

Mallarmé, Gauguin : “ l’explication orphique de la terre ”

Jean-Nicolas Illouz

▶ **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé, Gauguin : “ l’explication orphique de la terre ”. Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé entre les arts, Presses universitaires de Rennes, pp.172-193, 2024, 978-2-7535-9539-2. hal-03762597

HAL Id: hal-03762597
https://univ-paris8.hal.science/hal-03762597

Submitted on 28 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mallarmé, Gauguin :
« l'explication orphique de la terre »

Entre ses voyages, Paul Gauguin fréquenta, en 1890-1891 puis en 1893-1895, les mardis de la rue de Rome. Sa personne, on peut l'imaginer, devait produire, « à la fumée de plusieurs cigarettes », un effet comparable à celui qui naissait de la seule prononciation du nom d'Arthur Rimbaud, « installant », écrit Mallarmé, « du vague », et faisant « qu'on se taise, énigmatiquement et réfléchisse, comme si beaucoup de silence, à la fois, et de rêverie s'imposait ou d'admiration inachevée[1] ».

Il est vrai cependant que Rimbaud, absent depuis longtemps de toute scène littéraire, ne fut jamais, rue de Rome, que son « fantôme impersonnel[2] » d'emblée contenu dans sa « légende », alors que Gauguin, dans des années où le symbolisme était en pleine ébullition, étonnait par sa présence rugueuse, sa « sauvagerie », contrastant avec la civilité raffinée de Mallarmé. Henri de Régnier évoque cette ambiance :

> À côté du silence de Redon, il me semble encore réentendre la grosse voix rauque de Gauguin. Entre deux de ses voyages à Tahiti, il vint plusieurs fois aux soirées du mardi. Il asseyait lourdement son corps massif. Le torse couvert d'un tricot de matelot, le visage rude, le teint boucané, les mains énormes, il donnait une impression de force et de brutalité et faisait contraste avec l'exquise civilité et l'extrême distinction physique de Mallarmé[3].

Jean-Michel Nectoux, Marie-Anne Sarda ou encore Claire Frèches-Thory ont retracé l'histoire des rencontres entre le peintre et le poète et ont relevé les points de contacts les plus manifestes entre leurs œuvres[4].

C'est Charles Morice qui introduisit Paul Gauguin rue de Rome, en janvier 1891. Les mardis rassemblent alors la jeune école symboliste, selon une formule cénaculaire qui hésite entre l'initiation spirituelle et le compagnonnage artistique, mais qui a aussi pour fonction, toute concrète, d'instaurer entre poètes et artistes un réseau de solidarité face à une société qui les exclut et au sein de laquelle ils ne peuvent être qu'« en grève[5] ».

Outre l'admiration que Charles Morice voue à Mallarmé, sa démarche est donc intéressée. Il s'agit d'inviter celui en qui l'on voit maintenant le « chef » de l'école symboliste à user de son influence pour faire de la « réclame » autour de l'œuvre de Paul Gauguin, alors que celui-ci cherche à organiser une vente de ses toiles pour dégager les fonds nécessaires à son départ pour Tahiti. Mallarmé demanda à Octave Mirbeau d'écrire, dans la grande presse, un article susceptible de faire naître de l'intérêt pour l'œuvre et de la curiosité pour la vente. Il lui écrivit ainsi le 5 janvier :

> Un de mes jeunes confrères [Il s'agit de Charles Morice] de grand talent et de cœur, lié avec le peintre, sculpteur et céramiste Gauguin, vous savez qui c'est ! m'a supplié de vous adresser une requête, comme au seul homme qui puisse faire ici quelque chose. Cet artiste rare, à qui, je crois, peu de

---

[1] Mallarmé, « Arthur Rimbaud », *Quelques médaillons et portraits en pieds*, *Divagations*, OC II, p. 120-121. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

[2] *Ibid*., p. 128.

[3] Henri de Régnier, *Faces et profils*, Paris, J. Bernard, 1931, p. 60-61.

[4] Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé : peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998 ; Anne-Marie Sarda, « De *Brise Marine* aux îles Marquises : itinéraire et sens d'une rencontre Gauguin-Mallarmé », dans *Un après-midi avec Mallarmé et Gauguin*, Musée Mallarmé, 1996 ; Claire Frèches-Thory, « Portrait de Stéphane Mallarmé », dans *Gauguin*, Catalogue de l'exposition *Gauguin* aux Galeries nationales du Grand Palais, 1889, Paris, RMN, 1989, p. 206-208.

[5] C'est le mot de Mallarmé, dans réponse à Jules Huret, *Entretiens sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 700 : « L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société […] ». – Sur la fonction des mardis conçus comme un réseau de solidarité pour les poètes et artistes modernes, voir Bertrand Marchal, « Mallarmé et la république des lettres », dans *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard / RMN, 1998, p. 116-126.

> tortures sont épargnées à Paris, éprouve le besoin de se concentrer dans l'isolement et presque la sauvagerie. Il va partir pour Taïti, y construire sa hutte et y vivre parmi ce qu'il a laissé de lui là-bas, y travailler à neuf, se sentir. Six mille francs lui sont nécessaires, pour quelques années, avant de revenir ; et la vente de son œuvre actuelle, dans des conditions heureuses, peut lui donner cette somme. Seulement, il faudrait un article, pas sur la vente, rien de commercial ; mais attirant simplement l'attention sur le cas étrange de ce transfuge de la civilisation ; et comme vous pourriez faire cela ! au *Figaro*, quelque matin… L'aventure est poignante[6].

