

# Les Contes barbares de Paul Gauguin

June Hargrove

TRADUCTION **Jeanne Bouniort**

DANS **REVUE DE L'ART 2010/3 N° 169**, PAGES 25 À 37

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.169.0025

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2010-3-page-25?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

June Hargrove

## Les *Contes barbares* de Paul Gauguin

À É. La Levitine\*

« De la couleur seule comme langage  
de l'œil qui écoute<sup>1</sup> »  
(Paul Gauguin, *Diverses choses*).

Éditions Ephyrys | Téléchargé le 09/06/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 216.73.217.92)

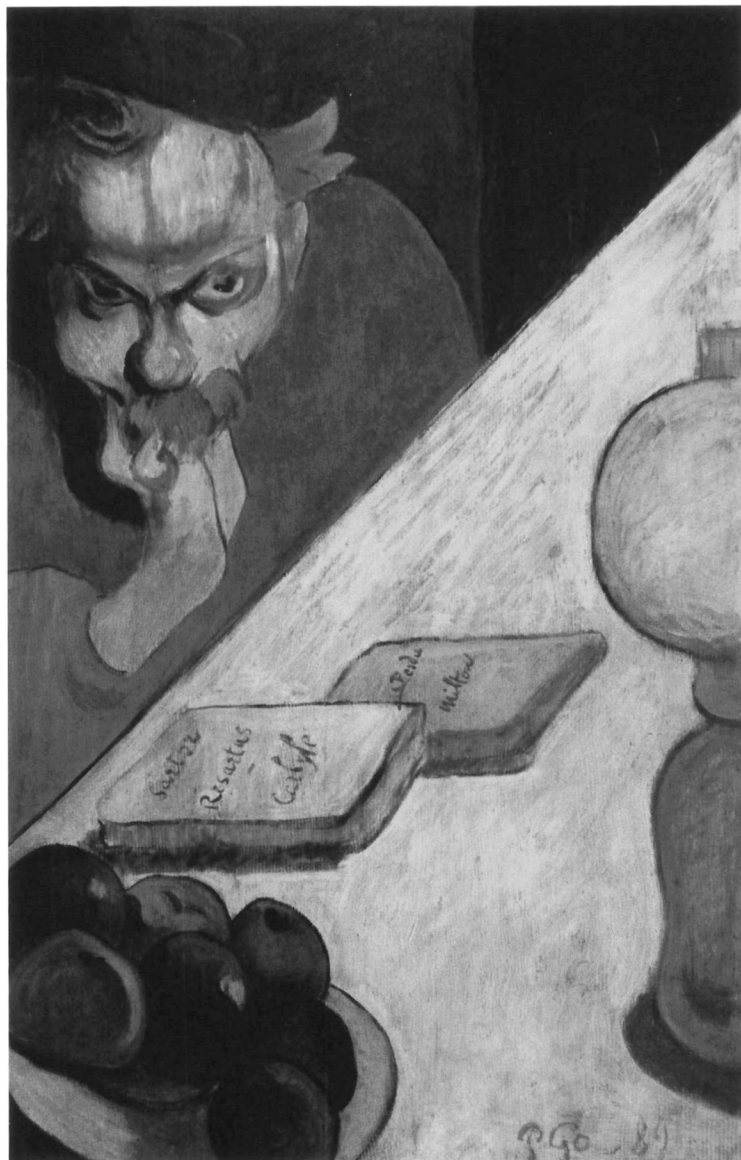
Paul Gauguin (1848-1903) a exécuté quelques mois avant sa mort aux îles Marquises l'une de ses peintures les plus énigmatiques, *Contes barbares*<sup>2</sup> (fig. 2). Lorsqu'il a écrit « contes barbares » en bas à droite de la toile, il avait par ailleurs cessé de donner des titres à ses tableaux. La signature apposée à côté, « Paul Gauguin/1902/Marquises », présente la particularité exceptionnelle de mentionner le lieu d'exécution. L'insistance sur cette indication ne laisse aucun doute sur la place occupée par le tableau dans son œuvre tardive, mais son message nous échappe. L'ambiguïté de la scène et la sensualité qui l'imprègne font miroiter la possibilité de découvrir autre chose. L'aura mystérieuse des *Contes barbares* semble porteuse d'un éclairage nouveau sur la signification même de l'art pour Gauguin à l'approche de la mort.

Les *Contes barbares* représentent un homme accroupi derrière deux personnages généralement interprétés comme des femmes<sup>3</sup>. Il porte une de ces « robes mission » amples et couvrantes que les missionnaires imposaient aux femmes indigènes dans les îles du Pacifique. Le visage de cet homme s'inspire du *Portrait de Jacob Meijer de Haan à la lampe* (fig. 1) que Gauguin a peint en 1889, mais ses traits se sont figés en masque de totem doté de pouvoirs surnaturels. Il se tient le menton incommodément, le petit doigt dans la bouche sous l'épaisse moustache. Ses cheveux roux rebiquent comme une corne sous la calotte rouge. Ses yeux verts fixent le vide avec une intensité surréelle. Son pied griffu dépasse sous la longue chemise.

Au milieu, un personnage androgyne à peine vêtu d'un pagne, vivante statue de Bouddha, rappelle les sculptures javanaises que Gauguin a pu admirer sur les photographies du temple de Borobudur qu'il s'était procurées<sup>4</sup>. À droite, une

femme assise, presque entièrement nue, ressemble à une acolyte également figurée dans les bas-reliefs de Borobudur. Elle emprunte son ornement de tête en ruban à une jeune divinité ailée javanaise. Le modèle en est Tohotaua, la belle Marquisienne de la *Femme à l'éventail*. Le trio insolite a pris place dans un paysage luxuriant où des fruits et des fleurs tombés pourrissent par terre. La composition s'anime d'un mouvement en boucle qui va de Meijer de Haan aux têtes des deux autres personnages, descend le long du dos de la jeune femme, suit ses jambes repliées et remonte vers de Haan. Le ruban de nuages sinueux coupe l'arabesque de rouges flamboyants qui relie de Haan à la jeune femme de droite, puis aux fruits. L'objet rouge qui orne la chevelure du personnage androgyne fait le lien entre les trois personnages. Dans l'angle qui sert de support à l'inscription, un coquillage est posé au bord d'une mare où une fleur de lotus rouge, soulignée par la signature de l'artiste surnage au-dessus des feuilles immergées. Des lotus stylisés et un lys phallique se dressent verticalement. Les nuages venus de l'horizon forment une longue traînée pareille à des vapeurs d'encens, qui contourne les arbres (des bouleaux européens, inconnus en Polynésie) comme pour envelopper la jeune femme. Une grappe d'orchidées suspendues descend vers la droite, répondant à la cascade de mèches rousses piquées de fleurs de frangipanier. Un visage fantomatique surgit de la brume rôde dans les parages. Le décor a des relents de paradis souillé. La scène ne raconte rien, mais la mélancolie palpable illustre le but proclamé de Gauguin : en venir à « créer des harmonies diverses correspondant à l'état de notre âme<sup>6</sup> ».

Les *Contes barbares* alimentent les spéculations sur leur contenu depuis leur première exposition



1. Paul Gauguin, *Portrait de Meijer de Haan à la lampe*, 1889, huile sur bois, New York, Museum of Modern Art.

publique chez Ambroise Vollard en 1903<sup>7</sup>. Selon une hypothèse, de Haan, alter ego de Gauguin dans la peinture, symboliserait « son pouvoir de séduction amoindri ». Ou alors, Tohotaua transmettrait « le savoir dont elle est détentrice à la jeune fille qui boit ses paroles tandis que de Haan tend une oreille indiscreète et sombre dans des affres de perplexité<sup>8</sup> ». Maurice Malingue dit que l'on a « reproché au peintre, à propos de cette toile, de retomber dans un symbolisme aussi facile qu'obscur<sup>9</sup> ». Les spécialistes s'accordent généralement sur l'idée que le trio personnifie les trois cultures judéo-chrétiennes, bouddhique et océanienne qui forment le socle du syncrétisme de Gauguin<sup>10</sup>. La plupart des interprétations partent du principe que les « contes barbares » sont des légendes transmises oralement de génération en génération, et cherchent surtout à expliquer qui raconte quoi à qui. Or, puisque personne ne semble parler dans

ce tableau<sup>11</sup>, il conviendrait peut-être de sonder ses mystères par un autre biais. Durant toute la carrière de Gauguin, le symbolisme de sa peinture s'est exprimé sur le mode de la parabole. Dès 1888, il déclarait préférer « une couleur suggestive des formes, et dans la composition la parabole, qu'un roman peint<sup>12</sup> ». Alors, faut-il chercher la parabole dans les *Contes barbares* et, si oui, que peut-elle bien nous dire ?

La profusion d'éléments ésotériques dans ce tableau soulève la question de la finalité d'un symbolisme aussi ostensible, indépendamment de son interprétation. Pourquoi l'artiste donne-t-il un titre alors qu'il a cessé de le faire pour ses autres peintures ? Pourquoi précise-t-il le lieu d'exécution ? Pourquoi revient-il sur le portrait de Meijer de Haan peint treize ans auparavant ? D'où vient l'idée de ces juxtapositions bizarres ? Les anomalies qui pullulent dans le tableau ont-elles une valeur méta-

phorique ? Peut-on trouver dans d'autres œuvres de Gauguin des renseignements sur la élaboration de cette composition ? Illustre-t-elle la nature insaisissable de son symbolisme tardif ? Pour tenter de répondre, nous allons commencer par examiner deux composants particulièrement visibles du tableau : le personnage de Meijer de Haan et les sous-entendus du titre. Ils conduisent à penser que les *Contes barbares* offrent non seulement un condensé des convictions de Gauguin sur l'acte créateur et sur le rôle de l'artiste dans la société moderne, mais qu'ils mettent en lumière son mélange de principes esthétiques et religieux. Ils témoignent de sa vision de l'art comme révélation.

On a pu déterminer depuis longtemps que le personnage masculin était modelé sur Meijer de Haan (1852-1895), mais on n'a pas beaucoup cherché à en tirer les conséquences quant au contenu du tableau, hormis quelques allégations diffamatoires sur le mobile de cette représentation démoniaque. Pourtant, Gauguin a incorporé des indices décisifs dans son *Portrait de Meijer de Haan à la lampe*, sous la forme de deux livres : *Le Paradis perdu* de John Milton (1668) et *Sartor resartus* de Thomas Carlyle (1834). Considérés ensemble, ils introduisent la figure de l'artiste rebelle et visionnaire, qui s'applique aussi bien à de Haan qu'à Gauguin lui-même, comme je me propose de le montrer.

