gauguin tient moins à un improbable et soudain anticolonialisme du peintre qu'à son exaspération devant l'incurie et l'arbitraire de l'administration coloniale à Hivaoa, ainsi qu'à son sentiment d'humiliation à ne pas obtenir le statut privilégié qu'il pense mériter. Son mode de vie n'est pourtant plus aussi clairement qu'à Tahiti celui d'un colon. Sa maison est ouverte aux Marquisien(ne)s. Pour la première fois, il semble s'être fait de vrais amis indigènes. Il procède à l'échange traditionnel des noms avec son voisin Tioka, auquel il offre la moitié de sa propriété après une inondation survenue en 1903.

Surtout, dans sa défense des Marquisiens, Gauguin montre une étonnante aptitude à comprendre et prendre en compte leur point de vue. Il plaide que l'obstacle de la langue les

empêche de comprendre les lois et de répondre aux questions du juge. L'indigène, « se souvenant du *canon* d'autrefois, paraît devant le tribunal terrifié [...] et préfère avouer même quand il est innocent »⁷⁵. Après qu'un cyclone a détruit les plantations et surtout brûlé les pousses des arbres à pain, Gauguin argue de ce que les Marquisiens « vont *être privés pendant 6 mois de leur seule nourriture* »⁷⁶ pour demander qu'on sursoie à l'impôt. Quant à ses plaidoiries pour défendre les indigènes accusés d'ivrognerie, l'administration saisit qu'elles tiennent à ce qu'il « ne voit dans ces scènes de sauvagerie qu'une simple distraction nécessaire aux Marquisiens »⁷⁷.

Gauguin semble avoir franchi un pas dans son rapport à l'autre. Il écrit aux inspecteurs des colonies : « Si d'une part vous faites des lois spéciales qui les [les indigènes] empêchent de boire, tandis que les Européens et les nègres peuvent le faire ; si d'autre part leurs paroles, leurs affirmations en justice deviennent nulles, il est inconcevable qu'on leur dise qu'ils sont électeurs français, qu'on leur impose des écoles et autres balivernes religieuses. Singulière ironie de cette considération hypocrite de Liberté, Égalité, Fraternité, sous un drapeau français en regard de ce dégoûtant spectacle d'hommes qui ne sont que de la chair à contributions de toutes sortes, et à l'arbitraire gendarme. Et cependant on les oblige à crier, Vive monsieur le Gouverneur, Vive la République »⁷⁸. Gauguin ne voit plus dans les Polynésiens d'exotiques primitifs, mais des *alter ego*, qui doivent bénéficier des mêmes droits que les citoyens français. Est-ce pour cette raison que son œuvre n'exploite pas les ressources « sauvages » que lui offrent les Marquises ?

Si la quête de Gauguin s'interprète à Tahiti en termes d'exotisme et d'exil, c'est-à-dire de consommation de l'autre et de l'ailleurs, ce n'est plus le cas aux Marquises. Pour plaider la cause des indigènes accusés d'ivrognerie, Gauguin se présente au tribunal un paréo ceint autour des hanches, et s'assoit par terre à l'habitude des indigènes. Le juge y voit une atteinte à la dignité de son office, et le renvoie mettre un pantalon. Gauguin s'était-il encore déguisé ? Peu probable face à ce public. Plus probablement, il vient au tribunal vêtu comme il l'est tous les jours et, puisqu'il se range aux côtés des Marquisiens, il s'habille et se comporte comme eux. Ses derniers autoportraits (fig. 6) le montrent d'ailleurs dépouillé de toute référence exotique et même de tout décor. Pas de mise en scène ni d'artifice, mais, spécialement dans celui qu'il peint l'année de sa mort, le regard lucide du peintre sur lui-même, enfin découvert.

