

Éloge machiste de la putain dans la peinture Ève bretonne de Paul Gauguin

Claude Gagnon

Volume 10, numéro 3, 1986

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006367ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006367ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

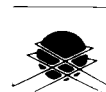
Gagnon, C. (1986). Éloge machiste de la putain dans la peinture Ève bretonne de Paul Gauguin. *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 107–122.
<https://doi.org/10.7202/006367ar>

Résumé de l'article

Éloge machiste de la putain dans la peinture Ève bretonne de Paul Gauguin

Cet article s'arrête à la représentation du rapport femme-homme dans la production picturale des artistes symbolistes de la fin du XIX^e siècle en Europe, et plus spécifiquement dans la peinture Ève bretonne (1889) de Paul Gauguin. Les peintres symbolistes ont représenté le féminin selon les trois champs sémantiques de la Vierge, de la Mère et/ou de la Putain. L'analyse portera surtout sur celui de la Putain dans le tableau de Gauguin. L'article procède au déchiffrement sémantique des signes iconiques de ces œuvres par l'analyse du contexte de production, et fait ressurgir le politique qui sous-tend cette représentation hiérarchique des sexes où le féminin est totalement réifié et où le masculin règne en maître de cet objet.

ÉLOGE MACHISTE DE LA PUTAIN DANS LA PEINTURE ÈVE BRETONNE DE PAUL GAUGUIN*



Claude Gagnon

▣ Les peintres symbolistes : une certaine représentation du féminin

O Femme, chair tragique exquisément amère, Femme, notre mépris sublime et notre Dieu, O gouffre de douceurs et cavale de feu, Qui galope plus vite encore que la chimère, Ah ! tu la connais bien, Sphinx et avide moqueur.

Samain A., 1891, cité par Delevoy 1982: 103

La femme constitue le thème dominant de la production artistique symboliste. Cependant, comme le souligne Georges Pillement, cette représentation de la femme s'impose selon deux tendances bien définies : d'une part, on distingue « celle qui présente la femme idéalisée, pure, chaste, animée de sentiments religieux ou simplement lointaine » (Pillement 1979: 47) et d'autre part, celle « qui propose la femme perverse, damnée, qui entraîne l'homme vers le vice et la déchéance » (*ibid.*). Corps inaccessible, corps reproductif ou corps associé au plaisir, « la femme peut avoir le visage de l'épouse ou du mal, de la fiancée ou de la sœur, de la luxure comme de la fatalité » (Robert-Jones 1978: 168).

D'abord marqué par la littérature machiste du marquis de Sade, le corps féminin est réifié par les peintres symbolistes, sous le couvert de l'érotisme et réduit au vice et à la vertu :

L'antithèse du vice et de la vertu, élément moteur du symbolisme, prend naissance dans les écrits de Sade, qui oppose Juliette, ou les prospérités du Vice à Justine ou les malheurs de la Vertu, et qui essaye de prouver que la vertu conduit à la misère et à la ruine tandis que le vice mène à la prospérité.

Pillement 1979: 47

* L'essentiel de cet article est tiré de notre thèse de maîtrise *Représentation du rapport femme-homme dans la peinture Ève bretonne de Paul Gauguin*. (Département d'anthropologie, Université Laval 1985).

Cette représentation de la femme est de plus fortement traversée par la mythologie et l'idéologie chrétienne qui véhicule à travers le texte biblique une image profondément stéréotypée de cette dernière, la définissant comme Vierge, Mère et/ou Putain et l'associant, du même coup, à une sexualité négative.

Munch et Toorop, par exemple, ont bien cerné la totalité de cette thématique et ont illustré, dans plusieurs tableaux, ces trois champs sémantiques associés à la femme. Ainsi, la peinture de Munch intitulée *La Femme* (Pl. 2) évoque ces trois figures féminines de la Vierge, de la Mère et de la Putain que le critique d'art Strindberg a qualifiées d'« Hommesse, maîtresse, pécheresse » ou encore « peinte, sainte, enceinte » (Robert-Jones 1978: 93). Le tableau *Fatalité*¹ de Toorop reprend ce discours pictural et représente, toujours selon le mode de l'opposition, cet éternel féminin : une femme nue symbolisant la sensualité – considérée dans ce contexte comme le péché – est présentée sous forme de « courbes sinueuses » (*ibid.*: 88), une autre, droite et vêtue de noir, connote la fatalité (c'est-à-dire la mort associée au péché d'Ève), tandis que des « vierges identiques scandent le fond » (*ibid.*) du tableau. Dans *Les Trois fiancées*², Toorop exploite la même thématique tout en s'inspirant ouvertement de l'idéologie chrétienne comme en témoigne la description de Robert-Jones (*ibid.*: 174) :

Les trois fiancées incarnent, de gauche à droite, la mystique, l'idéale non-exempte de souffrance elle-aussi, et la charnelle dont le corsage est orné de têtes de mort. Des figures féminines et angéliques les entourent; leurs longues chevelures rejoignent, de part et d'autre, deux cloches fixées chacune à la croix du Christ.

Si l'œuvre picturale de Munch et de Toorop témoigne de cette représentation de la femme, selon la triade Vierge, Mère et Putain, la peinture *Ève bretonne* (Pl. 1) de Paul Gauguin participe également de ce discours. Aussi, avant de démontrer plus spécifiquement comment Gauguin a traité le thème de la Putain, dans la figure Ève bretonne, selon cette représentation chrétienne et machiste qui dominait dans l'idéologie du milieu artistique symboliste et dans la société occidentale chrétienne en général, voyons d'abord, sommairement, comment quelques-uns de ces peintres ont abordé le traitement de la femme pour chacune de ces catégories sémantiques.

