

GAUGUIN, MYTHE POSTCOLONIAL A TAHITI

*Sylvie André**

Au-delà de sa production picturale, Paul Gauguin est devenu un mythe littéraire grâce auquel la France et ses Outre-mer expriment les valeurs qui sous-tendent leurs relations. Après Victor Segalen, Somerset Maugham, Romain Gary, les interprétations littéraires récentes de Paul Gauguin reflètent une idéologie contemporaine imprégnée de postcolonialité et de mondialité, qui questionne constamment le rapport à l'autre différent. Gauguin est le «Sauvage» selon lui-même, le «Barbare» selon Rafaël Confiant, écrivain antillais, l'«Homme» selon Jean-Marc Pambrun, écrivain polynésien. Tous ces auteurs mettent en exergue l'ascendance péruvienne du peintre et ses pérégrinations de marin pour dire une proximité intellectuelle et symbiotique avec les cultures traditionnelles antipodiques. Seul Jean-Luc Coatalem, métropolitain, n'adhère pas vraiment à cette mythologie postcoloniale.

In addition to the pictures he painted, Paul Gauguin has become the subject of a literary myth through which France and its overseas territories express the values which underpin their relations. Following Victor Segalen, Somerset Maugham, Romain Gary, the recent literary representations of Paul Gauguin reflect a contemporary ideology influenced by post-colonialism and mondialité which constantly challenges the relationship to the different other. Gauguin is, by his own description, the "Savage"; the "Barbarian" in the view of Rafaël Confiant, a writer of the Antilles; and the "Man" in the view of Jean-Marc Pambrun, a Polynesian writer. All these writers place some emphasis on the painter's Peruvian ancestry and his many travels as a sailor in order to establish an intellectual and symbiotic closeness to traditional antipodean cultures. Only Jean-Luc Coatalem, from the Metropole, does not fully accept this post-colonial mythology.

Je voudrais m'intéresser non pas à Paul Gauguin personne historique, non pas à Paul Gauguin peintre mais à Paul Gauguin mythe littéraire qui prend bien sûr sa

* Professeure Émérite, Director of Research in comparative literature at the University of Sorbonne Nouvelle – PARIS III and former President of the University of French Polynesia.

source dans la vie de l'homme et son œuvre. En effet Gauguin est devenu très vite un personnage littéraire, investi de significations multiples: «Si la vie de Gauguin a suscité tant d'essais et de romans, c'est qu'elle renvoie à un puissant réservoir d'imaginaire et de symboles, au sein desquels l'Occident aime à se complaire». ¹

Selon Gilbert Durand, un mythe est «un récit (...) qui veut montrer comment des forces diversifiées s'organisent en un univers mental systémique. » ² Les mythes tels que nous pouvons les connaître, sont représentatifs d'époques et de contextes socio-culturels donnés, qui, chaque fois, organisent archétypes, mythèmes et mythologèmes de manière originale en fonction de ce que G Durand appelle un bassin sémantique, soit «une orientation sémantique globale d'une culture donnée à une époque donnée.» ³ Ainsi le sens des mythes évolue-t-il en fonction des époques et des sociétés, comme le montre Pierre Albouy dans son ouvrage de référence sur les *Mythes et mythologies dans la littérature française*.

En tant que mythe littéraire, la vie de P Gauguin est donc une incarnation de valeurs qui transcendent l'existence quotidienne en un lieu et une époque donnés, incarnation au sens fort: les valeurs se font chair, personnage littéraire, fictif.

Au-delà du mythologème de l'artiste maudit, dont il n'est pas la seule incarnation, les interprétations littéraires récentes de Paul Gauguin reflètent à mon sens une idéologie contemporaine imprégnée de postcolonialité et de mondialité, qui questionne constamment le rapport à l'autre différent. Gauguin le «Sauvage» selon lui-même, le «Barbare» selon Rafaël Confiand, «l'Inca» selon Jean-Luc Coatalem, devrait à son ascendance péruvienne et à ses pérégrinations de marin une proximité intellectuelle et symbiotique avec des cultures traditionnelles antipodiques. C'est ainsi que l'on se plaît à le voir de nos jours.