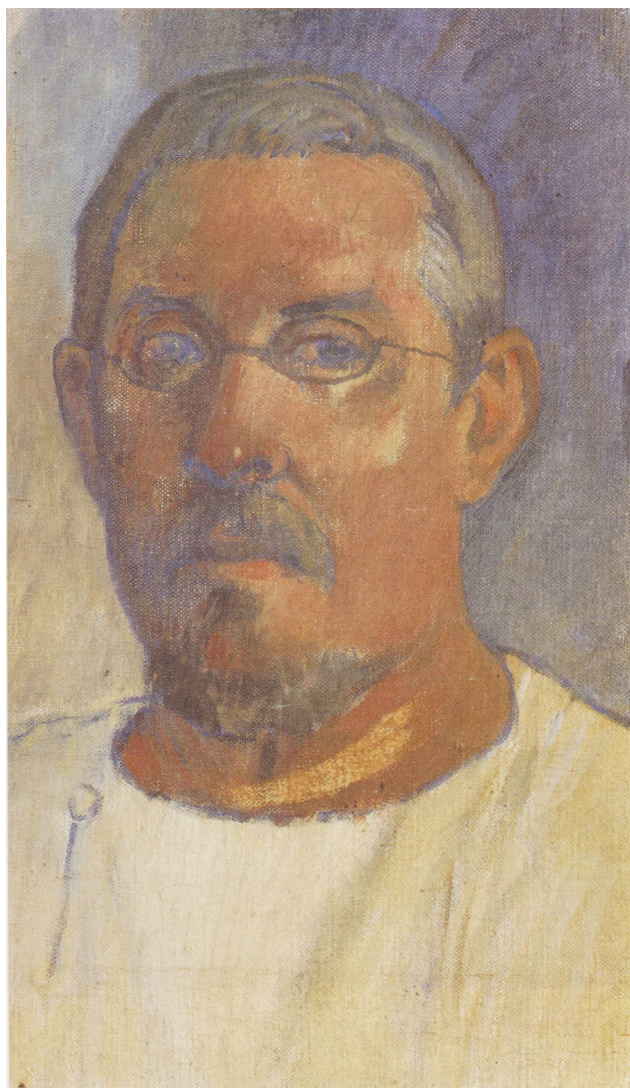


Fig. 6 : *Autoportrait*, 1903, Bâle, Kunstmuseum

Gauguin écrit à sa femme, qui en 1888 le presse de le rejoindre au Danemark : « il y a deux natures chez moi, l'Indien et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement »⁷⁹. La sensitive, c'est le « cœur sensible », qui l'attache à son épouse et ses enfants, et géographiquement à l'Europe des siens. L'Indienne est égoïste et exigeante, toute dédiée à son art : elle l'exile aux Marquises. « Le tout est dans le *droit chemin*, c'est-à-dire celui qui est en soi »⁸⁰, écrit-il en 1902 en reprenant les mêmes termes.

La quête de Gauguin est bien à la fois géographique et identitaire. Elle aboutit : son périple jusqu'aux Antipodes le conduit vers ce « coin de [lui]-même encore inconnu »⁸¹ auquel il aspirait. La réussite de son œuvre en atteste, et Gauguin le sait bien.

Conclusion

« Je est un autre [...] il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Car il arrive à l'inconnu ! »⁸², écrit le jeune Arthur Rimbaud. Si je est un autre, il est ailleurs : tel est le sens de l'œuvre et de la vie de Gauguin. Que nous apprennent-elles sur l'identité géographique ?

Celle de Gauguin est à la fois individuelle et collective. Son parcours comme son art sont radicalement originaux en même temps que très représentatifs de l'imaginaire géographique occidental de la fin du XIXe siècle. Plus que sa vision du monde, c'est le

croisement de celle-ci à un projet artistique qui fait le génie de Gauguin. Ses représentations géographiques sont banales, ce qu'il en fait est très singulier. Gauguin montre une évidente capacité à manipuler les lieux et les identités géographiques, et dans son œuvre, et dans ses efforts de marketing, et dans ses choix de vie. Loin d'être soumis à la géographie, il l'instrumentalise en expert. Son identité géographique ne relève pas d'une modalité territoriale, d'un espace auquel il serait lié. Elle tient à une articulation de l'ici à l'ailleurs, du même à l'autre, qui ne traduit pas d'attachement spatial net mais plutôt un goût du Divers et une soif d'exil. Il s'agit davantage d'un détachement géographique et d'une quête utopique, qui montrent que « négativement une géographie demeure à l'œuvre »⁸³. C'est peut-être grâce à cela que Gauguin mêle les références et parvient à endosser des identités géographiques multiples, qui peuvent conduire à lire son parcours en termes d'hybridation.

