

Le *tūpapa'u* de Paul Gauguin : portrait de l'artiste en revenant

Paul Gauguin's *tūpapa'u*: portrait of the artist as a ghost

Isabelle Malmon

Pour citer cet article

Isabelle Malmon, « Le *tūpapa'u* de Paul Gauguin : portrait de l'artiste en revenant », dans *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, Juin 2019, URL : <https://fabula.org/lht/22/malmon.html>, article mis en ligne le 24 Juin 2019, consulté le 30 Avril 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2280>

Isabelle Malmon, « Le *tūpapa'u* de Paul Gauguin : portrait de l'artiste en revenant »

Résumé - Le motif du revenant encapuchonné, nommé selon les cas *tūpapa'u* ou *varua'ino*, nourrit une grande partie de l'œuvre polynésienne de Paul Gauguin. Personnage macabre issu du folklore maori, il enserre l'œuvre de manière répétitive dans un processus morbide. Cette créature nous semble la forme choisie par l'imaginaire gauguinien pour extérioriser une terreur innommable et irréprésentable : celle de la mort, que l'artiste, usé par la maladie et d'innombrables tourments, sent approcher prématurément. Mais ce personnage est aussi une image fantasmatique par laquelle Gauguin met en scène sa *revenance* : mort pour l'art européen, il revient à la vie sur la terre tropicale revigorante, passant des ténèbres de l'oubli à la lumière de la gloire posthume.

Mots-clés - Gauguin (Paul), Image de l'artiste fin-de-siècle, Mort de l'auteur, Surnaturel polynésien

Isabelle Malmon, « Paul Gauguin's *tūpapa'u*: portrait of the artist as a ghost »

Summary - The character of the ghost wearing a hood, named "*tūpapa'u*" or "*varua'ino*" according to the different art pieces, feeds much of Paul Gauguin's Polynesian work. This macabre figure, that takes its origin from the Maori folklore, fully surrounds his art in a repeated and morbid process. This creature seems to be the form chosen by his imaginary in order to exteriorize an unspeakable and unrepresentable terror: the one he feels towards death. This terror is reinforced by Gauguin's feeling of a prematurely approaching death, due to illness and countless torments. But this character is also a phantasmatic image by which the artist sets up his future "coming back": considered as dead as far as European art is concerned, the artist returns to life via the invigorating tropical land, passing from the darkness of oblivion to the light of posthumous glory.

Le tūpapa'u de Paul Gauguin : portrait de l'artiste en revenant

Paul Gauguin's tūpapa'u: portrait of the artist as a ghost

Isabelle Malmon

En préface de son *Essai sur l'Exotisme*, Victor Segalen écrit ces mots concernant Gauguin :

Dès son arrivée dans ces îles, soit douze ans avant son cadavre, Gauguin songeait déjà à la mort, non point imagée mais à la sienne. Son existence dans ces douze dernières années est donc un poignant spectacle dont la terminaison n'est pas moins belle pour être fatale : la mort attendue, parfois désirée, parfois invitée de très près, conviée au festin du suicide et qui se dérobe... puis est là. Ce fatum du drame agonique donne à tout le drame ses puissantes couleurs et sa devise¹.

Faire de la mort de Gauguin le fil conducteur de ses escapades en Océanie, voilà qui est pour le moins paradoxal en regard des stéréotypes colportés habituellement sur sa vie et son art. Les scènes bucoliques et pastorales de ses tableaux, peuplés de vahinés alanguies, ne sont-elles pas à mille lieues de toute considération morbide ? Quant à ce que nous croyons connaître de son existence de bourlingueur, voire d'insouciant touriste sexuel à l'affût de très jeunes beautés exotiques, cela n'atteste-t-il pas que Gauguin ne se préoccupait pas vraiment de sa fin ultime ? D'ailleurs, avant son premier départ, il évoquait les vertus revigorantes du voyage à Tahiti ; et son carnet de voyage *Noa Noa*, rédigé au moment de son bref retour en France, entend témoigner du rajeunissement physique et artistique expérimenté au contact de « la nouvelle Cythère » et de ses charmantes autochtones.

Conforme à la vision occidentale d'une Polynésie édénique forgée par les récits de Bougainville, en accord aussi avec le mythe de l'artiste jouisseur que Gauguin propagea sur lui-même, cette conception érotico-exotique de son art peut cependant être très rapidement reconsidérée par un examen moins superficiel de ses créations. Ainsi est-il possible de repérer un motif macabre qui revient de manière récurrente dans sa production polynésienne : un petit personnage encapuchonné et vêtu de couleur sombre. Identifié par l'artiste comme un tūpapa'u

¹ Victor Segalen, « Hommage à Gauguin », *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers* (1955), Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 135.

lorsqu'il est perçu de profil et comme un *varua'ino* dans sa version faciale, il s'agit d'une apparition d'outre-tombe issue du substrat légendaire maori. Revenant tourmenter les vivants à la faveur de l'obscurité, ces mauvais esprits sont particulièrement redoutés des insulaires. Avec quelques variations aspectuelles, ces créatures ne cessent d'alimenter l'œuvre de Gauguin jusqu'au terme de sa vie en 1903, instillant de manière répétitive des connotations mortifères et ténébreuses.

Que penser de ce mort-vivant déplacé et intrusif dans l'iconographie du paradis perdu ? À la manière d'un rêve, dont Freud nous a appris qu'il est la figuration travestie d'un impossible à dire, d'un inacceptable pour la conscience, notre article se propose d'envisager cette *revenance* dans la perspective d'une psyché qui subit les effets d'une « hantise », d'une aliénation. L'entité surnaturelle n'est pas *hors de soi*, relative à un folklore inconnu et lointain, mais bien *en soi*, marquant le surgissement de forces obscures et de terreurs archaïques dont la mort constitue le pivot. D'ailleurs sa capuche, bien saugrenue dans le contexte polynésien, n'est-elle pas la coiffe portée depuis l'Antiquité par tous les génies, démons et esprits funéraires² ? Plus précisément, nous émettons l'hypothèse que, sous ce noir capuchon, le petit homoncule pourrait exposer de façon lancinante et incoercible le visage de la mort réelle de l'artiste : il donne un nom et des contours aux frayeurs éprouvées devant le terme fatal que le peintre-voyageur, gravement malade, accablé par la mévente de ses tableaux, laminé par les tourments affectifs et financiers, s'évertue d'oublier sous les tropiques mais qui fatalement le rattrapent³. Une telle interprétation est à notre sens très productive dans ce cas précis, dans la mesure où la prise en compte de l'état physique et moral de Gauguin, qui l'amène à anticiper son décès, permet de voir un détail de son œuvre généralement inaperçu.