Les connivences entre texte et image, apparentes ailleurs dans l'œuvre de Gauguin, par exemple dans son autoportrait dit « Les Misérables » de 1880, constituent en fait un procédé mis ici en évidence par l'adjectif « barbare », qui se retrouve dans d'autres titres des peintures tahitiennes de Gauguin. Le terme doit s'entendre au sens défini par Charles Baudelaire dans son éloge de la « barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble<sup>13</sup> ». Dans ses titres, Gauguin accole l'adjectif « barbare » à des mots comme « musique », « poèmes » ou « contes » qui impliquent tous des sons, introduisant ainsi la composante auditive qui déclenche la synesthésie dans ses peintures. En regardant comment il a employé ce terme auparavant, on saisira mieux les tenants et les aboutissants de son tableau de 1902.

Les symbolistes trouvent dans le modèle musical, fondé sur les théories de la synesthésie, les bases de leur stratégie d'exploitation des pouvoirs de suggestion. Ils sont profondément influencés par les romantiques qui percevaient une analogie entre arts plastiques et musique<sup>14</sup>. L'exemple cardinal est celui d'Eugène Delacroix (1798-1863), en qui Baudelaire voit « le plus suggestif de tous les peintres<sup>15</sup> ». Delacroix est à la fois l'artiste et le théoricien de la couleur conçue comme un puissant levier de l'imagination. Pour la génération suivante, ses toiles sont sources d'enseignements sur la libération de la couleur à des fins expressives, tandis que ses écrits font ressortir la composante musicale sous-jacente à son esthétique. Il réaffirme que :

https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-2179217/v1



2. Paul Gauguin, *Contes barbares*, 1902, huile sur toile, Essen, Folkwang Museum.



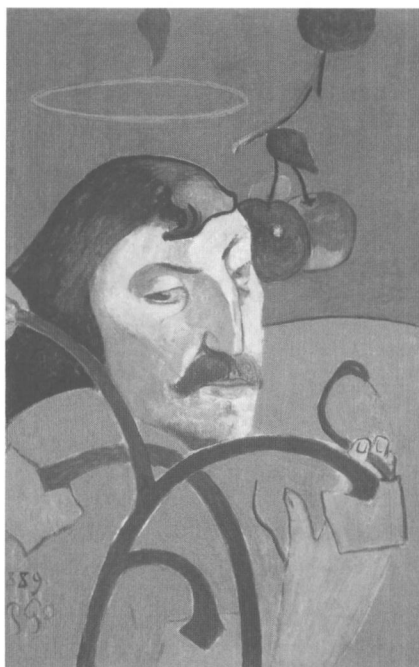
Éditions Ophrys - Téléchargeable le 06/2026 sur <https://shs.eaam.info> (IP: 216.73.217.94)

3. Reconstitution de la salle à manger de l'auberge de Marie Henry au Pouldu, 1889-1890. Document fourni par l'Association des amis de la Maison Marie Henry, Le Pouldu.

ans après, il écrit à sa femme que la vie à Tahiti serait plus agréable si son ami était venu avec lui, pour parler d'art, notamment<sup>38</sup>. Il a cherché en vain à le joindre<sup>39</sup>. Jacob Meijer de Haan meurt en Hollande quatre ans après avoir quitté Paris<sup>40</sup>.

#### Le Portrait de Jacob Meijer de Haan à la lampe

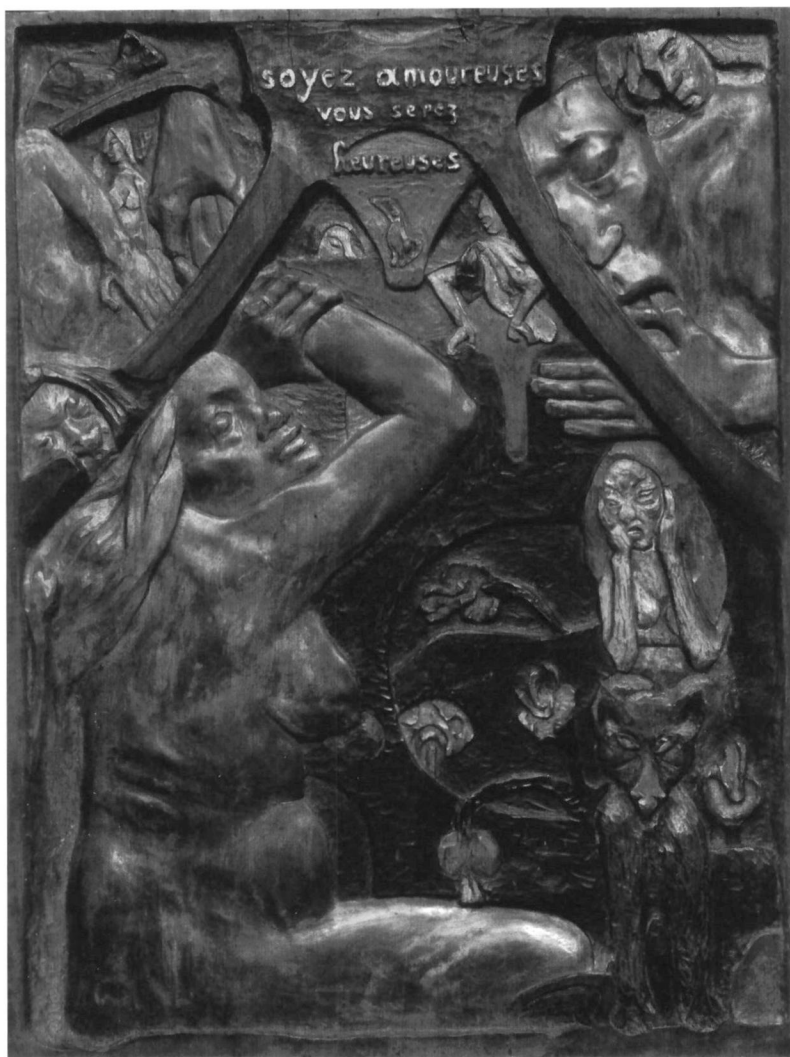
Peu après leur arrivée au Pouldu, Gauguin et de Haan ont entrepris de décorer la salle à manger de l'auberge (fig. 3) dans l'esprit d'une œuvre d'art totale telle que la définit Richard Wagner dont ils inscrivent les paroles sur le mur<sup>41</sup>. Dans sa restitution du décor peint par les deux artistes, Robert Welsh a perçu la volonté de donner d'eux-mêmes « l'image de marginaux ou de nomades, laissés-pour-compte d'une société qui ne les comprend pas<sup>42</sup> ». Sans discerner de véritable programme cohérent, Welsh a remarqué la fréquence des clin d'œil dans les œuvres et leurs emplacements respectifs. Curieusement, les liens thématiques éventuels entre les différentes peintures n'ont guère retenu l'attention des auteurs. Victor Merlhès y détecte l'influence de l'art égyptien vu à l'Exposi-



4. Paul Gauguin, *Autoportrait à l'aurole*, 1889, huile sur bois, Washington, National Gallery of Art.

tion universelle de 1889. Il propose aussi un rapprochement entre l'oie représentée au-dessus de la porte et la propriétaire Marie Henry<sup>43</sup>. À partir de ces observations, on peut imaginer un schéma organisé autour du cycle de l'existence, accentué par des motifs évoquant la tentation et la fécondité, la vie et la mort. L'ensemble regorge de sous-entendus sexuels et d'allusions à l'élan créateur, pimentés par le talent de Gauguin pour la caricature. Ces données accréditent l'hypothèse que le portrait de Meijer de Haan se prête à plusieurs niveaux de lecture<sup>44</sup>.

Au Pouldu, Gauguin a peint deux portraits sur les portes placées de part et d'autre de la cheminée<sup>45</sup>. L'*Autoportrait à l'aurole* (fig. 4) le représente en mage christique, sur fond d'aplats rouge et jaune vif, tel un disciple de la tradition ésotérique divulguée par Édouard Schuré dans *Les Grands Initiés*<sup>46</sup>. La tête encadrée entre une auréole et un serpent, il glisse un regard en biais et esquisse un sourire rusé. Les pommes qui lui pendent à côté du visage rappellent les thèmes charnels très présents dans l'ensemble de la décoration, tout en symbolisant les doctrines cabalistiques auxquelles il a accès. Les lys stylisés, dévoyant l'attribut de la



5. Paul Gauguin, *Soyez amoureuses vous serez heureuses*, 1889, bois polychrome, Boston, Museum of Fine Arts.



6. Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1834, bronze, fonte de 1850, coll. part.

Éditions Ophrys | Téléchargé le 09/06/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 216.73.217.92)

pureté, s'amalgamant avec le serpent sinueux, le tentateur satanique, dans une image d'ondoyante volupté. Gauguin oppose malicieusement les deux versants de sa personnalité, le saint et le pécheur, comme il l'a déjà fait dans *Les Misérables*.

Le *Portrait de Jacob Meijer de Haan à la lampe*, de l'autre côté de la cheminée, représente son homologue, le novice détenteur de la connaissance défendue symbolisée par les pommes cueillies qui s'offrent à sa contemplation dans une coupe. Ses yeux globuleux fixent extatiquement la lampe, dont l'arrondi reproduit la protubérance de son front où se concentrent ses lumières. Ce portrait reflète les thèses pseudo-scientifiques de la phrénologie, très répandues au XIX<sup>e</sup> siècle, qui prétendent décrire le caractère et l'intelligence des personnes d'après la forme de leur crâne. Un front proéminent signale un être de génie<sup>47</sup>. Le grand front bombé ajouté au nez tombant dessine une configuration phallique, renforçant le parallélisme entre masculinité et créativité répété par différents motifs à travers le décor de la salle.

Deux livres sont également posés devant de Haan, *Le Paradis perdu* et le *Sartor resartus* mentionnés plus haut. La petite porte à peine visible à l'arrière-plan situe le modèle dans un saint des saints. Les deux artistes réunis visuellement et métaphoriquement par la paire de tableaux se présentent comme des voyants capables de naviguer entre le monde des apparences et l'univers des signes.