Octave Mirbeau prit à son tour la chose à cœur : il rencontra lui-même Gauguin et Morice, et, s'étant pris de sympathie pour le peintre, il publia en effet, en même temps qu'une brève note dans *Le Figaro* du 18 février 1891, un article plus long dans *L'Écho de Paris* du 16 février, qui servit aussi de préface au catalogue de la vente[7]. Sans viser directement à « rien de commercial », comme le lui demandait Mallarmé, Mirbeau cherche surtout à attirer l'attention sur « le cas » Gauguin, qui, écrit-il, est « le cas d'un homme fuyant la civilisation » : il remonte à l'enfance du peintre ; évoque sa grand-mère Flora Tristan éprise de socialisme et d'art[8], ainsi que l'influence de Charles Fourier ; il mentionne sa profession d'agent de change, non sans voir un lien entre la Bourse, « grand et tragique symbole » d'un « culte maudit » propre aux sociétés marchandes, et, par contrecoup, la Passion de l'art vécue ensuite par Gauguin dans le plus grand dénuement ; il retrace le cheminement esthétique du peintre qui, en récusant d'abord le naturalisme, excède aussi l'impressionnisme, en rendant la « main » docile, non plus à « l'œil » seulement, mais au « cerveau » ; il évoque la mysticité de l'artiste, mêlée à « l'amer et violent arôme des poisons de la chair », voyant dans ses toiles un « mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil » ; il compose une belle description du *Christ jaune*, « telle une divinité papoue, sommairement taillé dans un tronc d'arbre par un artiste local » ; il voit en Gauguin l'artiste maudit par excellence, « tourmenté d'infini », comme Van Gogh, « le « suicidé de la société », dira Artaud[9] ; il évoque enfin son désir d'ailleurs, qui le pousse maintenant à vouloir partir, plus loin que la Bretagne, pour Tahiti.

La vente eut lieu à Drouot le 23 février 1891, précédée d'une exposition à la galerie Boussod et Valadon. Elle fut un succès, rapportant en tout 9860 francs. Parmi les acheteurs, il y avait Edgar Degas (qui acheta *La Belle Angèle*), Ker Xavier Roussel, Georges-Daniel Monfreid, les frères Natanson, Roger Marx, Octave Mirbeau lui-même (qui acheta *Le Christ aux oliviers* soit un autoportrait du peintre en sa Passion).

Le système « marchand-critique[10] » avait ainsi correctement fonctionné, à un moment de l'art où celui-ci, émancipé des académies et des salons officiels, fonde sa valeur sur la « spéculation », dans le sens tout à la fois « économique » et « esthétique » du terme[11], qu'organisent, autour de l'artiste, le marchand avisé et le « critique d'art influent[12] ».

Mallarmé, qui assista à la vente, se félicita de ce succès[13], auquel il avait apporté son « crédit », – tandis qu'au-même moment Albert Aurier faisait de *La Vision après le sermon* la toile

---

[6] Mallarmé, lettre à Octave Mirbeau, 5 janvier 1891, *Correspondance, 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 919.

[7] Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993, p. 418-427.

[8] Sur Flora Tristan et Gauguin, voir Mario Vargas Llosa, *Le Paradis – Un peu plus loin*, Paris, Gallimard, 2003.

[9] Antonin Artaud, *Le Suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990.

[10] Voir Harrison White et Cynthia White, *La Carrière des peintres en France au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Plon, 1991.

[11] « Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique », écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 76.

[12] Voir Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du critique d'art influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, 1990, p. 197-203.

[13] Mallarmé, lettre à Octave Mirbeau, 23 février 1891, *Correspondance, 1854-1898*, éd. citée, p. 929 : « Je sors, cher ami, de l'Hôtel des Ventes : cela a été fort satisfaisant. Les tableaux se sont vendus, en moyenne, de 250 à 400, et

emblématique du « Symbolisme en peinture[14] », dont Gauguin, lors du banquet en l'honneur du *Pèlerin passionné* de Moréas fut proclamé le chef-de-file[15].

Un mois plus tard, le 25 mars 1891, au café Voltaire, Mallarmé présida un banquet en l'honneur de Gauguin. Une quarantaine de convives étaient présents, avec notamment Charles Morice, Rachilde, Jean Dolent, Jean Moréas, Saint-Pol Roux, Eugène Carrière et Odilon Redon ; Adolphe Retté récita le « Tombeau d'Edgar Poe » ; et Mallarmé prononça ce toast, tout de rhétorique de circonstance, en même temps que de compréhension plus véritable d'un art qui fait du « Soi » – « la Divinité, qui jamais n'est que Soi », écrit Mallarmé[16] – le dernier « lointain » authentique, en même temps que le foyer nouveau du Mystère :

> Messieurs, pour aller au plus pressé, buvons au retour de Paul Gauguin ; mais non sans admirer cette conscience superbe qui, en l'éclat de son talent, l'exile, pour se retremper, vers les lointains et vers soi-même[17].