Nous pouvons aller encore plus loin. Le défunt encapuchonné, parce qu'il revient à la vie, crédite une existence *post mortem* à laquelle l'artiste, en proie à l'indifférence de la critique et de ses proches, pourrait conférer des vertus compensatoires. L'apparition d'outre-tombe permettrait alors d'exhiber une instance créatrice imaginaire : « l'artiste revenant » qui, au-delà de la dissolution corporelle de l'homme en chair et en os, a pour ambition d'imprimer pour l'éternité l'impact posthume de son art.

² Voir Waldemar Deonna, *De Telesphore au « moine bourru ». Dieux, génies et démons encapuchonnés*, Bruxelles, Latomus, 1955.

³ Carl-Gustav Jung attribue la croyance aux esprits à la constance en nous de peurs millénaires devant l'issue inéluctable de notre existence. Ainsi, ce qui *revient* avec les *revenants*, ce sont des frayeurs universelles et archaïques. Comme l'a établi le médiéviste Claude Lecouteux, les coutumes ancestrales de nos campagnes indiquent effectivement que la crainte du retour des défunts signifie une angoisse devant sa propre mort : voir un revenant, disent les contes populaires, signale un événement funeste, le plus souvent l'imminence d'un trépas. Voir Carl-Gustav Jung, « Fondements psychologiques de la croyance aux esprits », *L'Énergétique psychique* (1956), Genève, Georg, 1993 ; Claude Lecouteux, *Fantômes et Revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2009.

Le *varua'ino* ou « la mort dans les yeux »

Pour illustrer ces réflexions, débutons par l'examen d'une gravure très sombre réalisée en 1893 et intitulée *Te po* (*La Grande Nuit*)⁴.



Gauguin, *Te po* (*La Grande nuit*), gravure sur bois, 1893.

Derrière un corps recroquevillé dans son paréo, se tiennent trois entités ténébreuses en capuche, décelables dans l'obscurité de l'arrière-plan. Celle qui figure le plus à droite de la composition reprend la physionomie du *varua'ino* de la toile *Parau na te varua ino*, exécuté un an auparavant⁵. Perçu en position frontale, ce revenant se caractérise par deux yeux phosphorescents et exorbités, par lesquels il fixe sans ciller le spectateur, comme s'il voulait l'hypnotiser.

Nous voyons dans cette face figée et hallucinée un souvenir, conscient ou non, de l'imagerie traditionnelle de la tête de Méduse. On sait que la gorgone est un monstre chtonien, fermement établi dans les Enfers ; *L'Odyssée* nous apprend qu'elle veille au seuil de l'Hadès, en interdisant l'entrée à tout homme vivant. Or, écrit Jean-Pierre Vernant, la figure de Méduse objective « ce que la mort comporte d'au-delà par rapport à ce qui peut être fait ou dit à son sujet, ce *reste* devant lequel on ne peut que demeurer muet ou paralysé : fasciné, changé en pierre » ; elle «

⁴ Paul Gauguin, *Te po* (*La Grande nuit*), gravure sur bois, 1893, Musée Pouchkine, Moscou. Pour une interprétation plus détaillée de cette gravure, voir Isabelle Malmon, « PGO ou les initiales du jour », dans *Le Pardaillan*, n°4, *Signatures*, 2018, p. 131-141.

⁵ Gauguin, *Parau na te varua ino* (*Paroles du diable*), huile sur grosse toile, 1892, National Gallery of Art, Washington.

incarne l'attrait mortifère du vide par lequel nous sommes guettés », ce « vide qui borde l'existence » et symbolise « une mort accompagnée de panique, de sidération, de cette stupeur que paraît mimer ou induire la bouche grande ouverte du monstre⁶ ». Ces réflexions pourraient s'appliquer au *varua'ino* gauguinien : surgi de l'au-delà, il semble lui aussi le signe de cet effroi indicible qui saisit face à l'issue fatale. Iconiser cette créature consisterait alors à représenter l'irreprésentable, aux confins des possibilités du langage iconographique.

Le portrait que l'ethnologie moderne dresse du *varua'ino* confirme ces premières impressions : l'entité serait en effet bien plus effroyable que le *tūpapa'u* en ce que sa nocivité est non seulement absolue mais durable. Alain Babadzan écrit :

Les *varua'ino* frappent sans discernement, et sans qu'il soit possible, pense-t-on, de prévoir leur irruption ni de bloquer leur négativité : contrairement aux *tupapa'u* qui sont sensibles à l'action humaine, il est impossible pour les humains de se défendre des agressions venant des *varua'ino*...⁷

En outre, précise l'ethnologue, ces mauvais esprits « se manifestent pour tuer, ou pour annoncer une mort prochaine », à l'instar des revenants dans les légendes médiévales en Occident.

Confronté à cette horreur irréductible, Gauguin éprouve la tentation de s'en détourner par la peinture des jouissances offertes par l'île de Cythère. Et ce sont toutes ces toiles idylliques que la postérité a retenues de lui. Cependant ce personnage thanatique nous rappelle la persistance de cette mort qui le harponne « droit dans les yeux ». Ainsi, cette altérité radicale du monde des ténèbres incarnée par le *varua'ino* autorise aussi, comme par réflexion, une transformation de l'observateur en mort, opération que J.-P. Vernant a admirablement expliquée concernant Gorgô :

La face de Gorgô est un masque : mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir⁸.

Figurant le *varua'ino* qui le dévisage, Gauguin se voit ainsi réduit à ce que sa créature symbolise : « la mort en face⁹ ». De la sorte, même si le titre tahitien de

⁶ Jean-Pierre Vernant et Pierre Kahn, « La mort dans les yeux. [Questions à Jean-Pierre Vernant] », dans *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 6, n° 1-2, 1991, p. 290.

⁷ Alain Babadzan, *Naissance d'une tradition. Changement culturel et syncrétisme religieux aux Iles Australes (Polynésie française)*, Paris, ORSTOM, 1982, p. 50.

⁸ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Fayard, 2011, p. 8.

cette pièce l'insère dans un imaginaire lointain, exotique et exogène — dans l'ancienne religion maorie, le *po* est l'univers des ancêtres —, l'image laisse filtrer des terreurs plus intimes : la créature est une instance qui, jaillie du discours plastique, fraye avec les terreurs de la personne réelle sentant la mort le dévisager.