Pour analyser cet état du mythe Gauguin, je m'appuierai sur l'analyse d'œuvres d'horizons différents: J-L Coatalem, *Je suis dans les mers du Sud*, 2001, Rafaël Confiand, *Le Barbare enchanté*, 2003, J-M Pambrun, *Les Parfums du silence*, 2003, toutes publiées à l'occasion de l'anniversaire du centenaire de la mort de l'artiste aux Marquises. Dans ces œuvres comme dans les précédentes, le mythe se structure donc autour d'une question sous-jacente pour laquelle les réponses sont diverses et complexes: quelles relations symboliques s'instituent-elles entre l'Europe et les (ex)colonies à travers le mythe littéraire de P Gauguin ?

1 Daniel Margueron «Les Vies complémentaires de Paul Gauguin» in actes du colloque *Paul Gauguin, Héritage et confrontations* (Université de la Polynésie française, Ministère de la culture de la Polynésie française, 2003) 168.

2 Gilbert Durand *Introduction à la mythologie* (Albin Michel, 1996) 185.

3 Gilbert Durand *Introduction à la mythologie* 54.

Je vais tout d'abord envisager brièvement certaines étapes antérieures du mythe. En ce qui concerne la littérature française, le façonneur du mythe est sans nul doute Victor Segalen. Dans *Le Maître-du-jour*, Gauguin devient le démiurge de la Renaissance polynésienne. Son œuvre incite les Marquisiens à reprendre en main leur destin. En fait si l'on fait une analyse postcoloniale de ce récit resté longtemps inédit, le personnage de Gauguin est le symbole de l'*hubris* du *Popa'a* (Blanc en reo ma'ohi). Son œuvre, comme celle, littéraire, de V Segalen, exprimerait l'arrogance intellectuelle de l'Europe, le désir de faire renaître des civilisations après les avoir laminées: «un troupeau de beaux humains nus (...) en faire sortir un dernier levain de beauté, et peut-être de revie? Oui! quelle admirable matière qu'une race, même finissante, à pétrir et à malléer! »⁴ Et ceci grâce à la création artistique...

À l'inverse, dans *La Tête coupable* de Romain Gary, roman publié en 1968, P Gauguin est le symbole même du travestissement grotesque de la réalité polynésienne à l'ère du tourisme. Les tableaux de «Gauguin» reproduits sur tous les supports imaginables, copiés, plagiés, deviennent des prospectus pour vendre le paradis polynésien qui n'emprunte plus rien à la tradition authentique de ce peuple. Dans cette Polynésie où se donnent rendez-vous si opportunément l'Histoire, avec les essais nucléaires de Moruroa, et le mythe si actif naguère de la Nouvelle Cythère, Cohn fait une constatation: la réalité n'est perceptible à l'humanité qu'à travers sa représentation, le réel demeurant lui-même toujours au-delà ou en deçà. Ainsi, Tahiti n'est-elle connaissable qu'à travers les Images usées qu'elle a suscitées chez les Européens: vision des premiers navigateurs européens, tableaux de Gauguin ou encore abondante filmographie de fiction dont l'exemple le plus connu est *les Révoltés de la Bounty*. Pour Romain Gary, Gauguin est un mythe à usage des Européens et parfois des Polynésiens acculturés, sans signification profonde à l'âge du tourisme de masse.

La critique d'art participe de cette construction/déconstruction du mythe de l'artiste *popa'a* providentiel. En 1975 Jehanne Teilhet écrit: «The bulk of Gauguin later works are a reflection of the Polynesian culture as it was at the turn of the century»⁵ alors que pour H R Rookmaaker, en 1972: «as a matter of fact his paintings are not a dependable source to learn anything about the life and thoughts of the Tahitians».⁶ C'est à cet avis que la plupart des

4 Victor Segalen *Œuvres complètes* (Robert Lafont, 1995) 303.

5 Jehanne Teilhet, *The Influence of Polynesian Culture and Art on the Works of Paul Gauguin: 1891-1903* (University of California, 1975).