◇ La Vierge

Le thème de la Vierge a été particulièrement exploité par les symbolistes dans la perspective judéo-chrétienne, comme en témoignent le tableau de Vogeler intitulé *L'Annonciation*³, *L'Annonciation du nouveau Verbe* (Pl. 3) de Segantini et la *Vierge aux lys*⁴ de Schwabe. Cette Vierge, qui incarne la pureté, est immédiatement associée à Marie, mère de Dieu, la chaste qui conçut par l'opération de l'Esprit saint et qui constitue, au même titre que la sainte Geneviève reproduite par Osbert dans son tableau *Vision*⁵, la sublimation machiste de l'idéal féminin, idéal de sainteté par lequel la femme est

¹ Jan Toorop, *Fatalité* (1893). Crayon et craies sur papier, 60 x 75. Otterlo, Rijksmuseum, Kröller-Müller, in Robert-Jones (1978).

² Jan Toorop, *Les trois fiancées* (1893). Crayon et craies sur papier, 78 x 98. Otterlo, Rijksmuseum, Kröller-Müller, in Robert-Jones (1978).

³ Heinrich Vogeler, *L'Annonciation* (1901). Huile sur toile, 100 x 85. Collection Gustav Schmall, in *Le Symbolisme en Europe* (1976).

⁴ Carlos Schwabe, *Vierge au lys* (1898). Aquarelle sur papier, 57 x 31,5. Collection Jean-Claude Brugnot, in *Le Symbolisme en Europe* (1976).

⁵ A. Osbert, *Vision* (1892). Huile sur toile, 235 x 138. Collection Yolande Osbert, in *Le Symbolisme en Europe* (1976).

totale­ment dés­exu­a­li­sée, inac­ces­si­ble et dis­so­ciée de la souil­lure, c'est-à-dire des traces du péché. Cette repré­sen­ta­tion réduc­trice de la Vierge, inspi­rée par le récit bib­li­que, est sou­vent trans­po­sée sur l'a­man­te des pein­tres : c'est ce qui se pro­duit dans le cas de la pein­ture de Maurice Denis, *Le Verger des vierges sages*⁶ — ici, les Vierges sages sont op­po­sées aux Vierges folles de la pa­ra­bole du texte bib­li­que (Mt 25, 1-13). Le thème des dix vierges a éga­le­ment été dé­vel­oppé par Toorop dans *Fatalité*, où la Vierge, qui domine l'avant-plan du tableau, repré­sen­te « Marthe Meunier qui deviendra sa femme » (Robert-Jones 1978: 174). Comme nous le verrons, Gauguin a lui aussi tenu ce dis­cours sur la Vierge et, à l'in­star de Denis, il a trans­po­sé ce modèle bib­li­que de la fé­mi­ni­té dans sa pein­ture et dans son rap­port avec les femmes. Cette trans­po­si­tion in­di­que que l'idé­o­logie, en tant que vé­hi­cule de « valeurs », est inté­ri­ori­sée par les artistes et que l'art n'est, pour reprendre l'ex­pres­sion de Lévi-Strauss (1962), que « modèle ré­duit » du social, c'est-à-dire mode de connaissance.

◇ La Putain

Quant aux femmes de ces histoires pourquoi ne seraient-elles pas les Diaboliques ? N'ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom ? Diaboliques : il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré. Il n'y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot de Mon ange ! sans exagérer. Comme le Diable, qui était un ange aussi, mais qui a culbuté, — si elles sont des anges, c'est comme lui — la tête en bas, le... reste en haut !...

Barbey d'Aurevilly, J., Préface pour
Les Diaboliques, 1874

À la repré­sen­ta­tion de la Vierge les sym­bo­listes op­po­sent celle de la Putain. Dans ce sens, la pein­ture de Félicien Rops té­moi­gne, entre autres, de l'in­fluen­ce de Sade. Nous pré­sen­tons ici, à titre d'illu­stra­tion de ce dis­cours, le tableau *Pornokratès ou la femme au cochon*⁷ à propos duquel Rops écri­vait à un ami : « Je voudrais te faire voir (...) cette belle fille nue, chaus­sée, gan­tée, coiffée de noir, soie, peau, velours et les yeux bandés, se pro­menant sur une frise de marbre rose, conduite par un cochon à queue d'or à tra­vers un ciel bleu » (Rops, in Robert-Jones 1978: 168). Dans *Le Sacrifice* (Pl. 4) il repré­sen­te un diable « qui plonge dans le bas ventre de la femme, la cloue sur la pierre tandis qu'elle clame, éperdue d'horreur et de joie » (Huysmans, cité par Robert-Jones 1978: 168).

Totalement phantasmée, dé­pos­sé­dée d'elle-même — soit qu'elle soit conduite par un cochon, n'ayant même pas d'accès à la vue : ses yeux sont bandés, ou encore, que sa jouissance sexuelle n'ait lieu que par la possession sadique du diable — cette femme ropsi­enne constitue l'ex­em­ple par excellence de la Putain en tant qu'objet du plaisir viril dans la peinture sym­bo­liste.

Cette image de la Putain est éga­le­ment reprise par plusieurs pein­tres sous le thème de l'Ève bib­li­que charmée par le serpent. Mis à part la série d'Ève constituée par Gauguin en Bretagne, en Martinique et à Tahiti, nous avons retenu ici quatre Ève capi­tales

⁶ Maurice Denis, *Le Verger des vierges sages* (1893). Toile, 104 x 104. Collection particulière, in Robert-Jones (1978).