Deux mois plus tard, le 27 mai 1891, une seconde soirée fut donnée en l'honneur de Gauguin et au bénéfice de cet autre artiste démuni qu'était Paul Verlaine : on dit du Maeterlinck ; on récita du Verlaine ; on lut *Le Corbeau* d'Edgar Poe dans la traduction de Mallarmé ; mais le peintre était déjà parti.

De ce premier passage rue de Rome, Gauguin a laissé un portrait de Mallarmé[18]. Il s'agit de la seule eau-forte gravée par l'artiste. On en connaît une dizaine d'épreuves. Gauguin en dédicaça deux à Mallarmé lui-même[19], et il en offrit plusieurs à ses amis, Charles Morice[20], Charles Filiger, Daniel de Monfreid, – signe à nouveau que la figure de Mallarmé était devenue un signe de ralliement entre les artistes symbolistes, peintres autant qu'écrivains.

L'image – dont il existe aussi un dessin préparatoire[21] – est elle-même conçue comme un hommage au maître de la rue de Rome : Gauguin, qui admirait Manet autant que Mallarmé, y inclut deux citations des deux livres d'artiste conçus par Mallarmé et Manet : d'une part il donne au poète des oreilles de faune, citation de l'édition de 1876 de *L'Après-midi d'un faune* (Fig. 2) ; d'autre part il représente un corbeau au-dessus de la tête du poète, citation de l'édition de 1875 du *Corbeau*, et plus précisément de l'illustration ayant servi d'affiche, et de celle (la troisième dans le livre) représentant un corbeau perché, comme dans le poème de Poe, sur la tête de Pallas. La superposition du visage du poète d'un côté, et du faune et du corbeau de l'autre, invite à une lecture en effet « symboliste » de ce portrait, où la réalité référentielle de la figure appelle sa « transposition » idéale, ou plutôt « idéiste » dirait Albert Aurier. On remarque en outre que la tête de Mallarmé, assez massive mais symboliquement détachée du corps, comme souvent dans les portraits symbolistes[22], ressemble au visage de Gauguin lui-même, – qui aurait donc fait de Mallarmé le miroir d'un autoportrait symbolique, ou qui aurait été à ce point saisi par sa rencontre avec le poète qu'il se serait identifié à lui avec l'intensité d'une captation imaginaire, – comme ailleurs il s'identifie au Christ ou aux idoles Maories. Dans tous les cas, le portrait de

---

quelques-uns (dont le *Lutte de Jacob avec l'Ange*, 900) ont dépassé cette moyenne. J'estime à 9000 francs au moins, le résultat. Vous serez content. »

[14] Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891, p. 155-165, recueilli dans Albert Aurier, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Sandre, 2021, p. 365-374.

[15] Voir Émile Bernard, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Mercure de France*, 1903, p. 681.

[16] Mallarmé, « Catholicisme », *Divagations*, OC II, p. 238.

[17] Mallarmé, [Toast à Paul Gauguin], OC II, p. 685.

[18] Catalogue de l'exposition *Gauguin*, Paris, RMN, 1989, n°116, p. 206-208.

[19] Les dédicaces sont les suivantes : « Au poète Mallarmé / Témoignage d'une grande admiration / Paul Gauguin / J^er^ 1891 » ; « Au Poëte Mallarmé / Témoignage de très affectueuse admiration / Paul Gauguin / J^er^ 1891 ».

[20] Avec la dédicace : « Morice, Je le lis, l'admire, et je l'aime. Paul Gauguin ».

[21] Catalogue de l'exposition *Gauguin*, Paris, RMN, 1989, p. 206.

[22] Voir Jean-David Jumeau-Lafond, « Peindre Mallarmé : un défi ? », dans *Portraits de Mallarmé. De Manet à Picasso*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2013, p. 11-18.

Mallarmé est une « synthèse », c'est-à-dire à dire à la fois une « image » et une « idée », valant, pour l'œil et pour l'esprit, comme une « incarnation ».

Plus tard, en 1899, après la mort de Mallarmé, Gauguin, qui avait à nouveau besoin de la caution du « maître », offrit ce portrait à André Fontainas avec ces mots, qui caractérisent la « lucidité » particulière d'un regard poétique tourné vers l'obscur :

> En son souvenir, voulez-vous me permettre de vous offrir ces quelques traits une minute esquissés, vague souvenir d'un beau visage aimé au clair regard dans les ténèbres[23].

L'Après-midi d'un faune, que Gauguin, donc, a vu chez Mallarmé dans l'édition illustrée par Manet, est sous-titré « églogue » ; et quelque chose de cette forme moderne de l'« églogue » accompagne Gauguin à Tahiti et prête un peu de son inspiration aux *Pastorales Tahitiennes*, que Gauguin compose alors. Dans une Polynésie déjà défigurée par la colonisation, les toiles de « l'Atelier des tropiques » cherchent à ressusciter le souvenir d'une harmonie première entre l'homme et la nature ; mais les figures y sont mystérieusement empreintes de mélancolie, comme si l'églogue, l'idylle ou la pastorale célébrait, là-bas comme ici, un Éden perdu, dont l'art redouble la perte dans le mouvement même par lequel il cherche à la combler. Cette mélancolie est perceptible dans la gravité énigmatique des figures de *Arearea (Amusement)* ou des *Pastorales Tahitiennes* (1892) ; mais elle apparaît plus encore dans une toile plus tardive, et tout aussi « littéraire », intitulée *Nevermore* (1897) : un corbeau, tout droit revenu d'Edgar Poe, de Baudelaire et de Mallarmé, mais aussi bien assimilé à *L'Esprit des morts* de la mythologie maori (*Manao Tupapau*, 1892)[24], vient frapper à la fenêtre de l'idylle polynésienne, comme si le « noir vagabond des nuits hagardes », écrit Mallarmé, était revenu faire entendre l'obsession de son « jamais plus » jusque dans « une chambre de beauté », où il s'est maintenant posé[25].