6 H R Rookmaaker *Gauguin and the 19th century Art Theory* (Swets and Zeitlinger, Amsterdam, 1972).

commentateurs se rangent. P Gauguin aurait offert une représentation symbolique du Paradis chrétien qui doit ironiquement bien plus aux fresques de l'Égypte antique par exemple qu'à la tradition culturelle polynésienne.



L'Occident se projetterait donc lui-même dans les cultures différentes et ne parlerait que de lui-même. Il imposerait ses valeurs et ses représentations, même lorsqu'il prétend l'inverse.

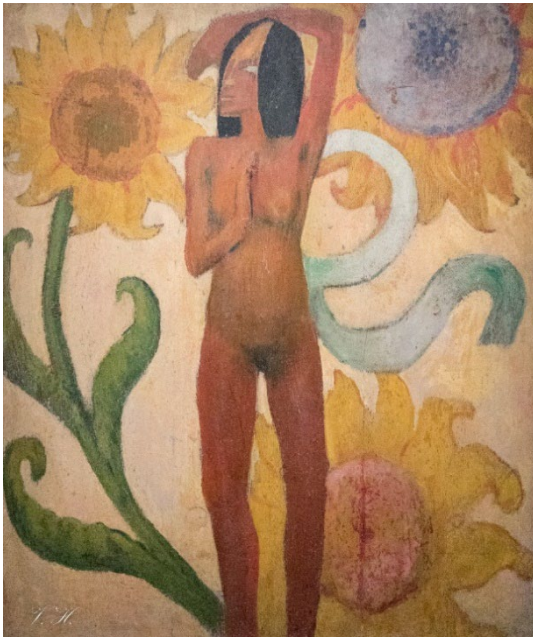
Cependant les études postcoloniales ont évolué et s'éloignent désormais d'une lecture fondée sur un binarisme antagonique de cultures fermées sur elles-mêmes, l'une devant triompher et l'autre mourir. Ainsi pour Alban Bensa, l'anthropologie est-elle «un savoir nuancé et plus objectif qui met à jour les déterminations croisées, incertaines ou déjouées...»⁷ Pour Edward Saïd, en grande partie à cause de l'impérialisme, «toutes les cultures s'interpénètrent, aucune n'est solitaire et pure,

⁷ Alban Bensa *Après Lévi-Strauss* (Textuel, 2010) 41.

toutes sont hybrides, hétérogènes, extrêmement différenciées et sûrement pas monolithiques.»⁸

La théorie postcoloniale est donc devenue plus complexe et les œuvres littéraires analysées ici portent la trace de cette évolution. Ce n'est plus comment l'Occident a-t-il détruit les cultures traditionnelles en prétendant les sauver mais comment la violence coloniale a-t-elle profondément modifié les représentations des deux côtés, c'est-à-dire du colonisateur et du colonisé. C'est à cet état de la représentation occidentale de la rencontre des cultures que se réfèrent les trois œuvres présentées ici.

Ainsi Rafaël Confiant dans *Le Barbare enchanté* (enchanté: celui qui subit un enchantement) campe-t-il un Gauguin postcolonial et postmoderne qui, selon lui, doit à La Martinique la révélation de son Génie pictural.



9

Pour développer cette vision du mythe Gauguin, le texte met en acte une véritable poétique de la relation, (terme inventé par l'intellectuel antillais Édouard Glissant), une philosophie de la créolité. *Le Barbare enchanté* accumule les emprunts, les contrefaçons: des éléments biographiques rapportés, des écrits autobiographiques

8 Edward Saïd *Culture et impérialisme* (Arthème Fayard, 2000) 29.

9 Paul Gauguin *Femme caraïbe*, 1889, in Gabriele Sugana *L'opera completa di Gauguin* (Rizzoli, Milan, 1972, n° 194).

cités, de Paul Gauguin lui-même ou d'autres, des anecdotes que l'on pourrait croire de tradition orale retraçant le contact de Gauguin avec la spiritualité néo-africaine, des analyses de tableaux, des dialogues d'outre-temps (Gauguin et Léonard de Vinci, Raphaël, Poussin, Nicolas de Staël), des passages fictifs à la première personne (je=Gauguin supposé) où Gauguin analyse son aventure spirituelle et picturale. En résumé selon Rafaël Confiat, Gauguin pourrait s'écrier : «La manière de peindre que j'ai inventée à la Martinique n'a pas son équivalence».