⁷ Félicien Rops, *Pornokratès ou la femme au cochon*. Gravure, in Pierre (1976).

dans la production symboliste : celle de Levy-Dhurmer⁸, celle de Kobliha⁹ et deux de von Stuck (Pl. 5)¹⁰.

Dans chacune de ces peintures, Ève constitue le symbole exemplaire de la perte de la virginité, de la luxure, de la souillure, de la faiblesse et de la tentation. Comme l'Ève de la Genèse, elle est associée au serpent, lequel connote le diable « lié à la nuit froide et gluante des origines » (Delevoy 1982: 103), le désir, la sexualité, c'est-à-dire le mal, association qui la rend elle-même diabolique.

De plus, cette représentation machiste de l'Ève impose au spectateur, tout en s'appuyant sur le discours mythique de la Genèse, l'idée de complicité qui lie le serpent et la femme à une sexualité qui relève du tabou, de l'illicite, du péché comme en témoignent les œuvres exceptionnelles de Franz von Stuck intitulées *Sensualité* (Pl. 5) et *Le Péché*, commentées par Robert-Jones (1978: 177) :

L'animal s'enroule entre ses cuisses lui barre le ventre et pose une tête sifflante à la hauteur de la sienne. Il y a échange intime entre les deux êtres; le serpent satanique et la femme fatale ne forment qu'une seule et même chose. (...) Cette vision de la féminité liée au démon peut être rapprochée, dans son affirmation, de celle de Rops [Pl. 11] et, dans une forme plus angoissée, de Munch dont la jeune fille s'enlace à la mort¹¹.

L'Ève de ces productions symbolistes correspond donc à l'Ève biblique, c'est-à-dire à la Putain d'origine, celle qui a perdu son statut de Vierge après avoir participé à la séduction du serpent : c'est également dans cette perspective que se présente l'*Ève bretonne* de Gauguin, comme nous le montrerons plus loin. Somme toute, et selon cette représentation picturale symboliste, dépucelée, la femme devient dangereuse, troublante, envahissante, luxurieuse et perverse. Beauté satanique et sensualité morbide, c'est cette Ève que les symbolistes accusent d'être la cause de tous les tourments de l'homme. Conséquemment, c'est comme un objet qu'ils la représentent, participant ainsi au contrôle de sa sexualité en l'invalidant et en « pornographiant » son corps, comme en témoigne la peinture de Rops, par exemple.

◇ La Mère

La Mère constitue, dans la production picturale symboliste, la figure de rachat exemplaire. Elle est celle qui — comme Marie, que Segantini a nommé la « Déesse chrétienne »¹² — en se donnant à son maître, participe à la perpétuation de son pouvoir : elle lui donne des fils.

Par ce sacrifice, ce don total d'elle-même, elle absorbe les conséquences du péché de l'Ève séduite qui a osé s'aventurer dans les sentiers de la jouissance, et se voit contrainte à la fonction de reproductrice qui l'écarte de son identité. Niée dans son essence, c'est dans le flou et au second plan, par surcroît, que la mère est représentée par Eugène

⁸ Lucien Levy-Dhurmer, *Ève* (1896). Pastel et gouache avec rehauts dorés sur papier marouflé sur toile, 49 x 46. Collection Michel Périnet, in *Le Symbolisme en Europe* (1976).

⁹ Frantisek Kobliha. Lithographie, in Pierre (1976).

¹⁰ Franz von Stuck, *Le péché* (1893). Huile, in Delevoy (1982).

¹¹ Edvard Munch, *La mort et la jeune fille* (vers 1893). Détrempe (?), in Delevoy (1982).

¹² Giovanni Segantini, *L'Ange de la vie (Déesse chrétienne)* (vers 1892). Pastel sur papier, 59,5 x 43. Saint-Moritz, Segantini Museum, in *Le Symbolisme en Europe* (1976).

Carrière dans son tableau *Maternité*¹³. Ce qui compte, socialement, ce n'est pas tant la mère que sa portée.

D'ailleurs, sa fonction de reproduction des fils de l'homme est si bien méprisée qu'elle est associée à la mort : malgré son sacrifice total, la mère ne peut effacer l'image obsessionnelle de la séductrice qui obnubile l'idéologie machiste et envahit toute la production artistique symboliste. Ainsi, cela ne surprend pas qu'elle soit représentée en marâtre par Segantini dans *Les mauvaises mères*¹⁴ et que Klimt nous la présente nue, enceinte, surveillée par des crânes de morts, dans son tableau *L'espoir* (Pl. 6).

Si, comme nous venons de le voir, les peintres symbolistes ont associé les femmes à la Vierge, à la Mère et/ou à la Putain, triade traversée par l'idéologie chrétienne qui véhicule une image machiste du féminin, Gauguin n'a pas échappé à cette idéologie, bien au contraire. Nous dévoilerons maintenant comment il a reproduit, de façon exemplaire, dans sa peinture *Ève bretonne* les traces de ce discours chrétien.

▣ Description de la peinture *Ève bretonne*

Dans la partie ombragée qui correspond à l'avant-plan, figure une Ève bretonne légèrement décentrée. Nue et accroupie – dans une position foetale – contre l'arbre de la connaissance du bien et du mal, Ève, la tête entre les mains, lutte contre les propositions du serpent séducteur, comme le lui prescrit la voix de sa conscience, suggérée par l'épigraphe « Pas écouter li...li... menteur ! » inscrite au bas de l'aquarelle¹⁵.

◇ Ève bretonne et/ou Mette Gad, ou, du sort commun des femmes

Le féminin serait pure « matière » disponible. Pur réceptacle, non immobile. Même pas un lieu ? Toujours adhérent à un chaos primitif redoutable. Et que même Dieu ne devrait jamais aborder, sous peine d'en subir les obscurs effets ? Le féminin serait-il effet(s) sans cause ? Nécessaire. Il n'en serait question que comme cause accidentelle de l'homme ? Erreur génétique. Ou caprice de Dieu ? Accouchant la femme du corps de l'homme.