On a beaucoup parlé de l'allure démoniaque de Meijer de Haan, avec son museau de renard et ses touffes de cheveux roux en forme de cornes sous la kippa, dans une composition où dominent les teintes ardentes<sup>48</sup>. On a mis la charge grotesque du portrait sur le compte de la jalousie de Gauguin, éconduit par Marie Poupée au profit du malingre de Haan. Mais le renard occupe une place équivoque dans l'œuvre de Gauguin, qui s'oppose et s'identifie parallèlement à lui comme dans la figure 5 où le renard symbolise la perversité. En outre, rien ne permet d'affirmer que Gauguin éprouvait du dépit. Quand il est arrivé à l'auberge où il a commencé par « fraterniser avec la bonne<sup>49</sup> », son

ami était déjà l'amant de la propriétaire. Les deux hommes ont continué à habiter sous le même toit jusqu'au jour où leurs routes ont divergé au sens le plus concret du terme, de Haan partant pour le Nord et Gauguin pour les tropiques.

L'équivalence simpliste entre Satan et le mal, très éloignée des conceptions morales de Gauguin, ne cadre pas avec la complexité de sa pensée. Il était l'héritier des « métamorphoses de Satan » célébrées par les romantiques et perpétuées dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes rebelles de la monarchie de Juillet se reconnaissent dans la fougue héroïque et l'indépendance farouche du Lucifer du *Paradis perdu*, puni pour avoir proposé un autre ordre des choses<sup>50</sup>. Baudelaire en a fait un axiome esthétique : « Le plus parfait type de beauté virile est Satan – à la manière de Milton<sup>51</sup>. »

L'attrait des romantiques pour l'archange déchu a peut-être fourni une source d'inspiration à Gauguin sous la forme du *Satan* de Jean-Jacques Feuchère (1807-1852). La statue (fig. 6), qui glorifie

le Lucifer de Milton, rencontre au Salon de 1834 un succès qui persiste jusqu'à la fin du siècle grâce à diverses reproductions gravées et sculptées<sup>52</sup>. Ce Satan inquiétant a une attitude tourmentée qui rappelle fortement les multiples représentations de Meijer de Haan. La ressemblance la plus frappante réside dans le geste de la main tordue pour soutenir le menton, avec un doigt dans la bouche et les autres sur la joue. Dans *Les Contes barbares*, la main pliée en arrière fait penser à un pied fourchu, curieusement assorti au front proéminent. La crête de cheveux du diable s'enroule en corne et ses yeux roulent dans des orbites anguleuses sous les sourcils froncés en accents circonflexes qui creusent des rides verticales sur le front. Le Lucifer rebelle, dont l'angoisse se nourrit du désir de liberté, concorde avec l'idée de l'artiste selon Gauguin, et satisfait son penchant pour les archétypes forts.

Les spécialistes s'accordent à penser que l'*Autoportrait à l'auréole* représente Gauguin en voyant et prophète, sorte d'ange déchu à la Baudelaire, mais personne ne semble avoir remarqué que le Lucifer de Milton pourrait tout aussi bien permettre d'expliquer la mine démoniaque de Meijer de Haan<sup>53</sup>. Sa pose méditative caractérise les esprits féconds depuis la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer<sup>54</sup> (1513). Cette lecture du portrait conjugue la figure de l'artiste visionnaire mélancolique avec le personnage de Meijer de Haan en réprouvé dont la destinée suit la trajectoire de Lucifer. Lorsque de Haan a exposé en 1888 *Uriel Acosta* (fig. 7), son tableau le plus ambitieux, Jan Veth, alias I.N. Stemming, l'a violemment critiqué dans *De Nieuwe Gids*, l'organe de l'avant-garde hollandaise dont le peintre briguaît précisément l'approbation. Jan Veth affirmait qu'*Uriel Acosta* n'était « rien d'autre qu'un mélange confus de réminiscences de Rembrandt et de Munkaczy », et concluait que de Haan n'avait vraiment pas la fibre artistique<sup>55</sup>. Le peintre s'est retrouvé alors dans une situation assez comparable à celle de son protagoniste Uriel Acosta, un rationaliste juif portugais du XII<sup>e</sup> siècle, réfugié à Amsterdam, condamné pour hérésie par les tribunaux rabbiniques et exclu de la communauté juive<sup>56</sup>. Malgré la plaquette que Jan Zürcher a rédigée pour défendre vigoureusement le tableau, ou peut-être même à cause d'elle, les réactions hostiles ont poussé Meijer de Haan à quitter Amsterdam pour Paris<sup>57</sup>. Dans un dessin ultérieur (fig. 8), Gauguin semble avoir repris le profil d'Acosta d'après la reproduction qui illustre la plaquette de Zürcher. Il l'a juxtaposé à un croquis de Meijer de Haan, associant étroitement l'artiste et le philosophe<sup>58</sup>. Pour lui qui se considérait comme un martyr de son art, le sort de Meijer de Haan attestait son authenticité d'artiste incompris, de rebelle voué à l'exil. Les portraits du Poullu jouent sur la symétrie historique entre Lucifer et le Christ, les deux martyrs du dualisme transgression-rédemption.

Si Lucifer représente l'artiste condamné pour ses audaces créatives, son homologue paradoxal est l'artiste comme prophète de Dieu, un thème qui sous-tend le *Sartor resartus* de Carlyle, un livre décou-



7. D'après Meijer de Haan, *Uriel Acosta* (original perdu). Lithographie illustrant la plaquette de Jan Zürcher pour l'exposition de 1888.



8. Paul Gauguin, *Acosta, de Haan et Mimi*, 1889, pierre noire et lavis noir sur papier, coll. part.

vert très probablement par Gauguin par l'intermédiaire de Van Gogh, lors de son séjour à Arles.

Au fil des ans, *Le Paradis perdu* et *Sartor resartus* sont devenus des références pour Gauguin, réunissant des thèmes sur lesquels il allait revenir sans cesse. Pour lui comme pour Meijer de Haan, la lutte pour l'indépendance artistique était une sorte de mission de droit divin, à laquelle il devait se consacrer corps et âme<sup>59</sup>. Quand Gauguin incorpore les deux livres dans le portrait de Meijer de Haan, il érige l'artiste en martyr à la manière du Lucifer baudelairien, combattant les servitudes d'un système rigide, et en prophète qui déchiffre les vérités universelles.

### La place du barbare dans l'œuvre de Gauguin

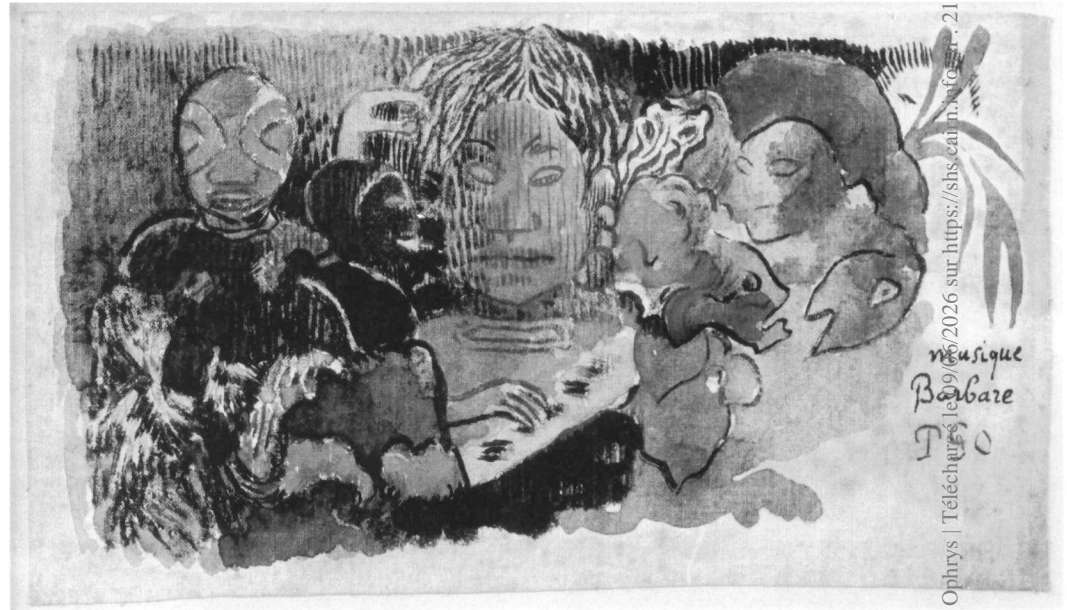
Le « barbare » qui revient fréquemment dans l'art de Gauguin a une généalogie dont on retrouve la trace dans le tableau de 1902. Chez Gauguin, l'adjectif « barbare » va de pair avec un style synthétique et des déformations simplificatrices indissociables de la langue des signes, et par là même, de la théorie de la synesthésie<sup>60</sup>.

Le titre et la composition des *Contes barbares* rappellent des œuvres tahitiennes de Gauguin, où il a commencé à accoler l'épithète « barbare » à des mots qui évoquent des sons. Une petite aquarelle sur soie intitulée *Musique barbare* (fig. 9) transpose visuellement le principe de la synesthésie. Au milieu, un *tupapaï* (esprit des morts) joue de la musique sur un clavier. La tête de Hina, déesse de la Lune, qui a défié la mort des hommes, domine au centre de l'image, tandis que le visage-masque du dieu de la Création Ta'aroa, à gauche, fait contrepoids à un amas indistinct de *ti'is*, divinités mineures, sur la droite. Ensemble, ils composent le cycle de la vie que Gauguin retrace dans *L'Ancien culte maborie*, sa description illustrée du panthéon polynésien<sup>61</sup>.

Le titre *Musique barbare* annonce clairement le mode musical que Gauguin revendique pour son art depuis les années 1880<sup>62</sup>. Les couleurs étranges s'enchevêtrent dans une harmonie troublante de nuances chromatiques changeantes. Les applications de peinture très diluée revêtent des contours amorphes que l'artiste a soulignés de noir. Cette symphonie miniature révèle l'influence de Stéphane Mallarmé (1842-1898) que Gauguin paraphrasera plus tard à propos d'une de ses peintures : « Poème musical, il se passe de libretto<sup>63</sup>. »

L'emploi du mot « barbare » chez Gauguin a peut-être été encouragé par les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, brièvement mentionnés dans son manuscrit *Noa Noa* de 1894, conservé au Louvre<sup>64</sup>. Cependant, cette allusion dans *Noa Noa* laisse entendre que Gauguin a découvert les œuvres du poète à Paris, lorsqu'il a travaillé sur ce manuscrit avec Charles Morice, avant de repartir pour Tahiti en 1895.