Mais la Martinique n'est pas un univers «un», elle est présentée comme une île-Monde: Tamouls, Africains, Amérindiens, blancs, métis y vivent ensemble. Elle est ce lieu où les peuples et les cultures se rencontrent, entrent en relation pour donner de l'inouï, du jamais vu, de l'inédit, dont le symbole est cet improbable chien gris, sans poil, ramené d'Amérique du sud par un Antillais, soldat de Napoléon III durant l'expédition du Mexique, et qui ouvre le roman.

Dans l'ouvrage de Confiat, l'illustration la plus nette de cette poétique de la relation sont les discussions entre Gauguin et sa maîtresse Eléonore: «Avec son quart de sang nègre et mon dixième de sang quechua, elle le dissimulant avec soin, moi l'exaltant à tout bout de champ, nous faisons figure d'égarés dans un monde où l'on nous prenait pour des Blancs. (...) Ainsi a-t-elle découvert d'emblée dans l'Éliézer et Rebecca de Nicolas Poussin l'exacte traduction du fameux «Je suis belle, ô mortel, comme un rêve de pierre » de Baudelaire, ekphrasis anachronique, puisque deux siècles séparaient ces deux œuvres. Ou, avec plus de vraisemblable, dans La Chute des anges rebelles de Bruegel, la rythmique de « la Ballade des pendus » de François Villon. Éléonore est une autodidacte de génie et ne le sait pas.»¹⁰ Les métis Eléonore et Paul Gauguin revivifient et redynamisent la culture occidentale.

Gauguin devient ainsi un mythe postcolonial: une œuvre carrefour des cultures et des influences, qui doit à la réalité coloniale vécue sa nouveauté et son intérêt. Et selon Rafaël Confiat, le barbare enchanté qu'est Gauguin n'est qu'un parmi d'autres, qui ont profondément modifié l'art occidental sous l'influence des Amériques coloniales: «Pissarro est né et a vécu jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans dans les îles Vierges, à quelques encablures de la Martinique. Degas a séjourné en Louisiane, où il a peint son magnifique Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans. Mary Cassat, elle, a vu le jour en Pennsylvanie. Édouard Manet fut engagé six mois durant dans la Marine royale et passa deux mois à Rio de Janeiro. Et cela à l'âge de seize ans! Quant à moi, vous n'ignorez plus rien de ma haute enfance péruvienne.»¹¹ Cependant rappelons que René Huyghe en 1951, écrivait pour sa part à la suite de l'édition de

10 Raphaël Confiat *Le Barbare enchanté* (Écriture, 2003) in Scholarvox Universités, 278.

11 Rafaël Confiat, *supra* n 10, 206.

l'Ancien culte Mahorie écrit par le peintre, présenté comme tout, sauf une rencontre authentique de Gauguin avec la tradition polynésienne: «En 1887, à la Martinique, il est encore fidèle au naturalisme plus ou moins impressionniste de ses débuts, il est visible qu'il ne subit aucune influence artistique locale.»¹² Qui faut-il croire, Huygue ou Confiant? En tout cas leurs écrits reflètent les «structures de représentations» de leur époque davantage qu'une vérité incontestable sur l'œuvre du peintre.

Les réponses apportées par les écrivains à la question: que doit Paul Gauguin à la Polynésie sont plus diverses, et c'est Jean-Marc Pambrun, ethnologue et écrivain polynésien, qui en a le mieux analysé les raisons dans son intervention lors du colloque *Héritage et confrontations* en 2003. À cette même occasion, Chantal Spitz, écrivaine polynésienne contemporaine, a fait de Gauguin l'archétype du colon prédateur et raciste. Selon elle, Gauguin n'a rien donné à la Polynésie, alors que «Tahiti et Les Marquises ont certes une influence majeure sur Gauguin.»¹³ Cette analyse est celle d'une pensée postcoloniale encore binaire et antagonique, même si elle inverse les termes du débat: Gauguin n'a rien donné à la Polynésie mais il lui a beaucoup pris, au lieu de Gauguin n'a rien pris à la Polynésie mais lui a beaucoup donné.