« Ce travesti d'un civilisé très maître de son pinceau nous fait sourire. [...] nous attendons l'arrivée à Paris d'un peintre tahitien qui, tandis que son œuvre sera chez Durand-Ruel ou ailleurs, logera au Jardin d'Acclimatation. – Un vrai Maorie. Quoi ! »⁸⁴, raille un critique en 1893. Le jeu identitaire de Gauguin ouvre les galeries et les cages, mélange les genres, rapproche les horizons.

Cette analyse du cas de Gauguin ne prétend pas invalider l'idée d'identités territoriales collectives chère aux géographes. Celles-ci existent indubitablement et leur importance est incontestable. Il s'agissait plutôt de montrer par l'exemple qu'il existe aussi d'autres formes d'identités géographiques : moins déterminées et plus individualisées (ce qui ne veut pas dire moins sociales) parce qu'elles sont plus singulières et parce que l'acteur est davantage impliqué dans leur construction, et qui adoptent diverses modalités qui ne relèvent pas de l'attachement spatial. L'analyse des identités collectives, parce qu'elle privilégie le plus petit commun dénominateur, gomme l'originalité, le caractère complexe et composite des identités géographiques individuelles. Il ne va pourtant pas de soi que pour un individu donné, la composante idiosyncrasique de l'identité géographique compte moins (même socialement) que sa dimension collective.

Le cas de Gauguin est singulier, mais pas exceptionnel. Il reste à montrer que cette capacité de l'acteur à construire, manipuler voire inventer certaines de ses identités géographiques se retrouve chez des individus aux destins et aux dons plus banals. Il est attendu qu'un géographe s'intéresse à Gauguin, comme un historien à Saint-Louis. Notre discipline gagnerait à se pencher sur le monde et les traces d'un inconnu, pour reprendre le titre du livre d'A. Corbin⁸⁵. Qui sera notre Louis-François Pinagot ?

Bibliographie⁸⁶

- Acteur et ses raisons. Mélanges en l'honneur de Raymond Boudon (L'...)*, 2000, Paris, PUF, 376 p.
- Affergan F., 1987, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 295 p.
- Blanchard P. et al. (dir.), 1995, *L'Autre et nous. Scènes et types. Actes du colloque de Marseille, février 1995*, Syros/ACHAC, 279 p.
- Blanchard P. et Lemaire S. (dir.), 2003, *Culture coloniale. La France conquise par son Empire 1871-1931*, Paris, Autrement, 256 p.
- Bondil N., 2002, « Nostalgie et primitivisme 'fin de siècle' : frère antérieur ou homme nouveau », in *Invitation au voyage (L'...)*, op. cit., pp. 83-109.
- Bonnemaïson J., 1986 et 1987, *Les fondements géographiques d'une identité : territoire, histoire et société dans l'archipel de Vanuatu (Mélanésie)*, 2 volumes, Paris, ORSTOM.
- Bonnemaïson J., Cambrézy L. et Quinty-Bourgeois L. (dir.), 1999, *Le Territoire, lien ou frontière ?*, t. 1 : *Les Territoires de l'identité*, t. 2 : *La Nation et le territoire*, 2 vol., Paris, L'Harmattan, 315 et 266 p.