Ce mélange de joie et de mélancolie apparaît, de manière admirable, dans la sculpture en bois de tamanu, intitulée *L'Après-midi d'un faune*, que Gauguin réalisa autour de 1892 et qu'il offrit à Mallarmé à son retour de Tahiti, à la fin de l'année 1893. On sait, par Camille Mauclair, que Mallarmé disposa cette « bûche », ainsi que l'appelait Geneviève Mallarmé, sur le vaisselier de la rue de Rome, à côté d'une sculpture de Rodin, intitulée *Faune et Nymphe*, ou *Le Minotaure*[26]. Cette interprétation-recréation de *L'Après-midi d'un faune* fait partie de ces « bibelots sauvages » ou « ultra sauvages » que Gauguin mentionne dans ses lettres à Daniel de Monfreid[27]. D'autres, de la même époque, sont également exemplaires du syncrétisme religieux qu'opère alors Gauguin : *Tehura* qui porte à son revers une représentation d'*Ève* ; l'*Idole à la coquille*, ou l'*Idole à la perle*, où Gauguin mêle aux *Tiis* (les esprits des lieux) polynésiens des évocations de la religion hindoue. Dans tous les cas, Gauguin cherche à s'approprier, d'une façon plus « magique » qu'« archéologique », la pensée animiste des religions maories selon laquelle le bois sculpté, devenu totem, conserve en lui les « esprits » de la nature et les révèle ; il cherche aussi à s'approprier la manière « décorative » de l'art polynésien, où pas un espace, remarque-t-il dans

---

[23] Gauguin, lettre à André Fontainas, Tahiti, 1899, dans Paul Gauguin, *Lettres à André Fontainas*, Paris, L'échoppe, 1994, p. 18-19.

[24] Dans une lettre à Georges de Monfreid, 14 février 1897, Gauguin précise : « non point le corbeau d'Edgar Poe, mais l'oiseau du diable aux aguets » (*Lettres à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un Hommage par Victor Segalen*, Paris, Georges Crès, 1919, p. 165) ; et, sur les toiles, le corbeau de *Nevermore* vient presque au même endroit que l'esprit des morts dans *Manao Tupapau*.

[25] Mallarmé, *Scolies* aux traductions d'Edgar Poe, OC I, p. 772 : « Noir vagabond des nuits hagardes, ce *Corbeau*, si l'on se plaît à tirer du poème une image significative abjure les ténébreux errements, pour aborder enfin une chambre de beauté, somptueusement et judicieusement ordonnée, et y siéger à jamais. »

[26] Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 19 : « sur un vaisselier, il y avait un plâtre de Rodin représentant une nymphe nue saisie par un faune ».

[27] Gauguin, lettre à Georges de Monfreid, 31 mars 1893, et avril-mai 1893, dans Paul Gauguin, *Lettres à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un Hommage par Victor Segalen*, Paris, Georges Crès, 1919, p. 110, et p. 116.

Avant et Après, ne doit être laissé vacant[28]. Pour *L'Après-midi d'un faune*, il représente la déesse de la lune, Hina, dont les longs cheveux sont stylisés en lignes simples, et le dieu de la terre, Te Fatou, auquel il donne des pattes de bouc et dont il orne le bras et la cuisse de tatouages. Une troisième figure, plus petite, le corps entravé d'un lien cruciforme, surgit, démoniaque, dans l'interstice, comme pour matérialiser les forces du désir agissantes entre les deux figures principales, – dont l'une veut étreindre l'autre, tandis que celle-ci se refuse, par un geste de la main, le visage empreint d'une mystérieuse mélancolie. Gauguin réinterprète donc la mythologie classique, que Mallarmé reprend à Ovide, à la lumière du Panthéon maori, – inventant un syncrétisme inédit, qui convient en vérité à la pensée du « mythologique » selon Mallarmé. Car la fable primordiale, sur laquelle s'écrit ce nouvel *Après-midi d'un faune*, devenu sculpture, y est rapportée à une fable anthropologique, qui est celle, moins des dieux du panthéon maori en tant que tels, que celle du Désir, retrouvé dans son énergie primitive en même temps que marqué par l'Interdit qui le fonde. Si bien que cette transposition du poème apparaît comme le fétiche d'une religion en vérité « moderne », en ceci qu'elle excède les représentations culturelles du divin, pour dévoiler, à travers elles et au-delà, une fable plus « impersonnelle », liée au mystère immanent de l'être-au-monde : la fable écrite « au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme[29] », écrit Mallarmé ; la fable des *Immémoriaux*, dira Segalen, bien au-delà de la simple tentation d'exotisme.