Lors du même colloque, J-M Pambrun définit quant à lui avec humour ce qu'il appelle le «Syndrome postcolonial». Il s'agit de «gommer le Blanc ou le noircir»¹⁴. Chantal Spitz noircit Gauguin. Il avance une explication. Le contexte polynésien n'est pas encore post-colonial au sens d'après la colonisation et c'est sans doute la raison pour laquelle il est toujours analysé binairement et antagoniquement: «Tant que l'artiste polynésien n'aura pas affirmé sa propre identité ni rendu pleinement hommage à son peuple ou à sa culture, ou tout au moins tant qu'il ne sera pas mis en paix avec lui-même, l'idée de se passionner pour un étranger dans ce même élan d'universalité lui semblera toujours incongru et superflu.»¹⁵

Pour Jean-Luc Coatalem dans *Je suis dans les Mers du Sud* sous-titré *Sur les traces de Paul Gauguin* publié en 2001, le sens à trouver ou à retrouver dans les pays exotiques visités restera déterminé par un «moi» et une culture occidentale dont on ne peut s'abstraire, quoiqu'on veuille. On assiste à une sorte de renoncement total et assumé à connaître l'autre. Il semble qu'il ne s'agisse pas de «gommer le Blanc» mais de «gommer le Polynésien». Cette attitude postcoloniale n'est pas propre à cet écrivain mais est celle de nombreux auteurs voyageurs contemporains. Elle

12 Paul Gauguin *Ancien culte Mahorie* (Hermann, 2006, postface de René Huygue).

13 Chantal Spitz, Actes du colloque *Héritage et confrontations*, 101.

14 Jean-Marc Pambrun, Actes du colloque *Héritage et confrontations*, 52.

15 Idem.

exprimerait la palinodie de l'homme occidental ayant conscience de son incapacité à connaître et à parler de l'autre. Face à leur échec reconnu à sortir d'eux-mêmes, les voyageurs prennent le parti de ne parler que d'eux-mêmes et le voyage devient cheminement intérieur. Cette analyse rejoint les conclusions de Vincent Debaene dans son livre *L'Adieu au voyage*¹⁶: le récit de voyage a perdu toute sa légitimité, tout au moins en tant que quête d'une connaissance de l'altérité, de la différence, rendu suspect par les études ethnologiques ou sociologiques. La littérature de voyage peut être en revanche le lieu d'«une pensée propre, pensée qui ne pourrait se dire autrement et s'élabore au nœud d'une forme et d'un discours», qui pour être pleinement comprise et appréciée doit être vue comme «un espace de discours circonscrit, soumis à des déterminations historiques et sociologiques qui le dépassent»¹⁷. À l'ère postcoloniale on devait donc s'attendre à ce que la littérature de voyage se donne d'autres formes et d'autres contenus que ceux de la période de l'impérialisme colonialiste triomphant.

Dans *Je suis dans les mers du Sud*, J-L Coatalem, comme l'indique le sous-titre, se lance sur les traces de Gauguin, de la Bretagne où il vit, jusqu'à Tahiti et aux Marquises. Il nous est dit que les Polynésiens qui ont été peints par Gauguin ou ceux que rencontre Coatalem sont pour la plupart décevants et sans intérêt pour comprendre l'œuvre du peintre. Pahura, une des compagnes de Gauguin, fait l'objet d'un portrait très négatif: «sa fiancée l'ennuie, paresseuse, idiote comme une jument à peine débourrée.» L'homme Gauguin quant à lui a toutes les excuses du génie. En Bretagne, la guide de Pont Aven «trouvait Gauguin «égoïste» et «profiteur» (...) je lui répliquai qu'il ne pouvait faire autrement: Gauguin se consumait, il était le prêtre halluciné d'un dieu qui serait la peinture.»¹⁸