- Boudon R., 1979, *La Logique du social*, Paris, Hachette.
- Chaperon D., 2002, « Préhistoire 1887. L'exotisme antérieur de J.H. Rosny aîné », in Ducrey et Mourra, *op. cit.*, pp. 148-155.
- Chivallon Ch., 1999, « Fin des territoires ou nécessité d'une conceptualisation autre », *Géographie et cultures*, 31, pp. 127-138.
- Cooper D., 1983, *Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, Lausanne, Bibliothèque des Beaux Arts, 352 p.
- Corbin A., 1998, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1789-1876*, Paris, Flammarion, 376 p.
- Dagen Ph., 1998, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 285 p.
- Danielsson B., 1988 [1964], *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Paris, Presses Pocket, 373 p.
- Danielsson B. et O'Reilly P., 1966, *Gauguin journaliste à Tahiti & ses articles des « Guêpes »*, Paris, Musée de l'Homme / Société des Océanistes, 53 p.
- Debarbieux B., 1999, « Le territoire : histoire en deux langues », in Chivallon Ch., Ragouet P. et Samers M. (dir.), *Discours scientifiques et contextes culturels – géographies françaises et britanniques à l'épreuve postmoderne*, Talence, MSHA, pp. 33-46.
- Delouche D., 1996, *Gauguin et la Bretagne*, Rennes, Apogée, 143 p.
- Di Méo G., 1998, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 320 p.
- Druick D. et Zegers P., 1991, « Le Kampong et la pagode : Gauguin à l'exposition universelle de 1889 », in École du Louvre et Musée d'Orsay (éd.), *Gauguin. Actes du colloque Gauguin. Musée d'Orsay, 11-13 janvier 1989*, Paris, La Documentation Française, pp. 101-142.
- Ducrey G. et Mourra J.-M. (dir.), 2002, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Université de Lille 3, 242 p.
- Fornel M. de, Ogien A. et Quéré L. (dir.), 2001, *L'Ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, La découverte, 444 p.
- Garfinkel H., 1984 [1^{ère} éd. : 1967], *Studies in ethnomethodology*, Polity Press, Cambridge, 288 p.
- Gauguin Tahiti. L'atelier des tropiques*, catalogue de l'exposition du Grand Palais 30 septembre 2003 – 19 janvier 2004, Paris, RMN, 383 p.
- Gauguin P., 1943, *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage de Victor Ségalen*, Paris, Georges Falaize, éditées par Mme Joly-Ségalen, 248 p.
- Gauguin P., 1989 [1903], *Avant et Après, Tahiti*, éditions Avant et Après, 210 p.
- Gauguin P., 1992 [1^{ère} éd. 1946], *Lettres à sa femme et à ses amis, recueillies, annotées et préfacées par Maurice Malingue*, Paris, Grasset, 361 p.
- Gauguin P., 1997 [1^{ère} éd. 1974], *Oviri. Écrits d'un sauvage, choisis et présentés par Daniel Guérin*, Paris, Gallimard, 352 p.
- Ginzburg C., 1980, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 218 p.
- Girardet R., 1995 [1^{ère} éd. 1972], *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, 506 p.
- Goldwater R., 1988 [1^{ère} éd. 1938], *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF, 294 p.
- Guégan S., 2003, *Gauguin. Le sauvage imaginaire*, Paris, Éditions du Chêne, 223 p.
- Gumuchian H. et al., 2003, *Les Acteurs, ces oubliés du territoire*, Paris, Anthropos.
- Hancock C., à paraître, « L'idéologie du territoire en géographie : incursions féminines dans une discipline masculiniste », in C. Bard (dir.), *Actes du colloque « le genre des territoires »*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, pp. 167-176..