Une autre peinture porte le titre de *Contes barbares* (fig. 10). Gauguin l'a dédiée au « com [mandant] t Sellier », un officier de la marine nationale



9. Paul Gauguin, *Musique barbare*, 1892, aquarelle sur soie, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung.

stationné dans le port de Papeete. La date de 1892 qui lui est habituellement attribuée reste sujette à caution et l'on ignore d'où vient son titre, probablement attribué après coup, en raison de sa ressemblance avec la toile de 1902<sup>65</sup>. Le choix de ce titre n'en semble pas moins pertinent. La disposition des trois personnages principaux préfigure le tableau de 1902, où elle est simplement inversée. C'est en quelque sorte une version préparatoire qui renferme les composants essentiels de la toile exécutée des années après, et qui apporte la preuve tangible que tout y est « calculé, médité longuement ».

Les *Contes barbares* signalent les liens qui se tissent dans la pensée de Gauguin. Par-delà sa dimension narrative et les analogies qu'il suggère, le titre reste dans la continuité de tous ceux où l'épithète « barbare » qualifie un terme auditif. Tout comme on écoute la poésie ou la musique, le conte a besoin d'un auditoire pour produire son effet. La « barbarie » selon Baudelaire ancre la perception des sons dans une langue des signes primitifs, un univers de symboles qui bascule dans le domaine de la synesthésie. Le titre invite le spectateur à écouter le tableau en contemplant sa poésie.

### Correspondances dans les *Contes barbares*

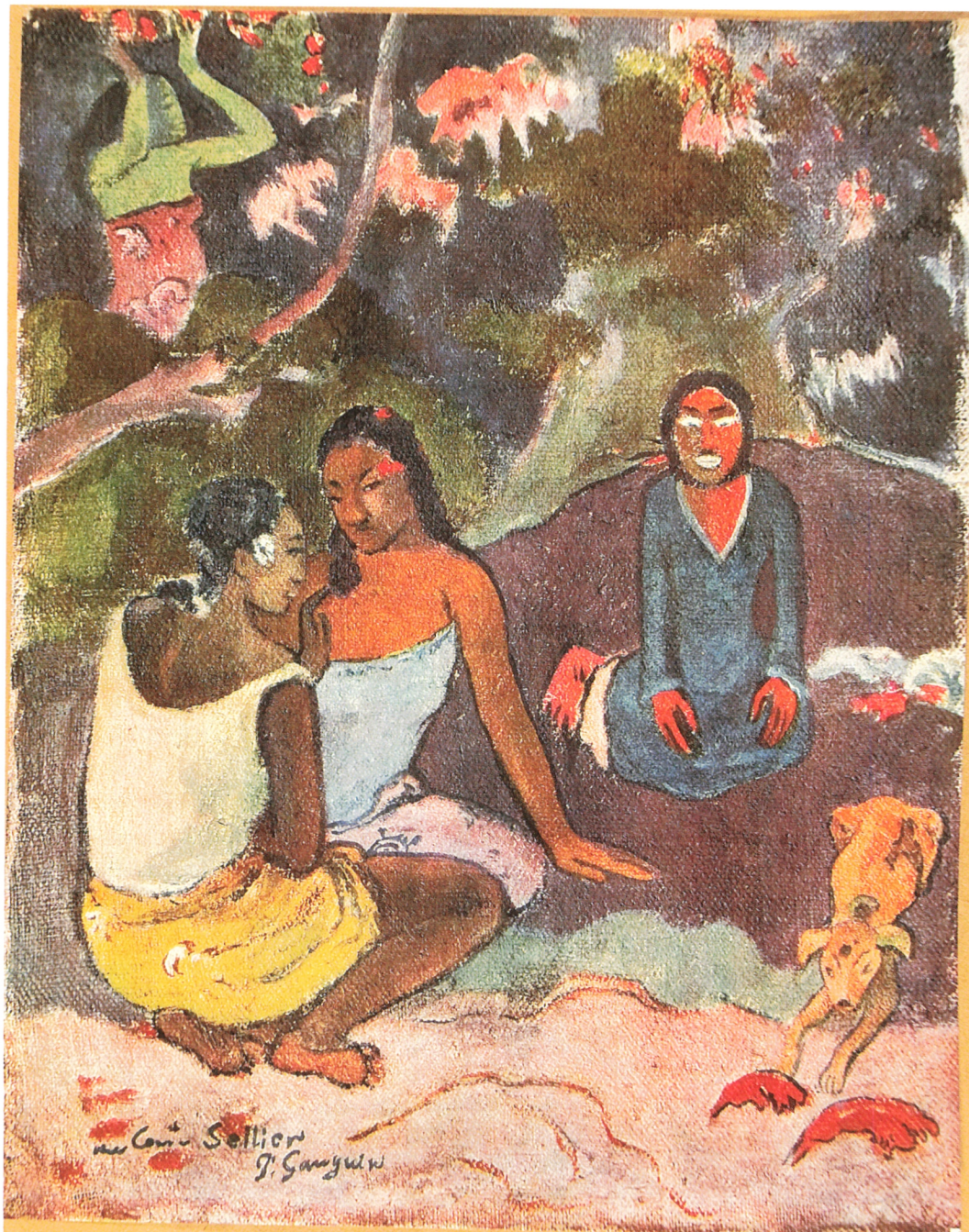
Le déploiement de symboles dans les *Contes barbares* pousse le spectateur à tenter d'expliquer le trop-plein de signes. L'étrangeté de l'ensemble fait espérer un passage à ceux qui ne s'arrêtent pas aux évidences. Même sans se reporter au répertoire de motifs de Gauguin, on peut dégager certaines idées d'une simple observation de la scène. Mais les ingrédients autobiographiques jouent

toujours un rôle fondamental dans son art et les *Contes barbares* témoignent autant de son odyssée personnelle que de ses préoccupations métaphysiques, exacerbées durant les derniers mois à Hiva Oa. Les allusions identifiables à divers épisodes de sa carrière, de la Bretagne jusqu'au Marquises en passant par Tahiti, recoupent les sentiments perceptibles dans la composition. Et elles confirment que, malgré son éloignement géographique, Gauguin restait profondément attaché au monde de l'art parisien qu'il se targuait d'avoir répudié<sup>66</sup>.

L'homme assis, dos voûté, rappelle fortement le visage familier de Meijer de Haan, rendu encore plus lugubre par le regard hypnotique de ses yeux verts, caractéristiques des êtres malfaisants<sup>67</sup>. Ses mains tordues reproduisent le geste du *Portrait de Jacob Meijer de Haan à la lampe*, et conservent leur forme étrange qui fait écho au front proéminent.

Le personnage de Meijer de Haan, homologue du Lucifer baudelairien, incarne une vision de l'artiste détruisant afin de créer, qui est précisément celle de Gauguin en Polynésie. Ce Meijer de Haan joue des rôles multiples, à la fois marginal héroïque, voyant mystique, *varua ino* et alter ego du peintre. Sa tenue féminine, manifestement transgressive, trahit la nature insidieuse de ce qu'elle est censée dissimuler : cette robe informe, dans l'esprit de Gauguin, est l'illustration même de l'éradication impitoyable des coutumes locales par les autorités chrétiennes.

Les poses et les vêtements légers des deux jeunes femmes s'inspirent de personnages sculptés sur le temple de Borobudur (où ils sont drapés dans des voiles diaphanes). Leurs regards imperturbables paraissent d'autant plus troublants qu'elles ont un voisin sinistre. Peut-être donne-t-il une forme visible à leurs peurs, mais elles ne sem-



10. Paul Gauguin, *Contes barbares* [*Au cont Sellier*], 1892, huile sur toile, coll. part.

blent pas s'aviser de sa présence. Il est le *varna ino* qui anticipe leur destin. La semi-nudité des jeunes femmes confrontées à la robe couvrante du personnage masculin instille une atmosphère d'érotisme et d'exotisme, où sexualité et réincarnation s'entremêlent autour de l'artiste comme emblème de la créativité.

La surabondance de fleurs suggère une symbolique florale très étudiée, tandis que les mangues tombées par terre sont des versions tropicales du fruit défendu. Ce paradis sensuel évoque un monde d'après la chute de l'homme, où le tenta-

teur démoniaque a instauré la fatalité de la mort comme contrepartie de la vie. Les fleurs renforcent cet effet par leurs connotations constantes dans les peintures de Gauguin. Les corolles à cinq pétales, le lys et le lotus symbolisent la régénération, les fleurs de frangipanier ornant les chevelures des jeunes femmes indiquent la disponibilité sexuelle<sup>68</sup>. Les tonalités mélancoliques des *Contes barbares* créent une ambiance de fin annoncée, digne du *Crépuscule des dieux*. Comme dans le dernier volet de la tétralogie de Wagner, cette fin est aussi un commencement.

Le renouveau viendra peut-être du nuage qui arrive de l'horizon lointain et se dirige vers la Marquisienne. Il rappelle le nuage sur lequel le bouddha Amitabha (Amida en japonais) descend pour chercher l'âme des morts et les accueillir sur la Terre pure. Après cet accueil, ou *raigō*, les fidèles accèdent à l'illumination (fig. 11). Gauguin aurait pu voir à Paris toutes sortes de représentations du bouddha Amitabha<sup>69</sup>. Le nœud du ruban qui orne la chevelure de Tohutaua ressemble à celui des apsaras, les nymphes célestes comme celle qui est figurée à Borobudur dans le bas-relief de *Manohara fuyant le palais pour regagner le ciel*. Les fleurs roses au-dessus de la tête de Tohutaua introduisent un autre rappel du cortège d'acolytes musiciens qui accompagne le bouddha Amitabha, contribuant ainsi à l'effet synesthésique pour tous ceux qui connaissent ces images<sup>70</sup>. Gauguin a vu des apsaras sculptées à l'Exposition universelle de 1889, mais il a vu aussi des danseuses javanaises appelées « apsaras » donner un spectacle à côté de moulages en plâtre des bas-reliefs du temple d'Angkor Vat qui les représentaient<sup>71</sup>.

Si Gauguin ignorait les détails de l'iconographie hindoue et bouddhique avant son séjour aux Marquises, son amitié avec Ky Dong [Nguyen Van Cam, 1875-1929] lui a permis d'acquiescer une bonne compréhension des motifs dont il s'était emparé. Ky Dong, originaire de l'Annam, éduqué dans les établissements français à l'étranger, est un homme cultivé, exilé de l'Union indochinoise pour ses activités d'opposant. Il a laissé un témoignage sur ses discussions quotidiennes avec Gauguin, qui se déroulaient souvent à l'atelier où l'artiste a peint les *Contes barbares*. C'est peut-être Ky Dong qui a fait découvrir à Gauguin les idées bouddhistes introduites dans ce tableau<sup>72</sup>.