Seule la communion avec les paysages que Gauguin a connus peut permettre la compréhension intime de l'œuvre du peintre. La biographie et les textes de Gauguin sont d'un faible secours. Mais le «génie des lieux» opère comme une révélation quasi initiatique: «Puis le rayon se déplaça, corrigé par les nuages, venant s'ajouter à un second, qui cracha à son tour tel un projecteur. Sous le voile des feuilles et des palmes, la parcelle devenait un damier d'ombres et de lumières (...) Ça vibrat dans l'air. Je n'osais plus avancer. J'étais chez lui, il était encore là. Ma voix, sa voix parmi les plantes échevelées.»¹⁹

16 Cf Vincent Debaene *L'Adieu au voyage* (Gallimard, 2010).

17 Supra n 16, 479-480.

18 Jean-Luc Coatalem *Je suis dans les mers du Sud* (Grasset, 2001) 86.

19 Jean-Luc Coatalem, supra n 18, 260.

Dans son ouvrage, J-L Coatalem raconte un voyage spirituel et artistique: celui de Gauguin? Le sien? Il dit écrire «une sorte d'essai personnel (...) un voyage à travers Gauguin. Un homme et ses géographies.»²⁰ Des pages du livre surgit la personnalité d'un artiste (Gauguin ou Coatalem) qui puise son inspiration dans les lieux où il vit, dans ces expériences enfantines qui l'habitent toujours, comme le voyage au Pérou de Gauguin durant son enfance, pratiquement pas chez les personnes qu'il rencontre. Le «shaman» marquisien que l'écrivain consulte n'a rien à lui apprendre: «son regard opaque n'avait cessé de me renvoyer à moi-même.»²¹ Les seules rencontres intéressantes sont celles d'Européens cultivés, Gilles Arthur, directeur du musée Gauguin ou Pierre Ottino-Garanger, archéologue du CNRS aux Marquises. La création artistique viserait à reproduire des impressions où se mêlent réel et imaginaire et Gauguin se serait davantage nourri d'un constant dialogue avec les œuvres qui l'ont précédé, d'Ingres aux photos de bas-reliefs asiatiques qu'il possédait, que d'une découverte de «l'âme» polynésienne.

On a donc un Gauguin pris en otage par une écrivaine polynésienne engagée (Ch Spitz) d'un côté et de l'autre un «Popa'a bizarre», comme Coatalem se définit lui-même, écrivain-voyageur assumant ses parti-pris, et ces portraits antagoniques peuvent paraître décourageants à bien des égards.

Jean-Marc Pambrun a publié une pièce de théâtre *Les Parfums du silence* sous le pseudonyme d'Étienne Ahuroa à la fin de 2003. Selon lui, le point de départ de cette pièce de théâtre, était de «vieux comptes à régler avec Gauguin». Il y avait une volonté clairement affichée de prendre le contrepied de la vision reçue: «Les indigènes sont toujours placés en fond de décor, je me suis donc dit que j'allais faire l'inverse.»²² Ceci ressemble furieusement au projet de Victor Segalen pour les *Immémoriaux*. La seule possibilité offerte par les «structures de représentation» postcoloniales serait-elle une prise de parole en mode inversé et antagonique par les Polynésiens? Mais ici, l'initiative de l'inversion ne vient pas de l'Européen lui-même mais d'un Polynésien et J-M Pambrun tente de peindre au plus juste une mentalité et une vision du monde vécues de l'intérieur à travers des personnages exclusivement marquisiens. Il utilise à cet effet de nombreux traits culturels marquisiens (par exemple la coutume du *Pekio*, ou second mari, de l'échange des noms...)