En contre-don à cette statuette que Gauguin lui donna à son retour de Tahiti, Mallarmé offrit au peintre-sculpteur un exemplaire de *L'Après-midi d'un faune*, que Gauguin conserva jusqu'à sa mort[30]. Mallarmé y avait inscrit cette dédicace : « Au sauvage et bibliophile, Paul Gauguin », – en elle-même significative de la tension interne à l'art de Gauguin, entre nostalgie des origines et extrême culture.

Durant la période où il est en France, entre 1893 et 1895, Gauguin fréquenta à nouveau les mardis de la rue de Rome. Edgar Degas l'incita à exposer ses toiles de Tahiti ; et Charles Morice chercha une nouvelle fois à obtenir le soutien de Mallarmé. L'exposition eut lieu du 10 au 25 novembre 1893, chez Durand-Ruel ; Mallarmé la visita, et, plus tard, Gauguin, dans une lettre à André Fontainas de 1899, rapporta cette exclamation du poète :

> Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat[31].

Malgré plusieurs articles de presse favorables (« je passe auprès de bien des gens comme le plus grand peintre moderne », écrit Gauguin à Mette), la vente elle-même fut un échec.

À Paris toujours, Gauguin réalisa la sculpture-céramique *Oviri*. Le terme signifie « sauvage » en Tahitien, en même temps qu'il renvoie au culte des morts[32]. La sculpture, que Gauguin nomme également *La Tueuse*, incarne une déesse primitive, le regard halluciné, terrassant sous son pied un loup ensanglanté, et tenant sous son bras un louveteau. Elle vaut pour Gauguin comme le symbole, en lui, de ce « malgré-moi-de-sauvage[33] » qu'il évoque dans sa dernière lettre à Charles

---

[28] Paul Gauguin, *Avant et Après*, édition de Jean-Marie Dalet, Paris, La Table ronde, 1994, p. 103 : « Chez le Marquisien surtout, il y a un sens inouï de la décoration. / Donnez-lui un objet de formes géométriques quelconques […], il parviendra – le tout harmonieusement –, à ne laisser aucun vide choquant et disparate. »

[29] Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, OC II, p. 162.

[30] Dans son *Hommage à Gauguin*, Segalen indique les livres que le pasteur Vernié avait reçus de Gauguin peu de temps avant la mort de celui-ci : « Quelques livres, de Jean Dolent, d'Aurier, et *L'Après-midi d'un faune*, qu'il tenait de Mallarmé lui-même. Il me donna le portrait qu'il avait fait de ce dernier. » (*Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage par Victor Segalen*, Paris, Georges Crès, 1929, p. 65).

[31] Paul Gauguin, *Lettres à André Fontainas*, Paris, L'échoppe, 1994, lettre de mars 1899, p. 15.

[32] Voir le catalogue de l'exposition *Gauguin*, Paris, RMN, 1989, n°211, p. 361-364.

[33] Gauguin, lettre à Charles Maurice, avril 1903, dans Gauguin, *Lettres à sa femme et ses amis*, recueillies, annotées et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946, p. 319 : « Je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-de-sauvage". »

Morice ; et, lors de la première rétrospective *Gauguin* de 1907, elle deviendra une œuvre-phare du *primitivisme* des avant-gardes du premier vingtième siècle[34]. Auparavant, en 1894, Morice avait essayé de faire acquérir l'œuvre par le musée du Luxembourg ; et, pour le projet d'une souscription, il avait sollicité encore une fois Mallarmé, inlassable promoteur des peintres modernes qui avait déjà usé de son influence pour faire acheter par l'État des œuvres de Manet, Whistler ou Renoir. L'idée ne fut pas suivie d'effet ; mais, en remerciement, Gauguin tira d'*Oviri* une gravure sur bois, dont il offrit un exemplaire à Mallarmé, avec cette dédicace :

> À Stéphane Mallarmé cette étrange figure, cruelle énigme[35].

Une autre vente, qui devait aider à financer le dernier départ de Gauguin aux Marquises, eut lieu à Drouot, en février 1895. Mallarmé ne put y assister à cause d'une grippe ; mais une lettre qu'il adressa au peintre montre encore une fois l'attention qu'il prête aux conditions matérielles de l'artiste, son admiration pour l'œuvre, et la rêverie que fait naître en lui la résolution de Gauguin de s'exiler loin de la société :

> Mon cher Gauguin,
> Une grippe […] me priva d'aller vous serrer la main et revoir, avec de l'adieu dans le regard, des choses belles que j'aime.
> Avez-vous été un peu satisfait, je n'ai vu personne ; du moins avez-vous tiré de la vente un espoir de départ ? J'ai rêvé, cet hiver, souvent, à la sagacité de votre résolution[36].

La vente fut un nouvel échec ; mais la réponse de Gauguin indique combien le soutien de Mallarmé compte à ses yeux, et l'accompagne maintenant dans son exil :

> Cher Monsieur Mallarmé,
> La vente a été pour moi nulle.
> En ce moment chagrin la main royale de Stéphane Mallarmé cordialement tendue me donne joie et force[37].