Autoportrait en *varua'ino*: une stratégie identificatoire assumée

Or il est notable que l'une des trois entités de la gravure *Te po* offre les traits de l'artiste, dont on reconnaît fort bien le profil. L'octroi de sa physionomie à l'un de ces êtres surnaturels suggère un choix délibéré d'insertion au cœur de ce monde ténébreux. Choix surprenant en regard de ce que nous venons de proposer comme hypothèse de lecture du *varua'ino* : s'il y a, avec cette créature, projection de la peur de mourir, cette représentation du *moi-en-mort* paraît incontrôlée et masquée par la conscience sous des prétextes ethnologiques destinés à dissimuler l'horreur qu'elle véhicule. Pourtant, puisque Gauguin attribue son visage à l'une de ses apparitions d'outre-tombe, il nous faut reconsidérer cette interprétation. Ici, le processus créatif ne déroule pas, semble-t-il, un inconscient anxiogène, mais propose intentionnellement une altérité peu gratifiante qui, loin de fonctionner comme « un idéal du moi », figurerait plutôt un *au-delà du moi*. Comment penser cet *autre moi déjà mort*, mais qui demeure encore ?

Une première suggestion consiste à interpréter cet autoportrait de Gauguin comme une acceptation résignée de son destin éphémère, conformément à la mentalité fataliste des Tahitiens. À force de s'accoutumer à la souffrance, à force de sentir la mort rôder dans les parages, le peintre finirait par consentir à cette issue fatale, voire même à la solliciter — comme en témoignent certaines de ses lettres. « Je suis tout près du suicide¹⁰ », annonce-t-il au poète Charles Morice en 1896. En septembre 1897, il se lamente auprès de Daniel de Monfreid : « Alors, sans marchand, sans personne qui me trouve la pâtée annuelle, que devenir ? Je ne vois rien sinon la Mort qui délivre de tout¹¹ ». Au début de l'année 1898, anéanti par l'annonce du décès de sa fille Aline, morte à vingt ans d'une pneumonie à Copenhague, il tente de mettre fin à ses jours en avalant de l'arsenic dans la

⁹ *Id.* et P. Kahn, « La mort dans les yeux [Questions à Jean-Pierre Vernant] », art. cit., p. 297.

¹⁰ Gauguin, Lettre de mai 1896, *Paul Gauguin. Lettres à sa femme et à ses amis* (1946), Paris, éd. Maurice Malingue, Grasset, 1992, p. 273.

¹¹ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, p. 186. Dès 1887, alors qu'il se trouve en Martinique, Gauguin raconte à sa femme qu'il a contracté des fièvres et lui avoue : « Ah ! Ma pauvre Mette, que je regrette donc de ne pas être mort. Tout serait fini ! » (*id.*, lettre d'août 1887, *Paul Gauguin. Lettres à sa femme et à ses amis*, op. cit., p. 127).

montagne tahitienne. Peine perdue : il régurgite le tout et rentre chez lui au petit matin, en proie à de terribles souffrances¹².

S'il faut dès lors se résoudre à la disparition de son être, l'auto-figuration en *varua'ino* pourrait permettre de réduire la charge horrifiante de cette vision insoutenable par son objectivation sous une forme maîtrisée. Gilbert Durand décrit en ces termes ce phénomène, analysé aussi par la psychanalyse sous la désignation de « formation réactionnelle » : « Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. À plus forte raison toute épiphanie symbolique¹³ ». Le *varua'ino* serait donc une sorte d'*image-rempart* permettant de dominer sa destinée mortelle et de l'exorciser. Il attesterait que la création artistique, ainsi que l'assure Max Milner, « nous permet de multiplier nos morts, de franchir la mort à répétition, si bien que, par l'œuvre d'art, en quelque sorte, nous apprivoisons la mort¹⁴ ». De fait, tandis que les anciens Maoris ne figuraient pas leurs ancêtres décédés, Gauguin invente ce lexique visuel qui lui offre l'occasion de contempler le visage interdit de son moi d'outre-tombe. L'échange scopique devient inoffensif : la vision demeure retenue, chevillée par les stricts contours de la représentation, cerclée de surcroît par le cadre de la composition ; et il n'y a plus de crainte de demeurer prisonnier du royaume souterrain par la puissance des yeux *empierrants* du *varua'ino* gorgonéen.

La taille réduite de ces créatures, surdéterminée par leur position assise ou accroupie, nous paraît relever d'une stratégie similaire, destinée à cerner l'effroi véhiculé par la conscience de l'infaillible décès. Rabougris, les revenants ne sont plus qu'un reflet minoré du péril qu'ils recèlent, à l'instar des nains qui, dans les contes médiévaux, sont les formes minimisées des géants¹⁵. Coiffé de son bonnet, le *varua'ino* n'est plus qu'un lutin, un nain de jardin inoffensif. La reprise de ce motif d'une œuvre à l'autre durant une dizaine d'années pourrait ressortir à cette même stratégie de domestication de l'irreprésentable. Créant avec la mort une sorte de familiarité rassurante, cette répétition tend à rogner toujours plus l'effet de surprise que peut causer l'apparition surnaturelle : le surgissement d'un revenant, phénomène stupéfiant et redoutable dans les récits fantastiques, s'en trouve banalisé. Telle est peut-être enfin la signification de cette capuche dont Gauguin

¹² Il raconte cette tentative de suicide à Monfreid dans une lettre de février 1898 : *id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op. cit.*, p. 199.

¹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 135. Ce type de réaction a été décrit par Max Milner en ces termes : « C'est là, nous dit Freud, l'effet de ce qu'on appelle en psychanalyse, une formation réactionnelle, c'est-à-dire le remplacement d'une chose par son contraire engendré par le désir. Nous désirons fortement quelque chose, nous nous heurtons à une réalité qui nous refuse cette chose, et nous imaginons alors une histoire dans laquelle notre désir se trouve réalisé par le contraire de cette chose, et dans laquelle par conséquent la résistance de la réalité au désir se trouve déniée. L'homme sait qu'il est voué à la mort, mais en réaction contre ce savoir, il fait de la femme qui représente la mort la plus belle et la plus désirable. Ce qui est pour nous la réalité la plus hostile devient par une formation réactionnelle une réalité belle et attrayante » (Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, CDU Sedès, 1980, p. 238).

¹⁴ M. Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁵ Voir C. Lecouteux, *Les Nains et les Elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1997.

chapeaute sa créature, et dont nous avons dit qu'elle l'établit dans le monde chtonien ; car cette coiffe, en voilant la mort, en la dissimulant, dérobe sa face diabolique et anxiogène pour ne laisser entrevoir que son versant énigmatique. La fin dernière devient une manière de hiéroglyphe qu'il s'agit de déchiffrer, une énigme qu'il est possible de résoudre, comme Œdipe devant le Sphinx.