À partir de témoignages et de commentaires, l'œuvre construit un autre personnage, non pas Paul Gauguin mais *Koké*²³, étrange personne, qui a tissé des

20 Jean-Luc Coatalem, supra n 18, 271.

21 Jean-Luc Coatalem, supra n 18, 295.

22 Interview de Jean-Marc Pambrun in *Nouvelles de Tahiti*, 10 septembre 2004, 14.

23 Prononciation polynésienne de Gauguin.

liens authentiques avec les Marquisiens, eux-mêmes ayant intégré des valeurs occidentales, tels Tioka, «diacre de la minuscule communauté protestante de l'île», Kahui, protestant, ou Matahava, «fervent catholique, superstitieux et sectaire»²⁴, le seul à renier totalement ses coutumes.

Koké n'est plus tout à fait un *Hao'e*, un étranger et c'est la raison pour laquelle les Marquisiens veulent lui faire des funérailles marquisiennes lorsque le voyage que son esprit accomplit après sa mort jusqu'à Rarotonga sera terminé: «quelqu'un ira chercher son crâne et ses os, puis les cachera aux frontières de Hiva Hoa (...) Ainsi, il continuera de garder notre peuple.»²⁵ L'esprit de *Koké* pourra alors rejoindre le *Havaiki*. *Koké* est devenu marquisien grâce à la coutume de l'échange des noms avec Tioka²⁶, ce qui suppose que chacun peut prendre ce qui est à l'autre. Le lien de fraternité est ainsi très fort. Ils partagent aussi une même vision du monde: «La nuit comme le jour nos yeux cherchent ce que personne ne voit. Il l'a toujours su. C'est pour essayer d'attraper notre passé et ce que nous avons été qu'il nous regardait.»²⁷ On est loin des relations telles qu'elles sont décrites par J-L Coatalem dans l'ouvrage qu'il a écrit sur Victor Segalen en 2017: «Les Marquisiens (...) suivaient le bonhomme (Gauguin) sans comprendre, complices et fourbes à la fois, même s'il les défendait bec et ongles contre curés, instituteurs, administrateurs et agents du fisc.»²⁸ J-L Coatalem n'a apparemment pas varié dans son analyse.

L'œuvre dramatique inclut par ailleurs une réflexion sur le génie du peintre, sur la nature si particulière de sa peinture, car, selon les personnages de J-M Pambrun, c'est cette nouvelle naissance à soi aux Marquises qui a donné un tournant nouveau à l'œuvre du peintre: «avant, dans le pays d'où il vient, Koké s'était battu lui-même avec son dieu pour obtenir le paradis, mais il ne l'a pas eu. Alors il a pensé qu'il devait venir ici pour trouver le paradis en le créant lui-même.»²⁹ Les Marquisiens comprennent à leur façon l'art de *Koké* même si «ce sont des manières d'étrangers». Par ses portraits, il octroie à ses amis une forme d'éternité: «En peignant mon corps sur sa toile, Koké a sauvé mon esprit... À présent je peux attendre la mort en paix» dit le sorcier de Hiva Oa, Haapuani. Quant à Tohotaua «elle devint la femme aux cheveux rouges à l'éventail. Et sa peinture est venue ici dans le monde.»³⁰

24 J-M Pambrun *Les Parfums du silence*, 3.

25 J-M Pambrun, supra n 24, 92.

26 J-M Pambrun, supra n 24, 31.

27 J-M Pambrun, supra n 24, 35.

28 J-L Coatalem *Mes pas vont ailleurs* (Stock, 2017) 180.

29 J-M Pambrun, supra n 24, 31.

30 J-M Pambrun, supra n 24, cf respectivement 17, 48, 33.

L'expression (calque de la langue marquisienne?) souligne l'importance du séjour aux Marquises: ce tableau ne pouvait exister que là. Artiste, «homme qui fait les hommes»³¹, *Koké* est un être exceptionnel: «Seul Koké a pu le faire.»³²

J-M Pambrun va filer une métaphore lourde de sens sur le nom donné par les Marquisiens à leur archipel «Henua Enana», Terre des Hommes. Ainsi Haapuani, le sorcier délivre-t-il un message à Timo, fils adoptif de Tioka: «Il faut que tu apprennes à bien connaître tous les parfums de la terre pour voir clairement les choses. Pas seulement ceux de la Terre des Hommes (henua Enana), mais aussi ceux de la Terre des étrangers (henua Hao'e).»³³