Resté à Paris, Charles Morice veilla sur l'œuvre écrite de Gauguin. Celui-ci avait mis au net ses notes prises à Tahiti, et confié à Morice le manuscrit illustré de *Noa Noa*. Le livre devait permettre à Gauguin de faire connaître son œuvre en expliquant au public ce que fut sa recherche d'artiste à Tahiti, mais il s'agissait aussi pour le peintre de s'emparer de la tradition moderne du livre d'artiste, alors à son apogée, telle que Mallarmé et Manet l'avait inaugurée quelque trente ans plus tôt.

À la recherche d'un éditeur, Charles Morice, qui avait secondé Gauguin et composé les parties en vers de *Noa Noa*, sollicita à nouveau l'avis de Mallarmé, – qui lui écrivit en octobre 1897 :

> Très beaux les souvenirs de Gauguin, par lui et vous avec les vers. La ligne vaste et l'éclat primitif, en cela se baigne le lecteur comme je le fis, avec la plus humaine émotion[38].

Mallarmé intercéda sans doute auprès de Thadée Natanson, et des fragments de *Noa Noa* parurent, sans les dessins et sous le seul nom de Charles Morice, dans *La Revue Blanche* du 15 octobre 1897.

---

[34] Picasso a vu alors *Oviri*, et il s'en inspira probablement pour une des figures des *Demoiselles d'Avignon*. Voir Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 2010.
[35] Catalogue de l'exposition *Gauguin*, Paris, RMN, 1989, n°213.
[36] Mallarmé, lettre à Paul Gauguin, 19 février 1895, *Correspondance, 1854-1898*, éd. citée, p. 1308.
[37] Gauguin, lettre à Stéphane Mallarmé, 23 février 1895. Voir le *facsimile* de cette lettre dans Anne-Marie Sarda, « De *Brise Marine* aux îles Marquises : itinéraire et sens d'une rencontre Gauguin-Mallarmé », dans *Un après-midi avec Mallarmé et Gauguin*, Musée Mallarmé, 1996, p. 27.
[38] Mallarmé, lettre à Charles Morice, 20 octobre 1897, *Correspondance, 1854-1898*, éd. citée, p. 1678.

L'année suivante, Gauguin, à Tahiti, apprenait la mort de Mallarmé dont faisait part *Le Mercure de France*. Il écrivit à Daniel de Monfreid :

> J'ai lu dans le *Mercure* la mort de Stéphane Mallarmé et j'en ai eu beaucoup de chagrin. Encore un qui est mort martyr de l'art, sa vie est au moins aussi belle que son œuvre[39].

*

Les travaux et les jours du peintre et du poète, ainsi retracés, indiquent déjà en pointillés deux formes d'une même *religion de l'art*[40], que chacun semble incarner *en contraste* avec l'autre. « Sans cesse, écrit Charles Morice dans sa monographie sur *Gauguin*, je surprends sa pensée [celle de Gauguin] en conflit sympathique avec celle de Mallarmé[41] ».

Le point de départ est le même : il s'agit de défaire l'illusion référentielle, – que celle-ci se formule selon le Parnasse et sa conception « descriptive » de la poésie[42], – selon le naturalisme où Gauguin s'est d'abord formé[43], – ou même selon l'impressionnisme, auquel manque une forme d'intellectualité que Mallarmé incarne parmi ses amis peintres, – lesquels se seront contentés de chercher, écrit Gauguin, « autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée[44] ».

Mallarmé apparaît donc comme le « catalyseur » d'un dépassement possible de l'impressionnisme, qui consiste, pour les peintres, à ré-arrimer l'œil au « cerveau[45] » : non pas le cerveau éduqué, « qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation raffinée[46] », mais le cerveau surpris dans ses opérations symboliques inconscientes, par lesquelles l'esprit, mystérieusement, entre en résonance avec le monde, et y dessine la fable de notre humanité.

Au reste, Gauguin, formé auprès de Pissarro et exposant d'abord avec les impressionnistes, se détourne très vite, dès la période de Pont-Aven, de la manière impressionniste en choisissant de composer de mémoire plutôt que « sur le motif », – de la même façon que Mallarmé, avant Proust, assigne au poète « le devoir de tout recréer avec des réminiscences[47] ».

Une nouvelle théorie de la peinture se profile, selon laquelle « voir, c'est concevoir », dira Paul Cézanne, ajoutant que « concevoir, c'est composer[48] ». Car, pour ces peintres qui retrouvent par leurs voies propres un chemin tracé par Mallarmé, la « conception », qui préside à l'œuvre,

---

[39] Gauguin, lettre à Daniel de Monfreid, 12 décembre 1898, dans Paul Gauguin, *Lettres à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un Hommage par Victor Segalen*, Paris, Georges Crès, 1929 p. 231.

[40] Apollinaire voyait en Gauguin « le plus religieux des peintres modernes », dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 207.

[41] Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris, H. Floury, 1920, p. 53.

[42] Voir Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 210 : « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. » – Voir aussi la réponse de Mallarmé à l'enquête *Sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, OC II, p. 701 : « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien ! non ! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible. »

[43] J.-K. Huysmans voyait dans un des premiers tableaux de Gauguin, *Suzanne cousant* (1881), un modèle de naturalisme en peinture (« L'Exposition des indépendants en 1881 », *L'Art moderne*, 1883, repris dans Huysmans, *Écrits sur l'art*, édition Jérôme Picon, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 207-210).