Irigaray L., *Éthique de la différence sexuelle*, 1984

Quelques mois après avoir peint l'aquarelle *Ève bretonne*, Gauguin reprend, dans un bois sculpté intitulé *Soyez amoureuses vous serez heureuses* (Pl. 7), le thème de la séduc-

¹³ Eugène Carrière, *Maternité*, in Pierre (1976).

¹⁴ Giovanni Segantini, *Les mauvaises mères* (1894). Toile, 120 x 225. Vienne, Kunsthistorisches Museum, in Robert-Jones (1978).

¹⁵ Bien que le lecteur ne puisse repérer cette épigraphe sur la photographie que nous présentons de cette œuvre, nous le référons au texte du critique artistique Jules Antoine, intitulé « Impressionnistes et Synthétistes », publié dans la revue *Art et Critique* (France) du 9 novembre 1889 (p. 370) : « Une aquarelle, appelée Ève, représente une femme nue, accroupie au pied d'un arbre muni d'un serpent ; – au-dessous je lis « Pas écouter li...li... menteur ! ».

On a repéré dans l'œuvre de Van Gogh, un fusain produit en 1882, intitulé *Sorrow* représentant une femme nue, assise dans une position foetale similaire à celle d'Ève bretonne, exprimant également le désespoir et la solitude, dans un contexte de représentation picturale tout aussi austère. Vincent Van Gogh, *Sorrow* (1882). Fusain sur papier. Collection Lady Epstein, in Dorra (1978).

tion de la femme d'origine et l'adapte, cette fois, directement à son histoire personnelle. Arrêtons-nous sur la description qu'il donne de cette œuvre :

En haut la ville de Babylone pourrie. En bas comme par une fenêtre la vue des champs, la nature avec ses fleurs. Simple femme qu'un démon prend par la main et qui se défend malgré le bon conseil tentateur de l'inscription. Un renard (symbole chez les Indiens de la perversité). Plusieurs figures dans tout cet entourage qui expriment le contraire du conseil (vous serez heureuses, pour indiquer qu'il est mensonger).

Gauguin, in Amishai-Maisels 1973: 374

J'ai fait aussi un grand panneau de 30 en sculpture (...). C'est aussi comme sculpture ce que j'ai fait de mieux et de plus étrange. Gauguin (comme un monstre) prenant la main d'une femme qui se défend, lui disant : Soyez amoureuse, vous serez heureuse (...).

Gauguin, in Malingue 1946: 167

Cette femme qui se défend de la tentation provoquée par le monstre auquel s'identifie Gauguin correspond — par l'anneau qu'elle porte à l'annulaire de la main gauche, de même que par l'ensemble de sa physionomie, qui rappelle le corps d'une femme d'âge mûr ayant déjà été fécondée — à la danoise Mette Gad qu'il a épousée.

Cette hypothèse selon laquelle Gauguin assimile cette figure féminine à Mette Gad et la compare à Ève bretonne, nous a été suggérée par la description suivante d'Ander-sen (1967: 241) :

The woman he grasps is middle-aged, fat, and repugnant; her body emphasizes the physical breakdown associated with fecundity. She wears a wedding band — a symbol of voluntary submission to a single man — and her left hand grasps her right arm in a fashion that fuses a gesture of protest with that of submission. From her expression, however, it appears that her grasp on her own wrist more nearly indicates an attempt to control emotion in the face of despair; in this way the figure of this woman too becomes associated with Gauguin's image of the anguished Eve.

La division spatiale de cette œuvre, dans laquelle Gauguin superpose la scène de séduction originelle jouée par l'Ève bretonne et le renard, à celle mettant en vedette Mette et lui-même, nous a également mené sur cette piste.

Dans ces deux œuvres, on observe que le peintre associe la provenance de la tentation à un élément masculin lié à la perversité (serpent, « Gauguin-monstre », renard) laquelle est subie par un personnage féminin (Ève bretonne, Mette) qui, après avoir opposé une certaine résistance au séducteur, a consenti à la consommation de l'acte sexuel¹⁶.

Dans ce sens et au même titre que les signes masculins entre eux, les signes féminins s'inscrivent dans un rapport sémantique de symétrie mais s'opposent aux signes masculins.

¹⁶ C'est du moins ce que suggèrent les inscriptions « Pas écouter li...li... menteur ! » et « Soyez amoureuses vous serez heureuses ! » de même que la description que Gauguin fournit de ce bois sculpté dans laquelle il avoue la perversité du discours du séducteur.



Planche 1 — **Ève bretonne** (1889) Paul Gauguin
Pastel et aquarelle (0,33 x 0,31), in Wildenstein (1964).