Voyez ce qu'écrit Gauguin à ce sujet :

La gloire est peu de choses si le piédestal mal construit s'effondre au moindre souffle. D'ailleurs les vrais l'évitent ; c'est si bon la solitude, si rassérénant l'oubli quand consciencieux du péché on désire la délivrance tout en redoutant l'Après inconnu. Géant tu es mortel, cela suffit à t'humilier. Problème qu'on cherche à résoudre, facile au début, sphinx à la mort¹⁶.

En associant la gloire et la mort, cette citation permet d'entrevoir une autre signification à cet autoportrait en *varua'ino*. En effet, Gauguin n'a cessé toute sa vie de clamer son affranchissement de toute école, de tout académisme, ses orientations esthétiques se situant volontairement dans le régime de l'excentricité et de la marginalité où les canons traditionnels ne servent plus de garde-fous. Or l'étrangeté radicale de son art heurtait fortement le grand public qui n'y voyait qu'une absence totale de goût, une marque de folie ou des balbutiements d'enfant :

Ce que je fais ici, je n'ose en parler tellement mes toiles m'épouvantent ; jamais le public ne l'admettra. C'est laid à tous les points de vue [...]. Ce que je fais maintenant est bien laid, bien fou. Mon Dieu, pourquoi m'avoir bâti ainsi ? Je suis maudit¹⁷.

Porté aux nues par ses « disciples » de Pont-Aven, l'artiste n'ignorait pas que si sa facture détonnait par rapport aux inclinaisons de son époque, elle répondait pourtant aux attentes de toute une avant-garde qui cherchait alors à se défaire du réalisme et à inventer des procédés esthétiques nouveaux. Par conséquent, pour cet homme conscient de l'originalité excessive de ses créations et de la nécessaire maturation des mentalités, la notoriété ne peut s'envisager que posthume. Devant la lenteur des processus de reconnaissance, devant l'incompréhension du public, l'artiste tel qu'envisagé par Gauguin n'a aucun rôle à jouer sur la scène artistique contemporaine ; il est un *artiste mort* dont la valeur ne sera établie que dans l'avenir. Dans ses *Salons* de 1845 et 1846, Baudelaire avait déjà contribué à édifier avec Delacroix cette image de « l'artiste romantique », aristocrate indifférent aux honneurs, et qui croit en l'éternité de son nom survivant après sa mort. Mais c'est peut-être avec le suicide de Vincent Van Gogh et les critiques élogieuses célébrant son œuvre, que Gauguin a réalisé que la réussite ne se définissait plus en termes

¹⁶ Gauguin, *Avant et Après* (1923), Tahiti, *Avant et Après*, 2003, p. 57.

¹⁷ *Id.*, Lettre à Sérusier, 25 mars 1892, Papeete, dans Daniel Guérin (éd.), *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 80.

d'honneurs et de revenus monétaires, mais dans une hypothétique postérité, contrepoint positif à la rupture avec l'art consacré¹⁸.

Dès lors, il est possible de préciser la signification que nous donnons à cette image de soi en *varua'ino*. Si le peintre est incompris de son vivant, le faire esthétique réalise une expérience de transmutation qui le métamorphose en *Autre de l'au-delà*. À notre avis, l'entité surnaturelle pourrait donc être un « artiste imaginaire » (comme José-Luis Diaz parle d'« écrivain imaginaire¹⁹ »), à savoir une identité fictionnelle par laquelle le peintre se représente à l'intérieur même de son œuvre pour marquer la « position » qu'il occupe dans le champ artistique, le « rôle » qu'il choisit délibérément d'endosser. Il y aurait là revendication d'une « posture²⁰ » *fanto-fantasmatique*, par le biais de laquelle Gauguin suggère qu'à son époque, l'artiste souhaitant se délivrer des conventions esthétiques autorisées est forcément un *mort-vivant*. Il est mort pour le présent dont il s'exclut et dont il est expulsé par les institutions constituées (l'art codifié, les Salons officiels, la mercantilisation des œuvres, les instances d'assignation de la valeur, comme les marchands et les critiques), mais il est aussi vivant car il reviendra à la vie par l'entremise d'une gloire *post mortem*. Ce n'est que depuis cette voix d'outre-tombe qu'il pourra être entendu. Cette identité fantasmatique lui permet en quelque sorte de se construire une légitimité et une réputation qui l'évincent de l'art existant, mais lui attribuent une nouvelle « position », définie par une double dimension : spatiale — c'est une manière de se poser dans la distance, dans le lointain, *hors du monde* — et temporelle — elle n'a de sens que dans l'Après, le futur.

Tel est en tout cas le sens de ce que suggère Daniel de Monfreid alors que Gauguin, à bout de forces, annonce son désir de quitter les Marquises pour s'installer en Espagne. Monfreid, avec une certaine froideur, l'enjoint à renoncer à ce projet de retour sur le vieux continent, concluant par ces mots :

Il est à craindre que votre venue ne vienne déranger un travail, une incubation qui ont lieu dans l'opinion publique à votre sujet : vous êtes actuellement cet artiste à l'ironie légendaire qui du fond de l'Océanie envoie ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvre définitive d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde. [...] Bref vous jouissez de l'immunité des grands morts, vous êtes passé dans *l'Histoire de l'Art*²¹.

Alain Buisine explique :

¹⁸ Voir Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 38.

¹⁹ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

²⁰ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

²¹ Lettre de G.-D. de Monfreid, citée dans Alain Buisine, *Passion de Gauguin*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2012, p. 161-162.

Dans son lointain Pacifique, Gauguin est déjà outre-tombe. De son vivant même, il n'est déjà plus que le reliquat posthume d'une réputation en train de s'établir et que sa présence à Paris parasiterait²².

L'auto-figuration en *varua'ino* est l'illustration de ces propos : elle reflète, dans le tissu même de l'œuvre, une mise à distance effectuée *en vrai* par la personne réelle de l'artiste — l'exil hors de la France métropolitaine, loin du marché de l'art, des galéristes —, de même que ses déclarations assurant de sa dissidence esthétique et idéologique avec l'Europe. Ainsi, l'apparence ténébreuse du revenant, noyé dans la pénombre, pourrait témoigner du processus d'occultation et de sombre mépris subi par l'œuvre de Gauguin, confinée dans l'indifférence, épinglée de quolibets. Mais, parce qu'elles sont le séjour des *varua'ino* et des *tūpapa'u*, il nous semble que ces noirceurs recèlent aussi l'éclat de la gloire éternelle qui attend l'artiste, déjà passé dans l'empire des ombres, déjà « disparu du monde » pour reprendre l'expression de Monfreid. Certes, en Océanie, l'eschatologie chrétienne avait propagé un symbolisme nocturne néfaste, avec ses récits de séjour infernal peuplé de démons maléfiques et de spectres redoutables. Issues des anciennes croyances, les entités surnaturelles se sont trouvées rejetées dans cet Enfer diabolique, sous l'effet de la démonisation des effigies païennes. À l'inverse de la nouvelle foi imposée par la colonisation, il se pourrait que Gauguin opère avec la gravure *Te po* une revalorisation des valeurs nyctomorphes, comme le prouve cette citation de son carnet *Avant et Après* :

Et voilà la nuit. Tout repose. Mes yeux se ferment pour voir sans comprendre le rêve dans l'espace infini qui fuit devant moi ; et j'ai la sensation douce de la marche dolente de mes espérances²³.