[44] Paul Gauguin, *Diverses choses*, cité dans *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, folio essais, 1974, p. 172.

[45] « Mon centre artistique est dans mon cerveau et pas ailleurs », écrit Gauguin à Mette en mars, lettre citée dans *Oviri*, *Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, Folio essais, 1974, p. 78.

[46] Mallarmé, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », OC II, p. 457 (Traduction Bertrand Marchal, à partir de l'article paru en anglais dans *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876).

[47] *Villiers de L'Isle-Adam*, OC II, p. 23.

[48] Cité dans Bernard Fauconnier, *Cézanne*, Paris, Gallimard, Folio biographies, 2006.

n'est pas en amont de celle-ci, en quelque lieu subjectif de la pensée, mais réside dans la « composition » elle-même, comprise comme un art, musical et quasi abstrait, de « rapports[49] » formels.

Tel était déjà le message du *Talisman* de Paul Sérusier appliquant les leçons de Paul Gauguin, et faisant du tableau, selon le mot de Maurice Denis, « une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées[50] ». Et telle est la valeur du synthétisme en peinture, où l'Idée, immanente à l'œuvre, résulte d'un rythme propre à la forme envisagée en son « abstraction » musicale. « Un conseil, ne copiez pas trop d'après la nature – L'art est une abstraction ; tirez-la de la nature en rêvant », écrit Gauguin à Émile Schuffenecker[51]. Quoique la peinture, en ce moment de l'art moderne, demeure encore figurative, le « sujet » – en sa « *presque* disparition vibratoire[52] » dit de son côté Mallarmé – n'y est déjà plus que le prétexte à une relation purement « harmonique » entre des formes et des couleurs :

> Si un peintre voulait demain voir des ombres roses ou violettes, on n'aurait pas à lui en demander compte, pourvu que son œuvre fût harmonique et qu'elle donnât à penser. […] C'est de la musique, si vous voulez ! J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot, n'exprimant directement aucune idée, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes[53].

Cette nouvelle compréhension de l'espace pictural dialogue, implicitement ou explicitement, avec la pensée de Mallarmé, faisant du poème un « milieu, pur, de fiction[54] », abstrait de la réalité qu'il abolit d'abord, puis qu'il transpose idéalement en la recréant musicalement par le « miroitement » interne des mots. Mallarmé est même cité par Gauguin quand il s'agit pour Gauguin, dans une lettre à André Fontainas postérieure à la mort de Mallarmé, de distinguer sa conception du symbole en peinture de la traditionnelle allégorie, – celle-ci supposant un code extérieur transcendant, quand celui-là naît de la forme seule, considérée intrinsèquement, dans son immanence sensible :

> Mon rêve ne se laisse pas saisir, ne comporte aucune allégorie : – poème musical, il se passe de libretto – (citation de Mallarmé)[55].

La référence à Mallarmé permet à Gauguin de démarquer son art de celui de Puvis de Chavannes, que lui opposent André Fontainas mais aussi Auguste Strindberg[56], – tous deux réticents à l'idée que la peinture, dans ses formes immédiatement sensibles, puisse servir à une imagination « métaphysique ». Mais, répond Gauguin, c'est que Puvis de Chavannes « explique » son idée, là où lui-même entreprend de la « peindre » : Puvis est encore un « lettré », quand Gauguin est « un sauvage » : « un loup dans les bois sans collier », écrit-il[57].

---

[49] Voir la lettre de Mallarmé à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, OC I, p. 807.

[50] Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », repris dans Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie. Écrits et propos du l'art*, Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 5.

[51] Paul Gauguin, lettre à Émile Schuffenecker, 14 août 1888, dans *Correspondance de Paul Gauguin. Documents et témoignages*, édition établie par Victor Merlhès, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 210.

[52] Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 213.

[53] Interview de Paul Gauguin par Eugène Tardieu, dans *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895, cité dans Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, folio essais, 1974, p. 138.

[54] Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, OC II, p. 179.

[55] Gauguin, lettre à Fontainas, Tahiti, mars 1899, dans Paul Gauguin, *Lettres à André Fontainas*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 14-15.

[56] Dans une lettre du 1er février 1895 à Paul Gauguin, Auguste Srindberg refusa de préfacer le catalogue de la vente *Gauguin*, disant ne pas aimer cet art compliqué, et lui préférer la simplicité allégorique du *Pauvre Pêcheur* de Puvis de Chavannes.

[57] Lettre à Charles Morice, juillet 1901, citée par Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris, H. Floury, 1920, p. 123.

Par opposition aux impressionnistes, « ces *abstraits* du papillonnement lumineux » qui n'auront proposé qu'une « physique » de la peinture, écrit André Breton, Gauguin, en convergence avec Mallarmé, propose une « métaphysique » de l'art. Dans son livre *L'Art magique*, André Breton voit dans l'œuvre de Gauguin un appel à une « perpétuelle transcendance des "fins plastiques", qui ne sont pour lui que des *moyens*, entièrement informés par la fin véritable de l'activité artistique : la Poésie[58] ».