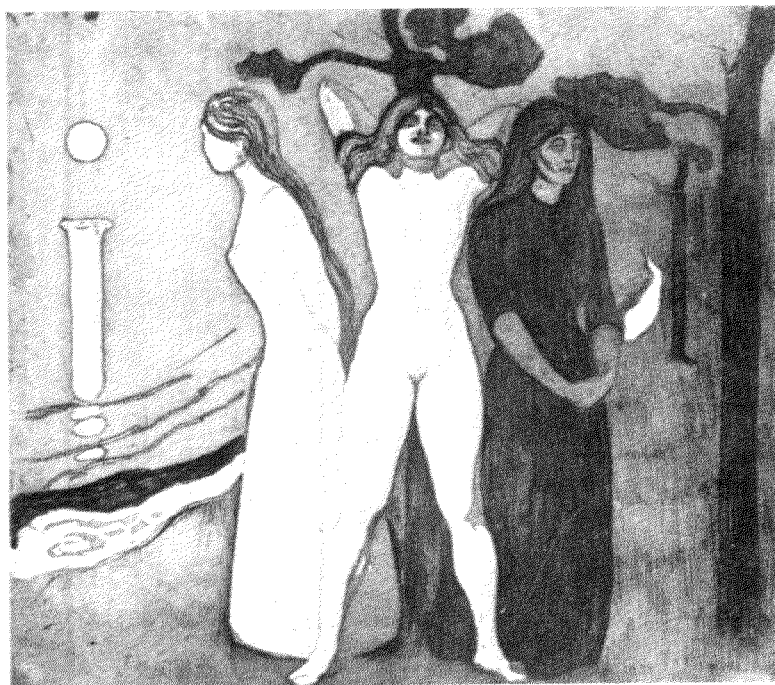


Planche 2 — **La femme** (1895) Edvard Munch
Eau forte et pointe sèche (28,5 x 33), Oslo, Munch-Museet, in Robert-Jones (1978).

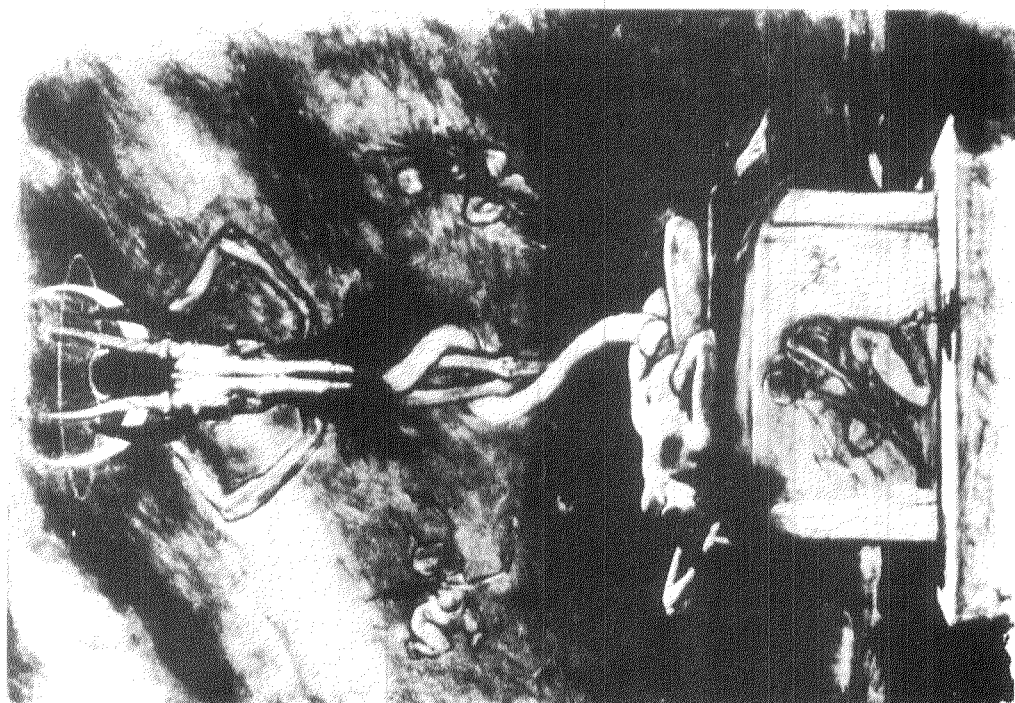


Planche 3 — *L'Annonciation du nouveau Verbe* (vers 1896)
Giovanni Segantini
Fusain et pastel sur papier (44,5 x 32,5), Saint-Moritz, Segantini
Museum, in Cat. *Le Symbolisme en Europe* (1976).