Dans ce passage, la nuit est une obscurité douce et silencieuse, le moment privilégié où l'imagination s'envole sans restriction et s'ouvre sur l'infini du rêve, l'instant où sont permis tous les espoirs dans la reconnaissance de son génie. Le *varua'ino* au profil gauguinien semble s'insérer avec évidence dans ce moment apaisant qui autorise le déploiement d'un *sur-espace* illimité bâillant sur un rêve d'éternité. L'image de « la marche dolente de [s]es espérances » est probablement un écho du dernier vers du poème de Baudelaire « Recueillement », issu des *Fleurs du mal* : le poète y personnifie la nuit sous l'apparence de la Mort revêtue de son linceul, une mort désirée qui calmera la Douleur d'être incompris des philistins. Gauguin consigne aussi :

Ce silence la nuit à Tahiti est encore plus étrange que le reste. Il n'existe que là, sans un cri d'oiseau pour troubler le repos. Par ici, par-là, une grande feuille sèche

²² *Ibid*, p. 162.

²³ Gauguin, *Avant et Après*, *op. cit.*, p. 29.

qui tombe mais qui ne donne pas l'idée du bruit. C'est plutôt comme un frôlement d'esprit. [...] Je sens tout cela qui va m'envahir et je me repose extraordinairement en ce moment...²⁴

Ces observations mettent bien en évidence la vertu des entités qui se manifestent à la faveur de l'obscurité : alors que la nature est plongée dans une sérénité lénifiante, ces « frôlements d'esprit », advenues singulièrement paisibles de *tūpapa'u*, ne perturbent en rien la douceur de la nuit, mais concourent au repos et à la paix.

Et pourtant, on conçoit aisément tout l'inconfort qu'une telle posture peut engendrer. En effet, si le peintre n'a de cesse de proclamer qu'il est un génie et qu'il le sait, sa figuration en revenant, donc en artiste distingué de façon posthume, ne peut s'effectuer que sur un mode doloriste : comme on l'imagine bien et comme il le promettait à son épouse, c'est de son vivant que Gauguin aurait préféré prouver son talent à sa famille, afin de gagner sa vie par le moyen de son art et d'assurer l'entretien de ses enfants. Qu'on en juge par ces propos qu'il adresse à son épouse à la fin du mois de juin 1889, avec des accents singulièrement prophétiques :

Tous sont de mon avis, que mon affaire, c'est l'art, c'est mon capital, l'avenir de mes enfants, c'est l'honneur du nom que je leur ai donné, toutes choses qui un jour leur servent — quand il s'agit de les placer, un père honorable *connu de tous* peut se présenter pour les caser. En conséquence je travaille pour mon art qui n'est rien (en argent) pour le présent (les temps sont difficiles) qui se dessine pour l'avenir. C'est long, direz-vous, mais que voulez-vous que j'y fasse, est-ce de ma faute ? Je suis le premier à en souffrir²⁵.

En outre, iconiser sa propre disparition, quand bien même elle paraît nécessaire pour assurer sa pérennité, demeure un acte angoissant. S'identifier au *varua'ino*, ce revenant néfaste dont on a vu à quel point le folklore polynésien considère sa nocivité comme violente et invincible, nous paraît donc le signe d'un acte créateur imposé par des circonstances biographiques et par les convenances immuables du marché de l'art. Il s'agit en quelque sorte d'une image négative, voire autopunitive : née d'un désir de revanche sur une société méprisante, elle dit l'impossibilité à faire valoir sa singularité, à faire comprendre l'opacité de ses signes, en une fin de siècle imprégnée de banalités et de redites. D'où, sans doute, l'apparence obscure de ce double de l'au-delà, sa situation dans la pénombre et dans l'arrière-plan, sa petite taille ou encore sa position ramassée. Réduit à n'être pour les autres qu'un démon funeste relégué dans la nuit, l'artiste ne travaille alors que pour sa *revenge*, simplement *hanté* par l'impérieuse nécessité d'accomplir son destin.

²⁴ *Id.*, lettre à Mette de juillet 1891, *Paul Gauguin. Lettres à sa femme et à ses amis* (1946), *op. cit.*, p. 250.

²⁵ *Ibid.*, p. 180.

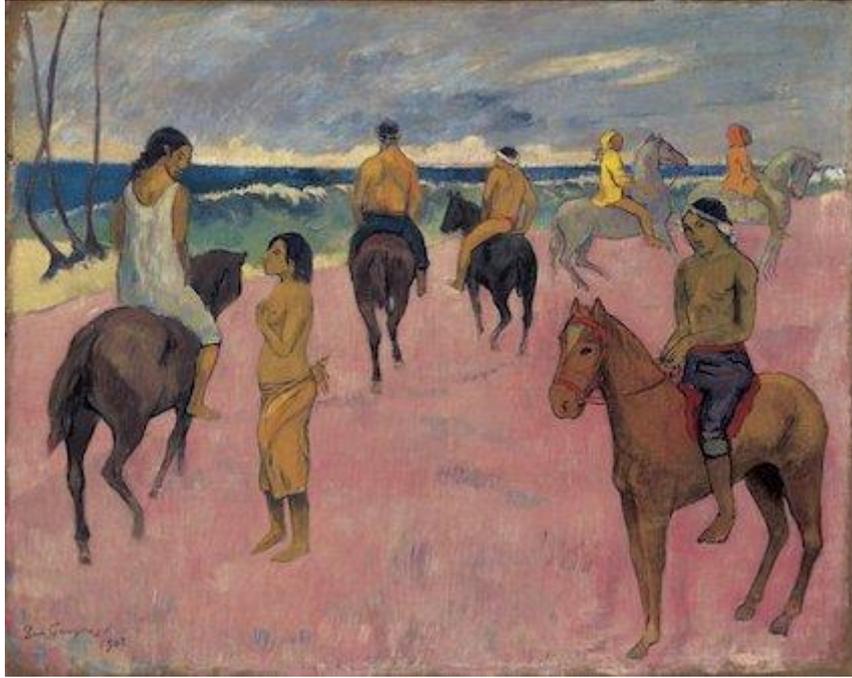
Les tūpapa'u ouraniens des dernières toiles

Un renversement évident de ces connotations néfastes de la mort peut toutefois être constaté sur deux toiles tardives des années 1900-1903. Ces tableaux, *Cavaliers sur la plage I et II*²⁶, présentent des groupes de Marquisiens, hommes et femmes, sur une plage.