Gauguin a souligné l'androgynie du personnage du milieu, qui présente la même alliance de caractères masculins et féminins que les représentations traditionnelles du Bouddha. L'androgynie fascinait les symbolistes et Gauguin s'intéressait tout particulièrement à l'union mystique des sexes qu'elle semblait opérer. La complémentarité des sexes faisait partie de sa théosophie, en accord avec les croyances polynésiennes, où l'univers est constitué par l'union des deux forces masculine et féminine, « l'une active, l'autre passive, ou l'âme et le corps; l'une spirituelle et cachée, l'autre matérielle et visible<sup>73</sup>. » L'ambiguïté de l'androgynie correspond aux lignes de démarcation incertaines de l'identité sexuelle, brouillées par le travestissement de Meijer de Haan, qui oppose le vêtu au dévêtu, le masculin au féminin, l'artifice civilisé à l'innocence primitive. Même si Balzac glorifie la figure de l'androgynie angélique dans *Séraphita*, le rébus vestimentaire de Gauguin doit beaucoup plus au *Sartor resartus* de Carlyle, où les habits voilent et dévoilent symboliquement l'essence divine.

En 1897, quand Gauguin a lu la traduction intégrale de *Sartor resartus* dans le *Mercure de France*, il a réinterprété le portrait de Meijer de Haan dans une gravure sur bois<sup>74</sup> (fig. 12). En lisant Carlyle



11. *Raigo, Des cent // d'Amida Bondha* (détail de Jean Buhot).

dans le texte, Gauguin a eu envie de revenir sur son tableau de 1889, où le livre est placé bien en vue sur la table. Il en avait fait une copie à l'aquarelle dont il ne se séparait jamais<sup>75</sup>. Dans la gravure, le Hollandais (privé de sa calotte) est habillé de la même façon que deux femmes placées derrière lui. La quantité même de tissu signale la fameuse « robe mission », synonyme de l'Église dénoncée avec force dans le manuscrit de Gauguin *L'Église catholique et les temps modernes*<sup>76</sup> (1897-1898).

La gravure sur bois annonce les *Contes barbares* en effectuant la transition entre la philosophie de Carlyle et celle de Gauguin, qui se reflète à l'évidence dans son manuscrit de 1897-1898 remanié sous le titre *L'Esprit moderne et le catholicisme* en 1902, l'année où il a exécuté le tableau. Gauguin emploie la symbolique vestimentaire de *Sartor resartus* afin de révéler l'hypocrisie de la tradition chrétienne par comparaison avec la pureté des civilisations bouddhique et mahorie. Ce livre exalte la sensibilité de Gauguin à la profondeur spirituelle des « correspondances » et à leur amplitude sensorielle. Si « l'Univers n'est qu'un vaste symbole de la divinité<sup>77</sup> », comme le dit Carlyle, le tableau de Gauguin assigne à l'art une vocation de révélateur.

La multitude de correspondances dans les *Contes barbares* prépare le terrain pour une lecture sous l'angle de la synesthésie, qui est la langue de la révélation. Le tableau déploie un répertoire qui fait appel aux sensations autant qu'aux signes,

produisant des effets qui peuvent être sensoriels ou intellectuels, matériels ou spirituels. Un vocabulaire de formes et de couleurs sert de support à l'imagination, pivot de l'inconscient. Le modèle musical donne les clés d'une grammaire synesthésique où les correspondances dénotent un univers caché derrière les apparences. Lorsque Gauguin écrit *Diverses choses*, en 1896-1897, il a complètement intégré la métaphore musicale dans sa philosophie esthétique.

Le titre des *Contes barbares*, qui évoque un récit oral, invite donc le spectateur à « écouter » la peinture, déclenchant ainsi une synesthésie qui submerge tout le tableau. Cette œuvre distille une pointe de tristesse taraudante, tout en offrant un festin enivrant pour les sens. Gauguin, à l'instar de Wagner, compose une partition tout en accords puissants de tons voisins, entrecoupés de contrastes vigoureux et d'accents d'intensité inattendus. Le dialogue des verts et des bleus froids produit une orchestration somptueusement mélancolique que viennent interrompre les roses plus clairs, plus aigus, soulignés par des cascades de notes orange rouge plus foncé. Les tons chauds tracent une ligne mélodique globale qui traverse une succession rythmique de verticales, particulièrement prononcée dans la forêt de troncs blancs. Les harmonies abstraites des *Contes barbares* ouvrent « une porte nouvelle sur l'infini et le mystère ». Le visage enveloppé de brume serait-il l'« œil qui écoute » ?

## Postlude

Pour Gauguin, Meijer de Haan est le sage excentrique, dûment identifié grâce à la complicité entre le mot et l'image qui se noue à partir des deux livres représentés dans le portrait de 1889 : *Le Paradis perdu* et *Sartor resartus*. Il perpétue la dualité de l'artiste rebelle et victime déjà introduite dans l'autoportrait de Gauguin dit *Les Misérables*. Dès lors, de Haan règne sur des paraboles du cycle de la vie, indissolublement liées à l'acte créateur. Il y gagne une stature d'artiste emblématique, incarnant le créateur-destructeur qui transmet les contes et légendes épiques en même temps qu'il voit l'au-delà des apparences. S'il entérine la création au prix de la mort dans les *Contes barbares*, ses compagnes ripostent en offrant des métaphores de la régénération et de l'illumination. Le trio décrit une boucle autour de la relation symbiotique entre la vie et la mort, la création et la destruction, l'art et la religion.

Gauguin rattache le doublet art et religion à un autre système de mots et d'images et le terme « barbare » déclenche la synesthésie qui parcourt la suite d'œuvres aboutissant aux *Contes barbares*. Certaines de ces peintures présentent des configurations de mots et d'images analogues, tandis que d'autres préfigurent la composition de 1902. Mais chaque fois, c'est l'effet musical de la couleur qui détermine la tonalité affective. Si l'épithète « barbare » rend compte des simplifications archaïsantes et des déformations volontaires qui assurent l'unité synthétique des peintures, elle participe aussi de la langue des correspondances qui constitue le symbolisme changeant de Gauguin. Elle apporte aux *Contes barbares* des composants complémentaires qui font fusionner les principes esthétiques et spirituels. En faisant primer le visionnaire sur le figuratif, la synesthésie suscite une réaction au tableau qui est de l'ordre de l'extase religieuse.

Le personnage de Meijer de Haan et le mot « barbare » revêtent des significations qui se croisent dans les *Contes barbares* pour léguer à la postérité un manifeste visuel de la démarche plastique et métaphysique de Gauguin. L'insistance sur les symboles en soi coupe court à toute interprétation univoque de n'importe quel signe. Leur présence collective transforme le tableau en une véritable exégèse de l'éventail des correspondances qui servent de fondement à sa conviction que l'art ouvre une échappée sur l'éternité. Même la parabole qui met en parallèle le sort de l'Océanie moribonde et la mort imminente de Gauguin proclame sa certitude que l'art est révélation. Les *Contes barbares* dépassent la réalité superficielle non seulement pour amener le public au contact de la réalité qui est au-delà des apparences, ou même au contact du divin, mais finalement pour affirmer haut et fort que c'est la vocation même de l'art.

Traduit de l'anglais  
par Jeanne Bouniort



12. Paul Gauguin, *Souvenir de Meijer de Haan*, 1897, bois, 10,6 x 8,1 cm, Chicago, Art Institute.

## NOTES

\* Eda Levitine, professeur émérite de littérature française au Trinity College de Washington, a accompagné cette étude de bout en bout. Elle a guidé mes lectures de Baudelaire et des poètes symbolistes, et encouragé mes recherches sur la synesthésie chez Gauguin. Son mari George Levitine était l'un des plus grands spécialistes de l'art français, fondateur du département d'histoire de l'art à l'université du Maryland en 1964.

Je suis surtout redevable à Nathalie et Christian Volle, dont les encouragements et l'hospitalité ont rendu possible ce travail de recherche. Il me faut remercier tout spécialement Filiz Eda Burhan pour sa lecture de mon manuscrit, et Nancy Pressly pour ses conseils précieux. Ma gratitude va également à Teresa Dolan, Dario Gamboni et Barbara Larson pour leurs suggestions judicieuses.

1. *Diverses choses* réunissent les notes que Gauguin a consignées à la suite de son manuscrit *Noa Noa*, dans l'album appartenant au musée d'Orsay et conservé actuellement au département des Arts graphiques du Louvre. Un CD-Rom édité par la Réunion des musées nationaux sous le titre *Gauguin écrivain* reproduit intégralement les manuscrits de *Noa Noa*, *Diverses choses* et *Ancien culte maborie*.

2. Toutes les études sur Gauguin, y compris celle-ci, profitent de l'excellent travail déjà accompli par d'autres. Les expositions consacrées à l'artiste ont donné lieu à quatre publications majeures. *Gauguin*, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, Chicago, Art Institute of Chicago, et Paris, Grand Palais, éd. française, Paris, 1989, est un ouvrage de référence fondamental sur le parcours de l'artiste et son œuvre. Il fournit des

informations précises sur un grand nombre d'œuvres, dont beaucoup de celles qui sont citées ici. *Van Gogh et Gauguin, l'atelier du Midi*, cat. exp., Chicago, Art Institute of Chicago et Amsterdam, Van Gogh Museum, rédigé par Douglas Druick, Peter Kort Zegers et al., éd. française, Paris, et Milan, 2002, analyse plusieurs peintures et décorations réalisées au Pouldu, en rapport avec le projet d'« atelier du Midi » de Van Gogh. Ces deux catalogues retracent le contexte où s'inscrit notre propos. Eric Zafran a rédigé le principal texte du catalogue qu'il a dirigé pour l'exposition *Gauguin's Nirvana: Painters at Le Pouldu 1889-1890* au Wadsworth Atheneum of Art de Hartford, en 2001. Je m'y réfère souvent et j'ai tenu compte des éléments nouveaux apportés dans cette publication, même si la présente étude est surtout le fruit de recherches personnelles menées dans une tout autre perspective. *Gauguin Tahiti, l'atelier des tropiques*, cat. exp. Paris, Grand Palais, et Boston, Museum of Fine Art, éd. française, Paris, 2003, offre un panorama utile de la période tahitienne de Gauguin, et mentionne les *Contes barbares*, mais sans s'arrêter sur les autres œuvres examinées ici.