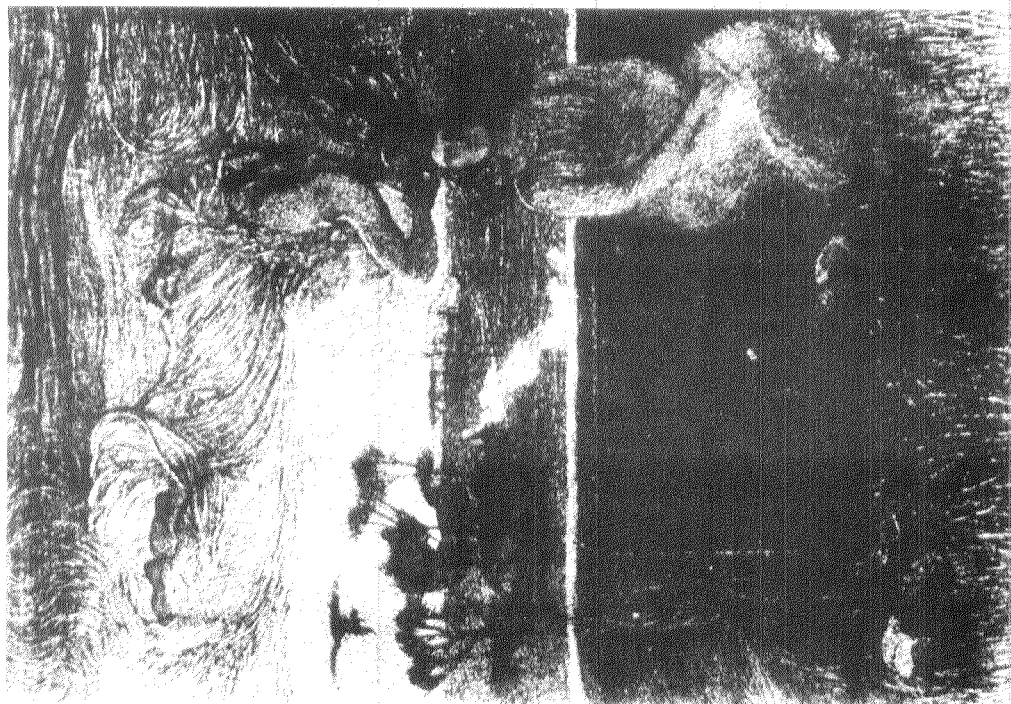


Planche 4 — *Le Sacrifice* (1883) Félicien Rops
Aquarelle et gouache sur papier (29 x 18,5), Bruxelles, Collection J.O.,
in Cat. *Le Symbolisme en Europe* (1976).



▲ Planche 5 — **Sensualité** (vers 1891) Franz Von Stuck
Toile (53 x 30), Los Angeles, Collection d'Abraham Somer,
in Robert-Jones (1978).



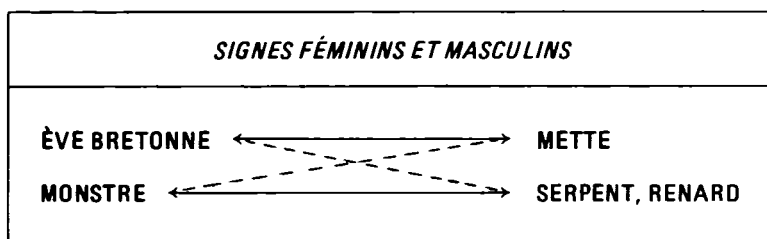
Planche 6 — **L'espoir**, Gustav Klimt
Toile (181 x 67), Ottawa, The National Gallery of Canada, in
Robert-Jones (1978). ►



Planche 7 — **Soyez amoureuses vous serez heureuses** (1890) Paul Gauguin
Bois gravé, Museum of Fine Arts, Boston, in Andersen (1967).



Planche 8 — **Nirvana**. Portrait de Meyer de Haan (1889) Paul Gauguin
Soie, huile et térébenthine (0,20 x 0,29), Wadsworth Atheneum, Hartford (Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection), in Wildenstein (1964).



L'image que Gauguin projette sur la figure de l'Ève bretonne est conforme à celle d'Ève dans le mythe de la Genèse et représente la Putain originelle qui, ne pouvant plus résister à la séduction du serpent phallique, ignore la voix de sa conscience, franchit l'interdit et s'abandonne à son séducteur. Il s'agit d'une Ève fantasque, étourdie, emportée par sa sensualité débordante, qui, condamnée par le Père après avoir joui avec le reptile (monstre-séducteur symbolisant le démon et le Phallus auquel Gauguin s'identifie), est envahie par la culpabilité, l'angoisse et le désespoir et réduite, selon les Saintes Écritures, à la soumission du corps-pénis en tant que corporéité du pouvoir : « Ton désir te poussera vers ton mari qui te dominera » (*Gn* 3, 16). Écartée – par la condamnation du Père – de tout désir personnel, soumise au seul désir possible, le désir machiste, et marquée par le sceau de la *souillure* qui fait *horreur* (cf. Kristeva 1980), cette Ève passe d'un état initial de pureté à un état d'abjection et se voit contrainte de quitter un espace-temps *paradisique* marqué par l'abondance, l'harmonie, l'innocence et l'éternité pour introduire un espace-temps *terrestre*, régi par le travail, l'enfantement dans la douleur, la connaissance et la mort (*Gn* 3, 7-24).

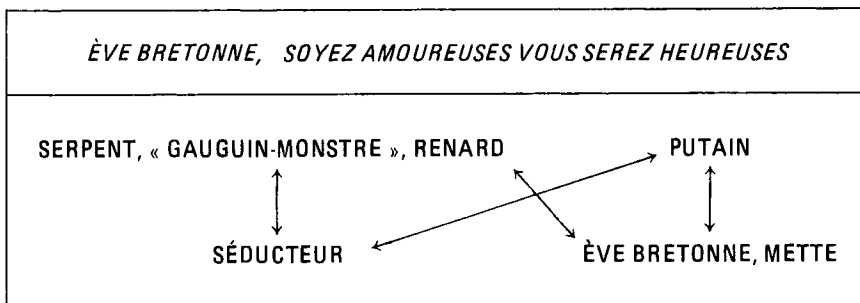
Parallèlement, l'agression de Mette opérée par « Gauguin-monstre » s'inscrit comme la conséquence du péché d'Ève sur le sort des femmes qui, depuis, doivent se soumettre au désir de l'homme. Dans le coin supérieur droit de *Soyez amoureuses vous serez heureuses*, « Gauguin-monstre » suce son pouce, connotant ainsi la fellation, le regard tourné vers Mette, dans l'intention d'exercer sur elle son pouvoir de séduction en tant que substitut du serpent phallique et corrupteur (cf. citations de Gauguin en page 112).

Par conséquent, Mette correspond dans l'imaginaire de Gauguin, tout comme dans celui de la culture occidentale, à cette « Autre-femme » qui, depuis Ève, est marquée socialement par le sceau de la *souillure*, du *mépris* et de la *reproduction* :

(...) l'acte (...) d'Ève est (...) transformé en « faute » et l'« Autre-femme » réduite désormais au silence et à la maternité (souffrante) pour avoir ignoré la loi du Père et rendu le Fils désobéissant. Elle sera clôturée dans la fonction dont le Père ne peut se passer, matrice recevant la semence divine.