- Herbert R.L., 1995, *Peasants and « Primitivism ». French Prints from Millet to Gauguin*, South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum, 96 p.
- Invitation au voyage. L'avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du Musée de l'Ermitage (L'...)*, 2002, Montréal/Paris, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario/Hazan, catalogue de l'exposition, 223 p.
- Kannibals & Vahinés. Imagerie des mers du Sud. 23 octobre 2001- 18 février 2002*, catalogue de l'exposition, Paris, MAAO/ RMN, 2001, 183 p.
- Le Bossé M., 1999, « Les questions d'identité en géographie culturelle. Quelques aperçus contemporains », *Géographie et cultures*, 31, pp. 115-126.
- Loti P., 1991 [1^{ère} éd. 1880], *Le Mariage de Loti*, Paris, Garnier Flammarion, 280 p.
- Marpsat M. et Vanderburg A., 2004 (à paraître), *Le Monde l'Albert-la-Panthère*, Paris, Bréal.
- Memmi A., 1985 [1^{ère} éd. 1957], *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 164 p.
- Merlhès V., 1984, *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages, Tome premier : 1873-1888*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 561 p.
- Merlhès V., 1995, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, Tahiti, Avant & Après, 101 p.
- Millaud H., 2003, « Les titres tahitiens de Gauguin », in *Gauguin. Tahiti – Marquises*, Paris/Punaauia, Somogy éditions d'art/Musée de Tahiti et des îles, pp. 80-89.
- Morice Ch., 1920, *Paul Gauguin*, Paris, Floury, 252 p.
- Piveteau J.-L., 1995, *Temps du territoire – continuités et ruptures dans la relation de l'homme à l'espace*, Genève, éditions Zoé.
- Revel J. (dir.), 1996, *Jeux d'échelles. La micro-analyse de l'expérience*, Paris, Seuil, 243 p.
- Rhodes C., 1997 [éd. angl. 1994], *Le Primitivisme et l'art moderne*, Londres/Paris, Thames & Hudson, 216 p.
- Rubin W. (dir.), 1991 [1^{ère} éd. 1984], *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Flammarion, 703 p.
- Said E.W., 1997 [1^{ère} éd. 1978], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 423 p.
- Schwab R., 1950, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot.
- Segalen V., 1999, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, 185 p.
- Solomon-Godeau A., 1989, « Going Native », *Art in America*, 77, 7, July, pp. 119-128.
- Staszak J.-F., 1997, « Dans quel monde vivons-nous ? Réalité géographique et sociologie phénoménologique », in J.-F. Staszak (dir.), *Les Discours du géographe*, Paris, L'Harmattan, pp. 13-38.
- Staszak J.-F., 2003 a, *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal, 256 p.
- Staszak J.-F., 2003 b, « Pourquoi Tahiti ? L'imaginaire et le projet géographiques de Paul Gauguin », *Paul Gauguin. Héritage et confrontations. Actes du colloque des 6, 7 et 8 mars 2003 à l'Université de la Polynésie française*, Papeete, Éditions Le Motu, pp. 90-99.
- Staszak J.-F., à paraître, « Primitivism and the Other. Art History and Cultural Geography », *Geojournal*.
- Todorov T., 1991 [1^{ère} éd. 1982], *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 340 p.
- Todorov T., 2001 [1^{ère} éd. 1989], *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 538 p.
- Varnedoe K., 1989, « Paul Gauguin and primitivism in modern art », in *Rencontres Gauguin à Tahiti. Actes du colloque 20 et 21 juin 1989*, Papeete, Aurea, pp. 45-47.