Gauguin, *Cavaliers sur la plage I*, huile sur toile, 1902, musée Folkwang, Essen.

²⁶ Gauguin, *Cavaliers sur la plage I*, huile sur toile, 1902, musée Folkwang, Essen ; *Cavaliers sur la plage II*, huile sur toile, 1902, collection privée.



Gauguin, *Cavaliers sur la plage II*, huile sur toile, 1902, collection privée.

Certains sont à cheval, d'autres à pied ; au centre des compositions, passent deux cavaliers d'apparence insolite. Si la critique n'a pas hésité à assigner la désignation de *tūpapa'u* à ces petits êtres, Gauguin n'ayant fait aucune déclaration à leur sujet, leur aspect et leur mise en scène sont inédits par comparaison aux œuvres précédentes. Le recroquevillement au ras du sol a fait place à une élévation majestueuse sur le dos d'une monture blanche. À l'immobilisme des premiers *tūpapa'u*, succède donc une animation des créatures, qui progressent avec légèreté de la gauche vers la droite du tableau. Quant aux sombres costumes antérieurs, ils ont disparu au profit de tuniques courtes, aux teintes vives. La capuche a elle aussi perdu sa noirceur et se voit substituée par un foulard coloré flottant au vent. Enfin, au lieu d'être relégués dans les ténèbres des arrière-plans, ces *tūpapa'u* cavaliers évoluent en pleine journée, sous une lumière étincelante et sur une plage d'un rose éclatant. Entre la gravure *Te po* de 1893 et ces ultimes résurgences de 1902, il s'est donc produit un revirement complet : les symboles ascensionnels, l'archétype de la lumière et de la couleur, les schèmes du mouvement et du déploiement, les images éoliennes ont remplacé les symboles nocturnes, le schème centripète de repli sur soi et la constellation d'images gravitant autour de la chute, de la lourdeur, de la fixité.

Que Gauguin exprime ou non, par le truchement de ces entités, une prémonition de sa fin prochaine — ces toiles ont été exécutées à peine un an avant son décès —, ce voyage vers l'inconnu ne semble pas appréhendé comme angoissant, bien au contraire : l'impression de bien-être qui se dégage de ces scènes invite plutôt à une

interprétation optimiste et rassurante de ces revenants. « Imaginer le temps sous son visage ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière. L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité²⁷ », écrivait Gilbert Durand. Et c'est bien de cela dont il s'agit ici : devant l'inéluctabilité de la mort frayant son chemin jusque sur les plages bariolées des Marquises, la chevauchée sereine et aérienne des *tūpapa'ū* gauguiniens amène à les interpréter comme une victoire contre les ténèbres et la malignité²⁸.

À l'époque de l'exécution de ces deux tableaux, Gauguin est pourtant en bout de course : c'est un homme usé, torturé par les tourments affectifs, rongé par la maladie, précocement vieilli par l'alcool et la morphine qu'il ingurgite à fortes doses pour apaiser ses souffrances physiques. Plus que jamais, il déplore dans sa correspondance sa solitude, son désarroi, sa difficulté à se déplacer et même à créer. Pourtant, si l'on considère, comme précédemment, que nous avons avec ces *tūpapa'ū* une image déguisée du peintre lui-même, les variations aspectuelles par rapport à l'autoportrait dans la gravure *Te po* confirment le caractère compensatoire de l'œuvre d'art.

Certes le *varua'ino* était lui aussi un revenant : par son truchement, l'artiste ressuscite et suggère l'immortalité de son art. Mais nous avons aussi souligné que l'allure ténébreuse de cette apparition, terrée dans l'obscurité, peut être interprétée comme la marque des ruptures esthétique, idéologique, affective, vécues dans l'amertume. En revanche, avec ces *tūpapa'ū* cavaliers, la transmutation est pacifiée. Il semble que désormais Gauguin est lassé des luttes et des combats stériles, fatigué des vains apitoiements sur soi que personne n'entend ; il a définitivement accepté le mépris dans lequel public et critiques le relèguent, il a admis la perte de sa famille, il a renoncé aux grandeurs temporelles. Il a compris qu'il mourrait seul, mais que sa gloire était en germe et s'accroissait peu à peu. Passé et présent sont oubliés. Seule compte dorénavant l'apothéose ouranienne dans l'avenir. Seule demeure la certitude que son œuvre sera reconnue après son décès et qu'il accédera, une fois franchi le terme fatal, à la temporalité indéfinie de « l'Histoire de l'art », comme l'écrit Daniel de Monfreid.

Dès lors, tandis que l'homme avance inexorablement vers la pourriture du tombeau, l'artiste peint son jumeau *tūpapa'ū* en cavalier coloré, mercuriel et évanescent, s'élançant avec légèreté sous le soleil souverain, vers l'horizon ouvert du Grand Océan, comme porté par l'agilité de la virtuosité artistique. L'être surnaturel n'est plus un mauvais démon mais un génie bienveillant, un esprit

²⁷ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 135.

²⁸ Nous avons analysé les *tūpapa'ū* à cheval dans l'œuvre de Gauguin dans l'article suivant : « D'Hellequin à Arlequin. Variations autour du *tūpapa'ū* à cheval de Paul Gauguin », dans *Bulletin de la Société des Océanistes*, n° 347, juin-juillet 2019.

tutélaire : il assure que la résurrection sera glorieuse, à l'image du débordement de couleur et de lumière baignant ces scènes. Nous voyons là un exemple de ce que Michel Foucault a appelé « le corps utopique » : l'être humain, dit le penseur, possède la faculté de s'extraire des limites matérielles de son anatomie pour s'inventer des apparences idylliques qui lui permettent de surmonter par l'imaginaire les contraintes liées à la finitude et à la disgrâce de son enveloppe corporelle. Tels sont les *tūpapa'u* cavaliers de Gauguin : ils glorifient l'advenue d'un corps solaire, agile et glorieux, niant le corps souffrant et mortel de l'artiste, soufflant sur « sa lourdeur et sa laideur » pour le restituer « éblouissant et perpétuel²⁹ ».