Dardigna 1980: 177

Conformément à l'idéologie chrétienne, Gauguin illustre dans *Ève bretonne* et *Soyez amoureuses vous serez heureuses* la suprématie de l'être masculin par le contrôle du langage et de la sexualité. Ainsi, l'élément masculin est le seul qui parle et se fait entendre : la voix de la conscience d'Ève (« Pas écouter li...li... menteur ! ») référant à celle de Dieu le Père, l'autre (« Soyez amoureuses vous serez heureuses ») étant celle du séducteur (serpent, « Gauguin-monstre », renard). Dans ce sens, il s'agit d'un discours pictural marqué par l'asymétrie du rapport femme-homme, dans lequel celle-ci est démunie de la parole, dépossédée d'elle-même et assujettie à la domination phallique.



Prisonnier d'une vision castratrice du rapport femme-homme, Gauguin accorde aux représentations féminines Ève bretonne et Mette Gad une signification commune, soit celle de la femme souillée par le péché, sur qui le représentant du Phallus impose, en sa qualité de séducteur-monstre (Maître), son désir sexuel, associé au mal. Ève – et, par conséquent, Mette – n'est qu'un objet sexuel réservé à son plaisir, plaisir qui est cependant, selon le mythe, puni par l'expulsion du Paradis terrestre, c'est-à-dire la mort.

Ainsi, les figures Ève bretonne et Mette s'inscrivent dans un rapport sémantique de symétrie : en participant, de gré ou de force, à la séduction phallique, elles connotent, dans le discours chrétien machiste duquel Gauguin procède, le rapport au « péché mortel ». Le corps féminin évoque, ici, ce lieu-objet, disponible et méprisable, dont la fonction est d'assouvir le désir masculin. Putain, la femme est associée à la mort et à la sexualité négative « (...) car là où il n'y a pas de mort, il n'y a pas de copulation sexuelle » (saint Jean Chrysostome, in Kristeva 1983: 229).

☐ De la négation totale du féminin, ou, de l'impossibilité du rapport femme-homme

Pendant son premier séjour en Bretagne, Gauguin fait la connaissance de Madeleine Bernard et projette sur elle l'idéal chrétien de la féminité : la Vierge. Par cette projection symbolique, Madeleine se trouve dissociée de tout rapport à l'humanité et à la sexualité, tout comme la Vierge Marie, qui conçoit le Fils de Dieu « (...) par l'introduction dans son oreille du souffle de l'Esprit-Saint » (Jones 1973: 229). Ainsi, elle participe de l'image sacrée de la pureté et de la soumission au pouvoir suprême, associée au féminin, dans la chrétienté.

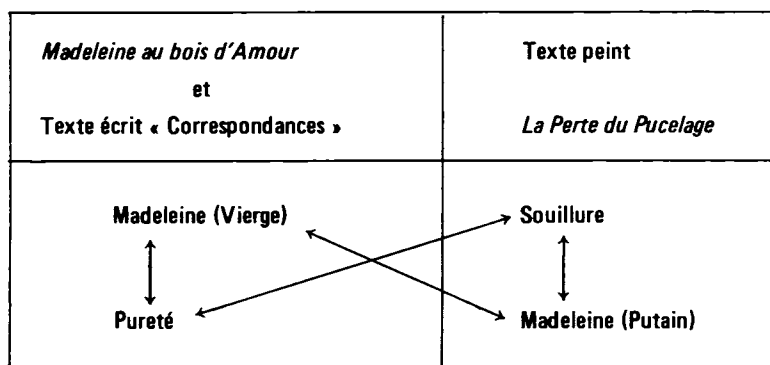
Il s'agit d'un rapport à l'Autre mythifié par lequel Gauguin, en sublimant Madeleine, abolit en elle toute trace de souillure : exclue de son rapport au sexe et élevée au rang de la sainteté, Madeleine Bernard ne peut être menaçante. L'extrait suivant d'une lettre que Gauguin fit parvenir à Madeleine témoigne de la relation que ce dernier a entretenue avec elle :

Chère sœur, (...) il faut vous considérer comme Androgyne sans sexe, je veux dire par là que l'âme, le cœur, tout ce qui est divin, ne doit pas être esclave de la matière c'est-à-dire du corps. Les vertus d'une femme sont semblables entièrement à celles de l'homme et sont les vertus chrétiennes — avoir un devoir vis-à-vis de ses semblables, basé sur la bonté, et toujours le sacrifice, n'ayez pour juge que la conscience. Vous devez dresser un autel à votre dignité et à votre intelligence, mais pas à d'autre.

Gauguin, in Malingue 1946: 138

Inconsidérée comme femme, asexuée, ou plutôt associée à l'androgyne, Madeleine Bernard est divinisée. Identifiée à la Vierge Marie, c'est dans son rapport au divin Père que Gauguin cherche à lui construire une identité : « corps transparent » et « machine sans tache » (Ouellette-Michalska 1981: 205), cette vierge, à laquelle il ne peut accéder, doit renoncer aux plaisirs du corps et faire « don de son hymen à l'époux céleste » (*ibid.*). Libérée de la matière par le sacrifice de sa vie sexuelle, Madeleine est présentée comme le paradoxe des figures Ève bretonne et Mette, et totalement dissociée de la souillure et de la mort : liée à la vie, à l'âme et au cœur, elle est vénérée parce qu'elle ne participe pas du péché.