-
- ¹ Pour ne pas entrer dans le débat sur la nature du territoire, on se contentera ici d'une définition minimale : un territoire est un espace en tant qu'il est approprié par un groupe qui en tire une partie de son identité.
- ² Parmi les textes majeurs et les plus représentatifs : Bonnemaïson, 1986 et 1987 ; Bonnemaïson, Cambrézy et Quinty-Bourgeois, 1999 ; Di Méo, 1998 ; Piveteau, 1995.
- ³ De Ginzburg, 1980 à Corbin, 1998. Pour une réflexion épistémologique, voir Revel, 1996.
- ⁴ Pour ne citer que les textes fondateurs et des sommes récentes : Garfinkel, 1984 ; Fornel, Ogien et Quéré, 2001 ; Boudon, 1979 ; *L'Acteur et ses raisons*, 2000.
- ⁵ Debarbieux, 1999 ; Hancock, à paraître.
- ⁶ Chivallon, 1999 ; Le Bossé, 1999.
- ⁷ Ces orientations épistémologiques (tout du moins les deux premières) sont notamment explicitées dans Staszak, 1997 et Gumuchian, 2003, ce dernier plaçant pour une entrée dans le territoire par l'acteur.
- ⁸ Staszak, à paraître.
- ⁹ Staszak, 2003 a, dont sont repris, examinés à travers la question de l'identité géographique, certains des éléments qui suivent.
- ¹⁰ Lettre à Émile Bernard, août 1889 (Gauguin, 1992 : lettre 84).
- ¹¹ Lettre à Mette Gauguin (sa femme), 19 août 1885 (Merlhès, 1984 : lettre 83).
- ¹² Lettre à Émile Schuffenecker, 7 août 1890 (Merlhès, 1995).
- ¹³ *Avant et après*, 1903 : 182.
- ¹⁴ Lettre à Émile Schuffenecker, début juillet 1887 (Merlhès, 1984 : lettre 129).
- ¹⁵ Lettre à Émile Schuffenecker, début juillet 1887 (Merlhès, 1984 : lettre 129).
- ¹⁶ Lettre à Théodore Van Gogh, 19-20 décembre 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 192).
- ¹⁷ Rapporté in Morice, 1920 : 88.
- ¹⁸ Lettre à Émile Schuffenecker, fin février 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 141).
- ¹⁹ Lettre à Émile Bernard, juin 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 106).
- ²⁰ Lettre à Daniel de Monfreid, 25 août 1902 (Gauguin, 1943, lettre 82).
- ²¹ Delouche, 1996 : 90.
- ²² Lettre à Émile Bernard, avril 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 102).
- ²³ Lettre à Émile Bernard, août 1889 (Gauguin, 1992 : lettre 84).
- ²⁴ Lettre à Théodore Van Gogh, 12 septembre 1889 (Cooper, 1983, lettre 18).
- ²⁵ Lettre à Émile Bernard, avril 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 102).
- ²⁶ Lettre à Émile Bernard, fin juillet 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 109).
- ²⁷ Lettre à Odilon Redon, 1890 (Gauguin, 1992 : appendice).
- ²⁸ Lettre à Émile Bernard, juin 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 106).
- ²⁹ Lettre à Vincent Van Gogh, 25 mai 1890 (Cooper, 1983, lettre 41).
- ³⁰ Lettre à Émile Schuffenecker, 13 novembre 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 180). Ainsi, cette nouvelle aspiration artistique de Gauguin à l'ailleurs n'est pas en rupture avec la quête économique qui motive ses précédents voyages : en plus d'un lieu où le coût de la vie soit faible, il cherche un lieu qui rapporte, qui lui permette de vendre bien ses œuvres.
- ³¹ Lettre à Daniel de Monfreid, octobre 1897 (Gauguin, 1943, lettre 37).
- ³² Interview à *L'Écho de Paris*, 23 février 1891.
- ³³ Segalen, 1999 : 41.
- ³⁴ Segalen, 1999 : 97.
- ³⁵ Segalen, 1999 : 37 (note)
- ³⁶ B. Vercier, préface du *Mariage de Loti* (Garnier Flammarion, 1991), p. 15.
- ³⁷ Schwab, 1950.
- ³⁸ Said, 1997.
- ³⁹ Todorov, 1991, 2001.
- ⁴⁰ *Kannibals & Vahinés*, 2001,
- ⁴¹ Blanchard et Lemaire, 2003.
- ⁴² Druick et Zegers, 1991.
- ⁴³ Chaperon, 2002.
- ⁴⁴ Beaudelaire, « L'invitation au Voyage », *Les Fleurs du Mal*, 1857.
- ⁴⁵ Discours tenu par Gauguin à *La Côte d'Or* en 1889, in Morice, 1920 : 27.
- ⁴⁶ Interview à *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895.
- ⁴⁷ Lettre à Mette Gauguin, 8 décembre 1892 (Gauguin, 1992 : lettre 134).
- ⁴⁸ Lettre à Émile Schuffenecker, 7 août 1890 (Merlhès, 1995, *Pages inédites*).
- ⁴⁹ Memmi, 1985.
- ⁵⁰ Lettre à Daniel de Monfreid, mai 1899 (Gauguin, 1943, lettre 54).
- ⁵¹ Armand Séguin, « Paul Gauguin », *L'Occident*, mars 1903, p.160