C'est en ce sens que Gauguin, sans être un « lettré » comme Puvis de Chavannes qui soumet la peinture à un sens préalablement donné, demeure un peintre « littéraire », vouant son art au dévoilement du Mythe originaire selon lequel s'écrit, au fond de toutes fables, l'unique Mystère de l'existence humaine.

En témoigne ce testament artistique que représente la grande toile intitulée *Où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*[59] Si le spectateur veut la « lire », il doit la déchiffrer à rebours du mouvement de l'écriture, non pas de gauche à droite, mais de droite à gauche, en calquant son regard sur le cycle du soleil à l'horizon : l'œil passe ainsi d'une vision de l'enfance de l'humanité, avec le nouveau-né endormi, dans le coin droit, à une vision de notre destinée mortelle, avec la figure de l'aïeule, prostrée au-delà de toute tristesse, dans le coin gauche de la toile, – tandis qu'au centre, un homme debout cueille le fruit de l'arbre de la connaissance. L'interprétation serait infinie, tant les symboles se pressent sur la toile, comme sur la scène du rêve selon Freud. En un sens tout mallarméen, le tableau est ici un « livre », – mais un livre dans lequel c'est la couleur, « cette langue si profonde, si mystérieuse, langue du rêve[60] », écrit Gauguin, qui « pense » : Baudelaire le disait déjà à propos de Delacroix, qui, par la couleur, « comme les sorciers et les magnétiseurs projette sa pensée à distance[61] », faisant de la toile, comme le poète avec la langue, une « sorcellerie évocatoire[62] ».

Comme pour Delacroix, pour Baudelaire, ou comme pour Rimbaud, l'artiste selon Gauguin est le grand sorcier, le magicien ou le chaman (mais aussi l'enfant, le sauvage ou le fou), accueillant en lui les voix des *Immémoriaux*, qui sont, chez Segalen, les dépositaires de la fable mystique des origines.

Or cette lignée passe par Mallarmé lui-même, qui découvre, dans les jeux les plus savants du vers aussi bien que dans les « primitives épellations[63] » de la parole, une « parité secrète[64] » entre la poésie et la magie, et qui fait des alchimistes, aux temps « incubatoires[65] » du Moyen Âge, les précurseurs oubliés de l'Art moderne.

Plus encore, poésie et peinture, retrempées à leur foyer primitif, participent d'une même « magie », non pas seulement parce qu'elles « évoquent », « dans une ombre exprès », dit Mallarmé, « l'objet tu[66] », mais encore parce que, franchissant le seuil de l'œuvre, elles en *réalisent* l'idée jusque dans l'existence. C'est en ce sens, peut-être, que Rimbaud, tenant « le pas gagné », voulait « changer la vie ». Mais c'est en ce sens aussi que l'homme, selon Mallarmé, *vient au monde*

---

[58] André Breton, *L'Art magique*, Paris, Éditions Phébus, 1991, p. 235-236.

[59] Catalogue de l'exposition *Gauguin, Tahiti, L'Atelier des tropiques*, RMN, 2003, cat. 144, p. 220 à 223.

[60] Paul Gauguin, *Diverses choses*, cité dans Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, folio essais, 1974, p. 159.

[61] Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, « Eugène Delacroix », dans *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 595.

[62] Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 118. Voir aussi *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 658 : « de la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire. »

[63] Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 205 (à propos de l'art de Verlaine).

[64] Mallarmé, « Magie », *Divagations*, OC II, p. 251 : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète. »

[65] Mallarmé, *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 208 ; « Magie », OC II, p. 250 ; « Catholicisme », OC II, p. 239. Sur l'alchimie, voir « Magie », OC II, p. 250 ; lettre à Cazalis, 14 mai 1867, OC II, p. 715 ; lettre à Verlaine, 16 novembre 1885, OC II, p. 788.

[66] Mallarmé, « Magie », *Divagations*, OC II, p. 251.

symboliquement par le poème, – « civilisé edennique[67] », ayant traversé l'épaisseur des signes, pour finalement « se percevoir, simple, infiniment sur la terre[68] ».

Que cet Eden, dont l'art aurait apaisé « l'inquiète merveille[69] », s'entrevoie dans l'éphémère tranquillité des paysages de Valvins, selon la fable bucolique du poète aux champs, ou bien qu'il se cherche dans l'« exotique nature[70] » des îles Marquises, selon l'utopie du peintre sauvage exilé loin de la société, le Livre, « vierge de tout[71] », demeure l'« unique source[72] », en tant qu'il vaut comme « une explication orphique de la Terre[73] », repliant les théologies des anciens cultes sur celle, immanente, des « Lettres[74] », comprises comme le foyer d'une anthropologie profane du Sacré.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Professeur à l'Université Paris VIII

[67] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 66.
[68] Mallarmé, « Bucolique », *Divagations*, OC II, p. 256.
[69] Mallarmé, « Toast funèbre », *Poésies*, OC I, p. 28.
[70] Mallarmé, « Brise marine », *Poésies*, OC I, p. 15.
[71] Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », OC II, p. 157.
[72] Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », OC I, p. 392.
[73] Mallarmé, lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, OC I, p. 788.
[74] Mallarmé, [Sur le vers], OC II, p. 475 : « ce qui s'appellerait bien la théologie des Lettres ».