3. Richard Brettell donne une synthèse des recherches sur les *Contes barbares* dans *Gauguin* 1989, *op. cit.* à la note 2, cat. 280, p. 474. Il accepte l'identification habituelle des personnages avec Meijer de Haan en compagnie de deux femmes. George Shackelford décrit le foisonnement sensoriel des *Contes barbares* dans *Gauguin Tahiti* 2003, *op. cit.* à la note 2, p. 300.

4. Bernard Dorival, « Sources from of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece », *Burlington Magazine*, vol. XCIII, avril 1951, p. 118-122, reproduit des photographies des bas-reliefs de Borobudur retrouvés dans la collection de Gauguin. La communication de Douglas W. Druick et Peter

Zegers, « Le kampong et la pagode, Gauguin à l'Exposition universelle de 1889 », dans *Gauguin*, actes du colloque Gauguin au musée d'Orsay (1989), Paris, 1991, p. 101-102, fournit des informations plus précises sur ces photographies prises par Isidore van Kinsbergen (1821-1905), publiées en 1874 dans un album consacré aux ruines de Borobudur, qui faisait suite à un autre album sur l'île de Java, paru en 1872. Gauguin en possédait au moins trois, dont il s'est inspiré à maintes reprises. Le Rijksmuseum d'Amsterdam a numérisé et mis en ligne sur son site les images de l'album de 1874 conservé dans sa collection de photographies.

5. Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete, 1975, p. 256, identifie Tohotaua. Voir également June Hargrove, « *Woman with a Fan*: Paul Gauguin's Heavenly Vairamati. A Parable of Immortality », *The Art Bulletin*, vol. LXXXVIII, n° 3, septembre 2006, p. 552-566.

6. Lettre du 20 décembre 1888 à Émile Schuffenecker, partiellement reproduite dans Paul Gauguin, *Correspondance*, édition établie par Victor Merlhès, Paris, 1984, p. 306. L'« âme » est une notion importante dans l'esthétique symboliste (voir également la citation de Delacroix à la note 20 infra). Elle est approfondie par Kerstin Thomas, « "Un paysage est un état d'âme." Landschaft als Stimmung bei Paul Gauguin », dans *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, sous la direction de Werner Busch et Oliver Jehle, Berlin, 2007, p. 167-185.

7. Charles Morice, « Les Gauguin du Petit Palais et de la rue Laffitte », *Mercure de France*, février 1904, p. 390. Volland a vendu le tableau à Karl-Ernst Osthaus peu après l'exposition.

8. Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, New York, 1985, p. 263; et Naomi Margolis Maurer, *The Pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin*, Madison, 1998, p. 174.

9. Maurice Malingue, *La Vie prodigieuse de Gauguin*, Paris, 1987, p. 276.

10. Elizabeth Childs, « L'Esprit moderne et le catholicisme, le peintre écrivain dans les dernières années », dans *Gauguin Tahiti* 2003, *op. cit.* à la note 2, p. 285, identifie les trois traditions religieuses mais qualifie la première de « juive », au lieu de « judéo-chrétienne » qui recouvre plus largement la civilisation occidentale.

11. Comme le remarque Eric Zafran dans *Gauguin's Nirvana* 2001, *op. cit.* à la note 2, p. 123.

12. Lettre du 20 décembre 1888 à Émile Schuffenecker, dans *Correspondance* 1984, *op. cit.* à la note 6, p. 306. James Kearns, *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, 1989, p. 80-84, analyse l'utilisation de la parabole dans l'art de Gauguin.

13. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (1863), repris dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, 2001, p. 799. Le sens du mot « barbare » pour Gauguin et pour les critiques de son temps est analysé par Elise Eckermann, « *En lutte contre une puissance formidable* ». *Paul Gauguin im Spannungsfeld von Kunstkritik und Kunstmarkt*, Weimar, 2003, p. 154-163.

14. Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1953, p. 88-94, signale les précédents, et Rookmaaker, *Synthetic Art Theories, genesis and nature of the ideas on art of Gauguin and his circle*, Amsterdam, 1959, souligne leur importance pour les symbolistes. Deux publications replacent le modèle musical dans son cadre théorique du XIX<sup>e</sup> siècle qui fraye la voie à Gauguin : Philippe Junod, *Contrepoints, dialogues entre musique et peinture*, Genève, 2006; et Thérèse Dolan, « Œuvres d'art de l'avenir : Manet, Baudelaire et Wagner », dans *L'œil écrit, études sur les rapports entre texte et image 1800-1940, volume en l'honneur de Barbara Wright*, sous la direction de Derval Conroy et Johnnie Gratton, Genève, 2005, p. 119-140.

15. Charles Baudelaire, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » (1863), dans Baudelaire 2001, *op. cit.* à la note 13, p. 827; cité par Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, 1997, p. 309.

16. Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires*, 2 vol., Paris, 1923, t. I, *Études esthétiques*, p. 60, 62 et 63. Rookmaaker 1959, *op. cit.* à la note 14, observe que Delacroix fut le premier artiste romantique à invoquer le modèle musical.

17. « Notes de Delacroix », dans *Diverses choses*, *op. cit.* à la note 1, p. 222-223.

18. Paul Gauguin, « Notes synthétiques », reproduites en fac-similé dans Paul Gauguin, *Carnet de Bretagne, Tahiti*, 2002, non paginé.

19. G[abriel]-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture - Paul Gauguin », *Mercur de France*, 15 mars 1891, p. 155-164. S'il est difficile de dire dans quelle mesure Gauguin a influencé la théorie d'Albert Aurier, elle part en tout cas de prémisses conformes à ceux que Gauguin a posés dans ses écrits, en particulier le *Cahier pour Aline* : « À ma fille Aline, ce cahier est dédié : notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie toute faite de morceaux », *Journal de jeune fille (1893)*, 2 vol, Bordeaux, 1909, v. II, manuscrit fac-similé sp. Kearns 1989, *op. cit.* à la note 12, p. 26-29, tente de déterminer la part d'influence de Gauguin dans les remarques d'Aurier. Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, 1986, p. 125-126, suppose que les deux hommes se sont mutuellement influencés en raison de leur « sensibilité commune », tout en observant que Gauguin a tenu Aurier « constamment informé de son travail ».

Beaucoup d'auteurs ont essayé d'évaluer l'incidence des écrits de Baudelaire sur l'art et les idées de Gauguin. Rookmaaker 1959, *op. cit.* à la note 14, la croit décisive, tandis que Filiz Eda Burhan, 1979, *Vision and visionaires : nineteenth Century Psychological theory. The occult sciences and the formation of the symbolist aesthetic in France*, Ph. D. diss., Princeton University, 1979, p. 133, la trouve largement surestimée. Thomas 2007, *op. cit.* à la note 6, p. 182-183, pense que le poème « Les voyelles » d'Arthur Rimbaud a joué un grand rôle dans la synesthésie telle que l'entendait Gauguin. D'autres poètes et critiques, notamment Éliphas Lévi, Théophile Gautier et Stéphane Mallarmé ont beaucoup contribué à l'exploitation de la synesthésie dans la peinture symboliste. Malgré tout, le rôle de Baudelaire reste le plus important pour notre propos. Les *Contes barbares*, à commencer par leur titre, participent d'une conception de la synesthésie formulée par Baudelaire, mais aussi du principe d'ironie perceptible en filigrane dans ses œuvres. La confrontation entre le poème « Correspondances » et le tableau de Gauguin souligne les affinités entre l'écrivain et l'artiste. Sur Baudelaire « poète voyant », voir Judd Hubert, « Symbolism, Correspondence and Memory », *Yale French Studies*, n° 9 (1952), p. 46-55.

20. Burhan 1979 (thèse citée à la note 19), p. 304, note que *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice (Paris, 1889, en particulier p. 3-4 et 200) réflète les idées de Wagner sur l'art comme révélation religieuse, qui ont conforté Gauguin dans ses convictions. Voir Richard Wagner, *Œuvres en prose*, traduites par J.-G. Prod'homme, 13 vol., Paris, 1907-1914, t. XIII, 1914, « Religion et art ».

21. Emanuel Swedenborg, *Traité des représentations et des correspondances*, traduit du latin par Jean-François Étienne Le Boys des Guays, Paris, 1985.

22. Burhan 1979 (thèse citée à la note 19), p. 128-141, examine l'influence de Swedenborg sur Balzac et sur Gauguin. Rookmaaker 1959, *op. cit.* à la note 14, p. 28-29, souligne l'importance de Balzac pour Baudelaire, qui a converti ses idées en théories d'une portée considérable pour les artistes.

23. Charles Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven, documents inédits*, Paris, 1921, p. 54. Ce livre est la principale source d'informations factuelles sur Gauguin et Van Gogh au Pouldu. Mothéré avait forcément tendance à prêter une oreille complaisante à sa compagnie, qui racontait sa version des faits. C'est donc un témoignage inappréciable, mais à prendre avec circonspection. Par exemple, Chassé ne parle pas du procès que Gauguin a intenté contre Marie Henry en 1894 et qui a sûrement orienté les propos de l'ancienne aubergiste du Pouldu. Pour la deuxième édition revue et augmentée, *Gauguin et son temps*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1955, Chassé a dû écouter davantage les deux filles de Marie Henry, voir la note 54 *infra*. Je m'en suis tenue à la première pour la présente étude.

24. *Diverses choses*, *op. cit.* à la note 1, p. 213-215.

25. Burhan 1979, thèse citée à la note 19, p. 141 et note 152, signale une lettre à Schuffenecker contenant une paraphrase

de la mystique des nombres introduite dans *Louis Lambert*. Voir *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, 1946, nouvelle édition augmentée, 2003, p. 49-50, lettre du 14 janvier 1885. D'après Filiz Burhan (p. 133), cette lettre renferme aussi des allusions aux correspondances et aux effets chromatiques qui s'apparentent aussi idées formulées dans le *Salon de 1846* de Baudelaire.

26. Paul Gauguin, « Notes synthétiques », dans *Carnet de Bretagne* 2002, *op. cit.* à la note 18.

27. Aurier 1891, *op. cit.* à la note 19, p. 161.

28. Burhan 1979 (thèse citée à la note 19), p. 277-351, consacre un chapitre à cet aspect du symbolisme.

29. Aurier 1891, *op. cit.* à la note 19, p. 158.

30. *Ibid.*, p. 160.