-
- ⁵² Octave Mirbeau, « Retour de Tahiti », *L'Écho de Paris*, 14 novembre 1893.
- ⁵³ Lettre à Daniel de Monfreid, octobre 1902 (Gauguin, 1943, lettre 83). C'est Gauguin qui souligne.
- ⁵⁴ Moerenhout J.A., 1837, *Voyages aux îles du Grand Océan*, Paris.
- ⁵⁵ Lettre de Daniel de Monfreid à Paul Gauguin, 11 décembre 1902 (Gauguin, 1943, p. 233). C'est Monfreid qui souligne.
- ⁵⁶ Lettre à Daniel de Monfreid, octobre 1900 (Gauguin, 1943, lettre 68)
- ⁵⁷ Millaud, 2003.
- ⁵⁸ Lettre à Mette Gauguin, fin juin 1889 (Gauguin, 1992 : lettre 82).
- ⁵⁹ Lettre à Émile Bernard, août 1890 (Gauguin, 1992 : lettre 110)
- ⁶⁰ Lettre à Émile Schuffenecker, vers le 23 novembre 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 184).
- ⁶¹ Lettre à Théodore Van Gogh, fin juillet 1889.
- ⁶² Lettre à Daniel de Monfreid, 11 mars 1892 (Gauguin, 1943, lettre 3).
- ⁶³ Lettre à Charles Morice, avril 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 181).
- ⁶⁴ Lettre à Théodore Van Gogh, 20/21 novembre 1889 (lettre 22).
- ⁶⁵ Lettre à Émile Schuffenecker, 8 juillet 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 156) (la rature est de Gauguin).
- ⁶⁶ *Diverses choses*, 1896-1897 (Gauguin, 1997 : 72).
- ⁶⁷ Lettre à Emmanuel Bibesco, mai 1900 (Gauguin, 1992 : lettre 173).
- ⁶⁸ Dagen, 1998 ; Goldwater, 1988 ; Rhodes, 1997 ; Rubin, 1991.
- ⁶⁹ Segalen, 1999 : 42, 43.
- ⁷⁰ Lettre à André Fontainas, février 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 177).
- ⁷¹ Lettre à Charles Morice, juillet 1901 (Gauguin, 1992 : lettre 174).
- ⁷² Sources : Danielsson, 1988 ; Lettre à Édouard Petit, novembre 1902 (Gauguin, 1997 : 331) ; lettre au juge d'instruction, janvier 1903 (*Avant et après*, 1903 : 126 sq.) ; lettre aux inspecteurs des colonies de passage aux Marquises, février 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 179).
- ⁷³ André Salles, rapport au ministère des Colonies, 4 avril 1903, in Danielsson, 1988 : 328.
- ⁷⁴ Rapport du gouverneur des E.F.O. E. Petit, 11 juin (en fait, mai) 1903, in Danielsson, 1988 : 329.
- ⁷⁵ Lettre aux inspecteurs des colonies, février 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 179 ; *Avant et après*, 1903 : 132), c'est Gauguin qui souligne.
- ⁷⁶ Lettre aux inspecteurs des colonies, février 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 179 ; *Avant et après*, 1903 : 132).
- ⁷⁷ André Salles, rapport au ministère des Colonies, 4 avril 1903, in Danielsson, 1988 : 328.
- ⁷⁸ Lettre aux inspecteurs des colonies, février 1903 (Gauguin, 1992 : lettre 179 ; *Avant et après*, 1903 : 136).
- ⁷⁹ Lettre à Mette Gauguin, 22 janvier – 6 février 1888 (Merlhès, 1984 : lettre 193).
- ⁸⁰ Lettre à Daniel de Monfreid, mai 1902 (Gauguin, 1943, lettre 81). C'est Gauguin qui souligne.
- ⁸¹ Lettre à Émile Bernard, août 1889 (Gauguin, 1992 : lettre 84).
- ⁸² Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demy, 15 mai 1871.
- ⁸³ Le Bossé, 1999 : 126.
- ⁸⁴ Non signé, *L'Escarmouche*, 19 novembre 1893, coupure collée par Gauguin dans le *Cahier pour Aline*.
- ⁸⁵ Corbin, 1998. Pour rendre compte du projet de ce livre, A. Corbin explique : « Pour écrire ma thèse d'État sur le Limousin, j'avais étudié environ 900 000 individus et je m'étais aperçu que je n'en connaissais aucun ! » (*Sciences humaines*, avril 1999, 38, p. 39).
- ⁸⁶ On trouvera une bibliographie plus large sur l'univers géographique de Gauguin dans Staszak, 2003 a, à laquelle manquent les nombreux ouvrages parus à l'occasion du centenaire de la mort du peintre et de l'exposition parisienne du Grand Palais en 2003.