Le jeu sur la signification du mot Homme se continue et s'enrichit dans les dernières pages de la pièce de théâtre. Au début le sens est proche de celui que lui donne Claude Lévi-Strauss dans *Race et Histoire* et que Jean-Marc Pambrun ne pouvait ignorer: l'homme enfermé dans sa civilisation particulière qui se définit par rapport au barbare, englobant à ses yeux le reste de l'humanité. C'est ce qui fait s'écrier Haapuani déplorant la perte de sa culture et de sa liberté: «Nous ne pouvons même plus nous appeler les Hommes».³⁴ C'est-à-dire, nous sombrons dans la barbarie.

Mais le sens du mot est différent lorsque Tioka s'écrie à la mort de Koké : «maintenant il n'y a plus d'homme», qui est une parole attestée. Est-ce à dire plus d'Hommes aux Marquises, c'est-à-dire d'êtres humains capables d'assumer leur destin ? *Koké* avait donc été totalement intégré: «Ce n'est pas un Hao'e, c'est un homme». L'écrivain s'exprime plus clairement dans un autre texte: «Par Tioka, Koké fut un étranger fait homme»³⁵. Au-delà des différences culturelles l'échange authentique permet la fraternité, il permet de se retrouver dans une même humanité au-delà des différences culturelles: «c'était mon frère, c'est mon frère», dit Tioka.³⁶

Voilà les avatars récents du mythe littéraire qu'est devenu P Gauguin. Vu par un écrivain antillais, il est celui par lequel advient la nouveauté radicale à partir de la relation. Vu par un écrivain voyageur métropolitain ayant passé une partie de son enfance à Tahiti, il demeure une énigme, le mystère d'une transsubstantiation

31 Expression empruntée à V Segalen dans le *Maître-du-jour*.

32 J-M Pambrun, supra n 24, 22.

33 J-M Pambrun, supra n 24, 72.

34 J-M Pambrun, supra n 24, 53.

35 J-M Pambrun Actes du colloque *Héritage et confrontations*, 58.

36 J-M Pambrun, supra n 35, 94.

esthétique du lieu, car l'autre est à jamais hors d'atteinte. Vu par un écrivain polynésien, il a partagé des valeurs fraternelles au-delà de différences culturelles flagrantes. En somme ce sont les écrivains ultra-marins qui expriment le mieux un souhait du vivre ensemble qui dépasserait l'opposition antagonique sans tomber dans le magma informe d'une mondialité sans âme. Ce sont eux aussi qui marquent l'importance des artistes pour l'esquisse d'un avenir qui romprait avec le présent. Si le mythe Gauguin est en 2003 imprégné de postcolonialité, sans aucun doute les métamorphoses du mythe ne sont-elles pas terminées.

Bibliographie

- Étienne Ahuroa (Jean-Marc Pambrun) *Les Parfums du silence* (Le Motu, 2003).
- Pierre Albouy *Mythes et mythologies dans la littérature française* (A Colin, 1969).
- Alban Bensa *Après Lévi-Strauss* (Textuel, 2010).
- Vincent Debaene *L'Adieu au voyage* (Gallimard, 2010).
- Gilbert Durand *Introduction à la mythodologie* (Albin Michel, 1996).
- Romain Gary *La Tête coupable* (Gallimard, 1968).
- Paul Gauguin *Ancien culte Mahorie* (Hermann, 2001), postface de René Huygue.
- Paul Gauguin, héritage et confrontations*, Actes du colloque des 6, 7 et 8 mars 2003 à l'Université de la Polynésie française (UPF/ Ministère de la culture de la Polynésie française, 2003).
- H R Rookmaaker, *Gauguin and the 19th Century Art Theory* (Swets and Zeitlinger, Amsterdam, 1972).
- Edward W Saïd *Culture et impérialisme* (Fayard, 2000).
- Victor Segalen *Le Maître-du-jour* (Robert Laffont, 1995, œuvres complètes, T.1)
- Jehanne H Teilhet *The influence of Polynesian culture and art on the works of Paul Gauguin: (1891-1903)* (University of California, 1975).