Il est d'ailleurs intéressant de noter l'évolution sémantique du terme *tūpapa'u* : désignant à l'origine un « cadavre », il prit avec l'évangélisation la signification d'émanation immatérielle issue de cette dépouille. Ce glissement sémantique, de la matérialité abjecte du macchabée à l'évanescence du spectre, convoque la thématique du « double » que les croyances populaires des campagnes occidentales ont perpétuée durant des siècles. Gauguin, qui notait « L'homme traîne, dit-on, son double avec lui³⁰ », avait d'ailleurs connaissance de ces pensées archaïques. Nos ancêtres, rappelle le médiéviste Claude Lecouteux, croyaient en un principe vital inexpugnable qui « fait que rien ne périt de façon irréversible [...]. Le trépas n'est qu'une étape du cycle, le retour au monde immanent ou transcendant, le retour au sacré³¹ ». Associés dans les mentalités d'antan à des notions de fécondité et de fertilité car réputés bonifier la terre et favoriser la germination des cultures par la désintégration de leur cadavre, les disparus étaient de ce fait signes de renaissance. Ils n'étaient donc pas perçus comme des messagers néfastes augurant un trépas dans un but moral et didactique, ainsi que l'affirme le christianisme, mais comme les éléments d'un tout, « devenus esprits, si l'on veut, en vérité passés en un autre état, vivant d'une autre vie³² ». Les récits portant mention de ces apparitions rapportent d'ailleurs que les revenants ne surgissent pas d'un au-delà mythique mais résident sur terre, généralement dans un espace confiné et souterrain, tombeau, tumulus, tertre ou montagne, qu'ils quittent à leur gré³³. Une telle mentalité qui fait de la mort un passage, « une transmutation puisque l'essentiel demeure qui est justement la Vie³⁴ », nie la mort comme rupture absolue et définitive qui claque la porte sur tous les espoirs.

²⁹ Michel Foucault, « Le corps utopique », conférence radiophonique sur France Culture de 1966.

³⁰ Gauguin, *Avant et Après*, op. cit., p. 100.

³¹ C. Lecouteux, *Fantômes et Revenants au Moyen Âge*, op. cit., p. 162.

³² Régis Boyer, « Postface », dans *ibid.*, p. 238.

³³ Voir *ibid.*, troisième partie, chapitre I, « Les revenants, la mort, l'au-delà », p. 153-170.

³⁴ R. Boyer, « Postface », art. cit., p. 235.

Ce sont des croyances similaires que Gauguin avait découvertes dans l'idée de métempsychose chère aux hindous³⁵ ou en Polynésie dans les légendes des temps passés : en ces époques révolues, les âmes des morts côtoyaient sans trouble les vivants au sein d'un univers enchanté, féérique, où la présence des ancêtres décédés n'était pas incongrue mais s'insérait avec évidence dans chaque élément de la nature et dans chaque geste de la vie quotidienne. Si la nouvelle donne religieuse a suscité des terreurs nouvelles envers ces aïeux désormais diabolisés, il n'empêche qu'à l'époque de Gauguin, les *tūpapa'u* « existent » encore, au sens fort du terme (*ex-sistere*) : on ne les nie pas, on ne les infirme pas. On sait qu'ils peuvent se manifester et on le constate simplement car cela procède de l'expérience quotidienne.

Rien d'étonnant par conséquent au fait que l'entité gauguinienne se rattache, de par sa dénomination, à de telles croyances. Celles-ci ont de surcroît l'avantage d'être *ex-otiques*, étymologiquement « au-dehors », extérieures à cette Europe positiviste décriée par le peintre. Le *tūpapa'u* de Gauguin est véritablement un *Autre de l'au-delà*, au-delà des mers, loin des artistes officiels consacrées par l'académisme, loin du « système marchand-critique » régi par le capitalisme, loin de la mentalité technicienne et affairiste de l'Europe. Et s'il s'agit d'un revenant, c'est parce que l'artiste sait qu'il lui survivra : une fois que l'homme périssable aura franchi le cap fatidique, ce « corps utopique », immortalisé par l'acte créatif, continuera à vivre, à entretenir la notoriété de son nom et de son art, comme un formidable démenti à l'inconcevable anéantissement de son être et de son œuvre.

Bien davantage, cette revendication identitaire s'exprime dans le cadre de deux toiles magnifiant l'esthétique inédite qui assurera la gloire posthume de Gauguin. En effet, *Cavaliers I et II* exposent des fantômes évoluant tranquillement et en pleine journée sur du sable rose, au milieu d'indigènes qui ne s'effraient pas de leur présence. Ces tableaux ne sont-ils pas la preuve d'une imagination libérée, ouvrant sur l'épiphanie de mondes improbables ? N'exaltent-ils pas les rêveries cosmogoniques du peintre, subvertissant la réalité et glorifiant la recherche du nouveau ? Ne célèbrent-ils pas cette *renaissance* créative que Gauguin disait rechercher en se rendant dans les îles ?

³⁵ Idée évoquée par Gauguin dans son manuscrit *L'Église catholique et les temps modernes* (1897), où l'artiste rappelle que Pythagore y croyait déjà. Il faut ajouter qu'à la fin du XIX^e siècle, la possibilité de survivre après le décès n'est pas simplement l'objet de croyances religieuses, mais aussi le thème de très nombreuses discussions scientifiques ou parascientifiques qui se font fort de communiquer avec les âmes des disparus ou de se livrer à des expériences sur les têtes des suppliciés à l'échafaud. La science avoue même son impossibilité à prouver que la mort est une nécessité absolument rationnelle et inéluctable, ce qui relance les débats autour des revenants et autres fantômes.

« J'ai rêvé que j'étais mort... »

Par l'observation de quelques créations de Paul Gauguin, notre article s'est proposé d'interpréter le motif du *tūpapa'u* encapuchonné comme une référence à la mort réelle de l'artiste. Notre réflexion a pris sa source dans des données biographiques. Nous avons constaté qu'en dépit du rassurant rayonnement solaire des terres exotiques, et malgré la vertu rajeunissante des charmantes indigènes, Gauguin est saisi à Tahiti et aux Marquises par des élans de nihilisme désespéré. Sa vieillesse prématurée, due à des maladies qui s'aggravent, son isolement affectif, ses tourments pécuniers, la mévente de ses œuvres, expliquent cette désespérance. D'autant que son mode de vie le classe aux yeux de l'Église parmi la cohorte des damnés qui brûleront en Enfer. Même si le peintre a pris de la distance par rapport à ces enseignements religieux, il n'empêche qu'en l'absence des promesses du christianisme, mourir, c'est être jeté dans l'inconnu, et l'on conçoit que l'attente de sa disparition provoque chez lui un véritable ébranlement.