31. *Ibid.*, p. 161.

32. L'Institut national d'histoire de l'art a numérisé et mis en ligne le manuscrit de Gauguin conservé à la bibliothèque Doucet. Burhan 1979, thèse citée à la note 19, p. 306, cite ce passage pour illustrer plus généralement l'idée de l'art comme révélation.

33. Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 25-28. Les précisions sur son arrivée à Paris sont fournies par Wladyslawa Jaworska, « Jacob Meyer de Haan », *Nederlands Kunsthistorisk Jaarboek*, 1967, n° 18, p. 198; repris en français sous la forme d'un chapitre dans Wladyslawa Jaworska, *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel, 1971, ch. IV, « Jacob Meyer de Haan 1852-1895 », p. 95-120, où l'auteur passe en revue les peintures exécutées par de Haan pendant son séjour en France. J'ai fini de rédiger la présente étude avant l'inauguration de l'exposition « Meijer de Haan, le maître caché » au Joods Historisch Museum d'Amsterdam (octobre 2009-janvier 2010, présentée ensuite au musée d'Orsay, puis au musée des Beaux-Arts de Quimper), mais je remercie sa commissaire Jelka Kröger de m'avoir autorisée à vérifier certaines informations.

34. Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 33.

35. Armand Séguin, « Paul Gauguin », *L'Occident*, n° 16, mars 1903, p. 159, écrit que de Haan avait du mal à suivre les raisonnements de Gauguin (à cause de la langue?). Au contraire, Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 44, parle des discussions de Gauguin avec de Haan « dont les opinions philosophiques dépassaient son niveau ».

36. Lettre d'octobre 1889 à Schuffenecker, dans *Lettres* 2003, *op. cit.* à la note 25, p. 193.

37. Lettre d'octobre 1889 à Émile Bernard, *ibid.*, p. 191.

38. Lettre d'avril 1893 à Mette Gauguin, *ibid.*, p. 274.

39. Lettre du 31 mars 1893 à Mette Gauguin, dans *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, réunies et présentées par Annie Joly-Segalen, Paris, 1950, p. 68.

40. Bogomila Welsh-Ovcharov, « Gauguin's Third Visit to Brittany, June 1889-November 1890 », dans *Gauguin's Nirvana* 2001, *op. cit.* à la note 2, p. 58-59.

41. Henri Dorra, « Le "texte Wagner" de Gauguin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 281-288.

42. Robert Welsh, « Gauguin et l'auberge de Marie Henry au Pouldu », *Revue de l'Art*, n° 86, 1989, p. 42. Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 46-50, donne la première description du décor exécuté par Gauguin et de Haan avec la collaboration ponctuelle de Paul Sérusier, Charles Filiger et d'autres amis de passage.

43. Victor Merlhès, « LABOR : Painters at Play in Le Pouldu », dans *Gauguin's Nirvana* 2001, *op. cit.* à la note 2, p. 81-102.

44. Voir June Hargrove, « Gauguin's Meijer de Haan : Maverick Sage », *Van Gogh Museum Studies, Current issues in 19th Century Art*, vol. III, 2010, p. 86-111.

45. L'histoire de chacune de ces deux œuvres est relatée pour l'essentiel dans *Gauguin* 1989, *op. cit.* à la note 2, cat. 92 et 93, p. 174-178.

46. Vojtech Jirat-Wasiutynski, « Paul Gauguin's Self-Portrait with Halo and Snake : The Artist as Initiate and Magus », *Art Journal*, vol. 47, n° 1, printemps 1987, p. 22-28. Gauguin venait de peindre le *Christ au Jardin des oliviers* (Daniel Wildenstein,

Gauguin : Catalogue, Paris, 1964, p. 326; West Palm Beach, Norton Gallery of Art) qui attire l'attention sur ses sacrifices pour l'art. Voir également Maria Grazia Messina, *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*, Florence, 2006, p. 15-42.

47. Laurent Baridon et Martial Guédron, *Corps, arts, physiognomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, 1999, p. 152. Anthea Callen, *The Spectacular Body : Science, Method, and Meaning in the Work of Degas*, New Haven, 1995, p. 13-20, retrace l'état de la science au XIX<sup>e</sup> siècle, où Paul Broca introduisit la notion de latéralisation des fonctions cérébrales, le langage, la morale et l'intellection étant localisés dans l'hémisphère gauche (qui gouverne la partie droite du corps). L'épaule gauche hypertrophiée de Meijer de Haan reflète peut-être la sensibilisation de Gauguin à ces découvertes abondamment relayées par la presse.

48. Pour des raisons religieuses ou autres, de Haan se couvrait toujours la tête comme le montrent ses autoportraits. Contrairement à ce que l'on suppose habituellement, Jelka Kröger, conservateur au Joods Historisch Museum d'Amsterdam, pense que ce n'est sans doute pas une indice de sa confession juive, car il avait choisi de mener une vie d'artiste en dehors de sa communauté religieuse. Il se pourrait que de Haan, de santé fragile, ait simplement voulu protéger du froid. Gauguin l'a représenté coiffé d'une calotte rappelant la kippa afin de souligner ses origines juives et le portrait a des connotations sataniques, mais ces deux éléments se conjuguent-ils dans un stéréotype négatif du juif ? Je n'ai rien trouvé qui puisse révéler ce genre de prévention de la part de Gauguin à l'époque. Les deux hommes sont restés très proches jusqu'au départ de Gauguin. Je remercie pour leur aide Anne-Hélène Hoog, au musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris, et Marsha Rozenblit, titulaire de la chaire Meyerhoff d'histoire juive à l'université du Maryland. Les cornes, les pieds fourchus et les aspects maléfiques assignés aux juifs dans l'iconographie médiévale étaient beaucoup moins fréquents à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la pléthore d'images antisémites, poussée à son paroxysme avec l'affaire Dreyfus, c'est surtout le lien avec le capitalisme qui est mis en avant. Autant les caricatures présentent toujours des juifs au nez crochu, autant le registre diabolique est rarement évoqué. La judéité de Meijer de Haan servait de paravent à sa science occulte, comme en témoigne le *Nirvana*, portrait de Jacob Meijer de Haan de Gauguin et le rattachait à la figure du juif errant. Voir *Gauguin's Nirvana* 2001, *op. cit.* à la note 2, p. 103-127. De même, le nez exagérément renflé, mais pas crochu, de Meijer de Haan revêt une forme phallique qui concorde avec le parallèle entre masculinité et créativité.

Judas et les juifs sont souvent roux dans les représentations du Moyen-Âge (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, sous la direction d'Engelbert Kirschbaum, 1970, rééd. en 8 vol. Fribourg, 1990, t. II, « Judas Schariot », col. 444). Cependant, Gauguin a mis en valeur la couleur de cheveux réelle de Meijer de Haan pour des raisons qui n'ont aucun rapport avec son appartenance ethnique. On en a la preuve dans les *Contes barbares*, où ses cheveux roux répondent à la chevelure flamboyante de Tohotaua, tout aussi conforme à la réalité. Ce n'est pas du réalisme en l'occurrence, mais une exploitation des couleurs de la nature à des fins artistiques variables en fonction des circonstances. La rousseur satanique de Meijer de Haan introduit une note orangée autour de laquelle Gauguin construit son tableau.

Les convergences entre le néo-médiévisme dans l'art, qui séduisait Gauguin, et la recrudescence de l'antisémitisme virulent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait l'objet d'une étude de Laura Morowitz, « Anti-Semitism, Medievalism and the Art of the Fin-de-Siècle », *Oxford Art Journal*, n° 20, 1997, p. 35-49. Laura Morowitz met ce phénomène en rapport avec les idées des nabis et des symbolistes, tout en soulignant que Gauguin ne partageait pas leurs préjugés (et puis il était très loin au moment de l'affaire Dreyfus).

49. Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 37-38.

50. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, 1977, ch. II, « Les métamorphoses de Satan », p. 67-95. Suzanne Glover Lindsay, « A Modern Mephistopheles by Emile Hébert », *Cantor Arts Center Journal*,

v. IV, printemps 2005, p. 14-25, retrace l'évolution du thème de Satan dans la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle.

51. Charles Baudelaire, « Fusées X », dans Baudelaire 2001, *op. cit.* à la note 13, p. 394.

52. Feuchère a exposé le plâtre au Salon de 1834, puis une fonte en bronze en 1835. La première estampe est parue dans le recueil d'Alexandre Decamps, *Le Musée, revue du Salon de 1834*, Paris, Abel Ledoux, 1834, non paginé. En 1850, la fonderie Vittoz a exécuté un nouveau tirage en bronze très connu à l'époque. Isabelle LeRoy-Jay Lemaistre, dans *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. exp., Paris, Grand Palais, sous la direction d'Anne Dion-Tenenbaum, Paris, 1991, p. 306, y voit un modèle de l'*Ugolin* (1865) de Jean-Baptiste Carpeaux et du *Penseur* (1880) d'Auguste Rodin. Le personnage sculpté par Rodin et celui que Gauguin a inséré dans son tableau peuvent s'envisager tous deux comme des autoportraits transposés.

Les gravures de Delacroix pour le *Faust* de Goethe traduit par Albert Stapfer, notamment *Méphistophélès dans les airs* (1829), sont souvent citées parmi les sources d'inspiration de la silhouette de Meijer de Haan. Voir *Van Gogh et Gauguin, l'atelier du Midi*, *op. cit.* à la note 2, p. 61-62. Wayne Anderson, *Gauguin's Paradise Lost*, New York, 1974, p. 107, compare la pose de Meijer de Haan à celles de l'*Ugolin* et du *Penseur*. Welsh-Ovcharov 2001, *op. cit.* à la note 40, p. 27, établit un rapprochement avec la peinture de Meijer de Haan intitulée *Une controverse talmudique*.

53. Denys Sutton, « The Paul Gauguin Exhibition », *Burlington Magazine*, vol. 91, n° 559, octobre 1949, p. 284. Jirat-Wasiutynski 1887, *op. cit.* à la note 46, p. 25, parle de « voyant démoniaque » à propos du portrait de Meijer de Haan dans la salle à manger du Pouldu, et compare l'autoportrait de Gauguin à l'ange déchu de Milton. Jaworska 1971, *op. cit.* à la note 33, p. 105, le qualifie de « philosophe-démon conçu par Gauguin ». Dans *Gauguin* 1989, *op. cit.* à la note 2, p. 178, Françoise Cachin décrit un Meijer de Haan « assez satanique, l'ange déchu, perdu par sa volonté de savoir, mais aussi, plus biographiquement, le traditionnel rabbin, le savant juif, l'homme qui connaît le "livre" et qui le transmet ».

54. Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, 1982, chapitre « Le diable mélancolique », p. 52-78, et nouvelle édition augmentée, *Mélancolies, livre d'images*, Paris, 2005.

55. Je remercie Teio Meedendorp, chargé de recherche sur les pratiques d'atelier de Van Gogh au Van Gogh Museum d'Amsterdam, qui m'a expliqué les raisons de cette hostilité. Il m'a procuré une copie du compte rendu de Jan Veth (signé de son pseudonyme I.N. Stemming), « Meijer de Haans Uriël da Costa », *De Nieuwe Gids*, vol. 3, 1888, p. 436-437, et une traduction anglaise d'où j'ai tiré la citation (« *Zijne schilderij Uriël Acosta is niets dan een verwade mengeling van herinneringen aan Rembrandt en Munkacsy* »).

56. Dans le compte rendu cité ci-dessus, ce n'est pas le sujet du tableau qui est mis en cause. Pourtant Bogomila Welsh-Ovcharov écrit dans *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, cat. exp., Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1981, p. 347, que le tableau a fortement indisposé les milieux juifs conservateurs d'Amsterdam parce qu'il présentait sous un jour favorable ce libre penseur régulièrement condamné pour hérésie par les tribunaux rabbiniques. J'essaie de montrer que même si les reproches étaient d'ordre artistique, et non pas religieux, il est permis de mettre en parallèle le martyre d'Acosta et l'exil volontaire de Meijer de Haan.

57. Voir Teio Meedendorp, « Dr Jan Zürcher, 1851-1905. Een ontwikkelde zonderling, zonderling ontwikkeld », *Kunstlicht*, vol. 15, n° 3-4, 1994, p. 10-15.

58. Welsh-Ovcharov 2001, *op. cit.* à la note 40, p. 29, identifie le personnage du premier plan avec de Haan, mais il me semble que c'est le profil rapidement esquissé au milieu qui représente de Haan. À gauche, on reconnaît Mimi, le bébé de Marie Henry.

59. Chassé 1921, *op. cit.* à la note 23, p. 32.

60. Burhan 1979 (thèse citée à la note 19), p. 209-210, place les origines du langage au cœur de la conception symboliste du primitif.

61. Gauguin a créé durant son premier séjour tahitien le

manuscrit illustré *Ancien culte maborie*, appartenant au musée d'Orsay et conservé au département des arts graphiques du Louvre. Voir Paul Gauguin, *Ancien culte maborie*, présenté par Pierre Bérés, 2002. Amishai-Maisel 1985, *op. cit.* à la note 8, p. 378, a reconnu Hina et établit un lien avec l'*Ancien culte maborie*, mais attribue le visage-masque à Tefatou (roi de la Terre), alors qu'à mon avis il s'agit de Ta'aroa. Les *ti'is* figurés à la page 21 de l'*Ancien culte maborie* forment un amas quasi identique à celui de la *Musique barbare*. L'aquarelle est généralement datée de 1892 et le manuscrit de 1893, mais la similitude des motifs pourrait inciter à inverser cet ordre chronologique.

62. Voir la note 6 *supra*.

63. Lettre de mars 1899 à André Fontainas, dans *Lettres* 2003, *op. cit.* à la note 25, p. 330.

64. *Noa Noa*, p. 134 du manuscrit : « Voir Poèmes barbares (Conte de Lisle). »

65. Wildenstein 459. Sur la date et le titre de ce tableau, voir Amishai-Maisels 1985, *op. cit.* à la note 8, p. 213, note 74, qui renvoie à Ursula Marks-Vandenbroucke, « Paul Gauguin », thèse de doctorat, université de la Sorbonne, 1956, p. 255, selon laquelle Gauguin a fait la connaissance du commandant Sellier en 1895 seulement, de sorte que la peinture daterait du second séjour à Tahiti, et non de 1892 comme on le suppose habituellement.

66. C'est un thème central d'Eckermann 2003, *op. cit.* à la note 13. Un autre point de vue sur les idées ésotériques de Gauguin est présenté dans Messina 2006, *op. cit.* à la note 46, p. 117-137.

67. Praz 1977, *op. cit.* à la note 50, p. 354.

68. Gauguin connaissait les principales conventions du langage des fleurs, même s'il se défendait d'employer ce genre de symboles. Le lys, quelque peu pervers ici par ses formes phalliques-vaginales, signifie traditionnellement la pureté et il est associé à l'Annonciation, point de départ de la rédemption après la chute. Dans les religions asiatiques, le lotus représente la fertilité et la régénération. Les fleurs pentamères « symbolisaient les dogmes de la résurrection et de l'immortalité de l'âme », d'après le *Journal de botanique*, vol. 16, 1902 (extraits consultables en ligne sur le site [www.archive.org](http://www.archive.org)). La fleur de frangipanier appartient à cette catégorie. En couronne sur la tête ou posée sur l'oreille, elle indique la disponibilité sexuelle. Childs 2003, *loc. cit.* à la note 10, p. 285, propose une interprétation analogue quand elle écrit que les fleurs, en particulier le lotus, « évoquent une idée de pureté dans la régénération perpétuelle de la nature ».

69. Le *raigô* figuré dans le « triptyque du mont Koya » (XI<sup>e</sup> siècle, pigments sur soie, conservé au temple Kongôbu-ji), est un exemple particulièrement célèbre, reproduit ici à la fig. 11. Je remercie Yui Suzuki, professeur d'histoire de l'art japonais à l'université du Maryland, pour m'avoir aidée à préciser cette idée. Le bouddha Amitabha était vénéré dans toute l'Asie. Voir Joji Okazaki, *Pure Land Buddhist Painting*, traduit et adapté du japonais par Elizabeth ten Grotenhuis, Tokyo, Kodansha International et Shibundo, 1977, comprenant une introduction (p. 13-27) et plus de soixante illustrations. Gauguin aurait pu voir à Paris différents documents sur les peintures de *raigô*, notamment des photographies. Voir Ellen Conant, « The French Connection : Emile Guimet's Mission to Japan. A Cultural Context for Japonisme », *ibid.*, p. 113-145. Le Panthéon bouddhique du musée Guimet, inauguré en 1888, abrite plusieurs sculptures de la descente d'Amitabha. Gauguin aurait pu voir également des peintures sur rouleaux lors de son voyage à Londres en 1885. William Anderson, *Descriptive and Historic Catalogue of Japanese and Chinese Painting in British Museum*, Londres, Longman's, 1886, répertorie sept images du bouddha Amitabha, dont trois représentent expressément le *raigô* (n°s 29, 41 et 148).

70. Durant toute sa carrière, Gauguin a utilisé des motifs floraux pour suggérer des idées ou des sentiments, comme il l'a fait à l'arrière-plan de son autoportrait *Les Misérables* (Wildenstein, voir à la note 46 *supra*).

71. Drucic et Zegers 1991, *op. cit.* à la note 4, p. 119, expliquent que Gauguin avait conservé un fragment de bas-relief figurant une apsara, qui provenait d'une des empreintes en

plâtre prises sur le temple d'Angkor Vat et exposées en 1889. L'artiste a exécuté un croquis de cette apsara.

72. Tihoti-Georges Marti et Constant Guehenno, « Moi, Ky Dong, infirmier de Paul Gauguin », *Bulletin de la Société des études océaniques*, n° 299, 2003, p. 24-28; et Patrick G. Reilly, « Les amours d'un vieux aux Marquises, ou Paul Gauguin héros d'une comédie en vers écrite de son vivant », *Journal de la Société des océanistes*, vol. XVIII, n° 77, 1962, p. 113-120.

73. *Ancien culte maborie* (voir la note 61 *supra*), p. 32. Ce passage provient directement du livre de Jacques-Antoine Moerenhout, *Voyages aux îles du grand Océan* (1837), vol. 1, Paris, 1959, t. I, p. 563, mais c'est un thème qui revient constamment dans les écrits ésotériques et théosophiques de l'époque.

74. Sartor Resartus, *Mercury de France*, trans. Edmund Barthélemy, 1895-1897, Alan Carey Taylor, *Carlyle et la pensée latine*, Paris, 1937, p. 336, souligne que Carlyle a rencontré un accueil exceptionnel en France.

75. Eric Zafran, dans *Gauguin's Nirvana* 2001, *op. cit.* à la note 2, p. 121, montre que l'aquarelle conservée au Museum of Modern Art de New York n'est probablement pas une étude préparatoire, mais une copie que l'artiste a emportée avec lui en Polynésie.

76. *L'Église catholique et les temps modernes* fait suite à *Diverses choses* dans l'album du Louvre contenant *Noa Noa*. Le manuscrit de 1902 intitulé *L'Esprit moderne et le catholicisme* appartient au St. Louis Art Museum. Il est reproduit avec des notes de Philippe Verdier dans le *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, vol. XLVI-XLVII, 1985-1986, p. 299-328. Voir également Childs 2003, *loc. cit.* à la note 10. Gauguin a poursuivi son discours anticlérical jusqu'à la fin de sa vie.

77. Thomas Carlyle, « Des Symboles », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 1, 1<sup>er</sup> avril 1890, p. 2. C'est un extrait du Livre III, ch. 3 de *Sartor resartus*.

## June Hargrove: "L'oeil qui écoute": Paul Gauguin's *Contes Barbares*

Gauguin's *Contes Barbares* depicts a man in a missionary dress crouching behind two barely clad figures in a post-lapsarian paradise heady with scents and textures. This demonic persona stems from the 1889 *Portrait of Meijer de Haan*, whom Gauguin transformed into an icon of the artist as maverick sage, conflating Milton's *Paradise Lost* with Carlyle's *Sartor Resartus*. The artist as prophet defies convention through Baudelaire's notion of "barbare", denoting a schematic language by which synesthesia gives art meaning. Long hailed as an inspiration for the mystical concept of synesthesia, Baudelaire's poem "Correspondences" provided Gauguin with a paradigm for his belief in art as revelation. The parable encoded in *Contes Barbares* aligns the fate of the dying Oceania with Gauguin's own imminent death; it transcends surface reality not only to enable the audience to experience the realm of truth behind appearances, but ultimately to proclaim that this is the very mission of art.

June Hargrove, Département d'histoire de l'art, University of Maryland, College Park, Maryland MD 20743 États-Unis