Il nous a paru que cet arrière-fond de panique sourde devant le terme ultime a occasionné ce motif du revenant ténébreux, tapi dans la pénombre des arrière-plans. Censé figurer un mort maléfisant du folklore maori, le *varua'ino* de la gravure *Te po* pourrait être le signe de cette pression phobique qui travaille l'œuvre. Il ramènerait des noirceurs que s'efforce de repousser la scénographie édénique et colorée de la plupart des peintures exécutées en Polynésie. Dans ces territoires, la nouvelle donne coloniale et missionnaire tente d'ailleurs d'extirper des mentalités cette entité surnaturelle, mais celle-ci revient sans cesse hanter les pourtours des cases. De même la créature gauguinienne serait la trace de frayeurs archaïques enfouies dans les ténèbres de la psyché. En dépit des efforts de la volonté pour les faire taire sous les joies de l'existence, ces terreurs s'imposent au sujet, confronté à du plus fort que lui.

Face à l'apparition entêtante de ce moi d'outre-tombe, l'artiste fait le choix du jeu créatif. Car figurer sa peur, lui attribuer une configuration fantasmatique, c'est déjà apprivoiser son destin périssable, dompter ce que la mort a de sauvage et d'incontrôlé. C'est aussi donner forme à ses désirs, qui font croire en son avenir et sa postérité. Par conséquent, nous estimons que ce *varua'ino* projette aussi dans l'œuvre une « posture » intentionnelle, une image inédite de l'artiste maudit fin-de-siècle, mort pour son époque et vivant pour l'avenir. Sa marginalité reconnue et assumée, son exclusion revendiquée, suscitent cette instance figurale, pétrie de révolte et d'espérance. Du reste, le revenant n'est pas par définition un cadavre, un squelette ou un spectre évanescent : il est toute en corporéité et suggère la possibilité d'une véritable existence posthume.

Davantage que le *varua'ino*, les derniers *tūpapa'u* à cheval des toiles marquisiennes exaltent cette gloire *post mortem* qui reconforte l'homme agonisant et l'artiste en mal de reconnaissance. Galopant en plein soleil dans des habits de couleur, ces créatures ne sont plus la marque d'un conflit qui fait pression sur l'œuvre et enténèbre le projet héliaque de Gauguin. Le processus de *fantomatisation* de soi engendre un « personnage écran » qui, mort à la place de l'homme réel, ressuscite dans un espace posthume idéal, non plus *en bas*, dans un quelconque enfer, mais *au-delà*, dans un paradis réinventé. Nous voilà donc passés de « l'artiste revenant » voué aux ténèbres de la malédiction, à « l'artiste revenant » aurolé de gloire : d'une attitude artistique qui est exclusion d'un champ constitué et d'un espace social réglé, à la revendication d'une nouvelle identité sur une scène autonome, idéalisée, où tout devient possible.

Il faut en conclure que, si la prospective de son trépas réel a pu déterminer chez Gauguin la création du revenant en capuchon, la mort est devenue part intégrante de son projet artistique : le *tūpapa'u* est mis au service de la reviviscence de son esthétique édénique et jouissive, il concourt à porter l'œuvre vers la lumière et la couleur de la régénérescence. Dès lors, la perte de l'existence, enfin consentie, devient une douce chevauchée qui autorise par l'imagination le franchissement de la frontière ultime et place l'œuvre sous le signe de l'infini. En d'autres termes, c'est un jeu avec les limites qui, dans la conscience de la mort qui s'avance, fait se sentir puissant, vivant.

Gauguin, quelques mois avant son inhumation, semblait avoir trouvé cet apaisement qui sourd dans ses dernières toiles : « Pas plus tard que cette nuit j'ai rêvé que j'étais mort, et chose curieuse c'était le moment vrai où je vivais heureux³⁶ ». Cette façon de réconcilier la mort et la vie, la mort et le bonheur, de goûter vivant au plaisir d'être mort, est encore un défi jeté à sa face, une manière, avant son dernier souffle, de la posséder, de la nier. Et n'avait-il pas raison d'y croire ? Alors que son corps est retourné au néant, il poursuit son destin parmi nous, tel un revenant qui n'en finit pas de revenir.

³⁶ Gauguin, *Avant et Après*, op. cit., p. 101.

BIBLIOGRAPHIE

Babadzan Alain, *Naissance d'une tradition. Changement culturel et syncrétisme religieux aux Iles Australes (Polynésie française)*, Paris, ORSTOM, 1982.

Buisine Alain, *Passion de Gauguin*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2012.

Deonna Waldemar, *De Telesphore au « moine bourru ». Dieux, génies et démons encapuchonnés*, Bruxelles, Latomus, 1955.

Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 1984.

Diaz José-Luiz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Foucault Michel, « Le corps utopique », conférence radiophonique sur France Culture de 1966.

Gauguin Paul, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage par Victor Segalen*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918.

—, *Lettres à sa femme et à ses amis* (1946), éd. Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1992.

—, *Oviri. Écrits d'un sauvage* (1974), choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1997.

—, *Avant et Après* (1923), Tahiti, Avant et Après, 2003.

Heinich Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

Jung Carl-Gustav, « Fondements psychologiques de la croyance aux esprits », *L'Énergétique psychique* (1956), Genève, Georg, 1993.

Lecouteux Claude, *Les Nains et les Elfes au Moyen Âge* (1988), Paris, Imago, 1997.

—, *Fantômes et Revenants au Moyen Âge* (1986), Paris, Imago, 2009.

Malmon Isabelle, « PGo ou les initiales du "jouir" », dans *Le Pardailan*, n°4, *Signatures*, 2018, p. 131-141.

—, « D'Hellequin à Arlequin. Variations autour du tūpapa'ū à cheval de Paul Gauguin », dans *Bulletin de la Société des Océanistes*, n° 347, juin-juillet 2019.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

Milner Max, *Freud et l'Interprétation de la littérature*, Paris, CDU Sedès, 1980.

Segalen Victor, « Hommage à Gauguin », *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers* (1955), Paris, Le Livre de Poche, 1999.

Vernant Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne* (1985), Paris, Fayard, 2011.

— et Kahn Pierre, « La mort dans les yeux. [Questions à Jean-Pierre Vernant] », dans *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 6, n° 1-2, 1991.

PLAN

- [Le varua'ino ou « la mort dans les yeux »](#)
- [Autoportrait en varua'ino: une stratégie identificatoire assumée](#)
- [Les tūpapa'u ouraniens des dernières toiles](#)
- [« J'ai rêvé que j'étais mort... »](#)

AUTEUR

Isabelle Malmon

[Voir ses autres contributions](#)

EA DIRE – Université de la Réunion

Courriel : Isabelle.Malmon@ac-aix-marseille.fr