Influencé par la peinture *Madeleine au bois d'Amour*¹⁷ de Émile Bernard, dans laquelle ce dernier représente sa sœur Madeleine étendue sur l'herbe du bois d'Amour — lieu de rendez-vous situé tout près de Pont-Aven et fréquenté par les artistes (Andersen 1971: 89) — à la manière de la Vierge Marie de la façade de la cathédrale de Chartres (*ibid.*), la main gauche au-dessus de son sexe, Gauguin peint, dans *La Perte du Pucelage*¹⁸, l'antithèse de cette Madeleine pure, c'est-à-dire « une vierge saisie au cœur par le démon de la lubricité » comme l'a souligné le critique d'art Rotonchamp (in *Le Symbolisme en Europe*, 1976: 73). Dans l'œuvre de Bernard, Madeleine est associée à la Vierge, tandis que dans celle de Gauguin, elle perd son statut de Vierge et se trouve identifiée à la Putain comme les figures Ève bretonne et Mette. Nous avons donc une inversion sémantique qui se produit dans le passage de la figure Madeleine de la peinture de Bernard à celle de Gauguin et une deuxième qui s'effectue au niveau de la représentation de Madeleine opérée par Gauguin dans le texte écrit des « Correspondances » à celui du texte peint « La Perte du Pucelage ».



¹⁷ Émile Bernard, *Madeleine au bois d'Amour* (1888). Collection Clément Altarriba, Paris, in Andersen (1971).

¹⁸ Paul Gauguin, *La perte du pucelage* (1891). Toile, 0,90 x 1,30. Chrysler Art Museum, Provincetown (Mass.), in Wildenstein (1964).

Elle est associée à la Vierge, dans le texte écrit, parce qu'elle connote la vertu, et à la Putain, dans le texte peint, parce qu'elle s'abandonne au renard. Il s'agit d'un discours qui oppose l'*âme* au *corps* et qui s'inscrit dans une perspective morale chrétienne de la culpabilité, où la sexualité, et par conséquent la femme, est marquée du sceau du péché, de l'interdit, du tabou.

Dans le texte écrit comme dans le texte peint, Gauguin témoigne de la *négation* totale du féminin et d'une *mythification* du rapport femme-homme, dans lequel les actants constituent, réciproquement, une source de *malheur* : sainte, la vierge est inaccessible; dépuclée, elle est la souillure qui souille l'homme, qui, contaminé, en fait son esclave. Cette interprétation du rapport femme-homme s'inscrit dans la perspective du pouvoir machiste, qui procède en tant que forme opérante du contrôle social, de la domination du masculin sur le féminin, telle qu'elle est véhiculée dans le mythe de la Genèse où, selon la *Loi* du Père, dès le péché, la relation entre Adam et Ève devient hiérarchique, Adam gouvernant Ève qui lui a transmis la souillure et par qui il a perdu l'accès au Paradis, c'est-à-dire au bonheur total.

Parce qu'il procède de cette idéologie, le rapport femme-homme évoqué par Gauguin témoigne de l'impossibilité de la communication entre les sexes et de l'impossibilité de leur véritable réunion, l'enjeu de ce rapport étant axé sur le *pouvoir* : il ne s'agit pas ici, d'un rapport de complémentarité ou d'échange entre les sexes, mais d'un rapport de forces.

Dans les œuvres *Aux roches noires*¹⁹, *Deux nus au bord de la mer*²⁰ et *Nirvana* (Pl. 8), Gauguin développe cette thématique de la Vierge et de la Putain, ébauchée dans *La Perte du Pucelage* et reprend la figure Ève bretonne pour symboliser la Putain qu'il oppose à celle de la Vierge d'avant le péché.

Ces trois œuvres sont construites selon une structure commune : dans chacune d'elles, on retrouve, à gauche, la figure Ève bretonne angoissée et accroupie contre une grosse pierre noire, tandis qu'à sa droite une femme, présentée dans la zone de lumière, se baigne dans l'eau. La roche noire remplace ici l'arbre de la connaissance du bien et du mal (Andersen 1971a: 88); la plage rappelle l'idée de chaleur et de bien-être associée à la nature paradisiaque de l'Eden et l'eau, le liquide amniotique de la matrice utérine et/ou le rapport à la Mère.

Dans ce contexte, Ève bretonne — la Putain originelle — épuisée par l'angoisse du péché s'inscrit comme métaphore de la *culture*, l'angoisse et le péché connotant la connaissance, le désir comme manque et la mort²¹, tandis que la Vierge, c'est-à-dire « la baigneuse » (*Le symbolisme en Europe*, 1976: 72), renvoie à l'état de *nature*, évoquant la *terre-mère*, c'est-à-dire la vie, l'innocence et la pureté des origines. Marquée par la fusion de l'idéologie chrétienne et celle du bon sauvage, la Vierge — qui dans la peinture de Gauguin est *exotique* à tout prix — témoigne de l'état d'inconscience et de béatitude dans lequel devait baigner Ève bretonne avant de franchir l'interdit, c'est-à-dire cet état

¹⁹ Paul Gauguin, *Aux roches noires* (1889), in Dorra (1976).

²⁰ Paul Gauguin, *Deux nus au bord de la mer ou Femmes se baignant* (1889). Toile, 0,92 x 0,73. Gouvernement de la R.A.U., Le Caire, in Wildenstein (1964).

²¹ « (...) il s'agit de la femme, écoutant le serpent (Ève) ou les voix maléfiques qui d'après les superstitions locales, s'élevaient des Roches noires, proches de Pont-Aven : par le mal, elle mène l'espèce humaine à sa perte, donc à la mort ». (*Le symbolisme en Europe* 1976: 72).

d'origine coupé de la souillure et procédant d'un rapport à la nature exaltant, auquel Gauguin veut accéder par l'union avec cette femme *exemplaire*, tout à fait *sublimée* et *imaginaire*, la vierge *légendaire des paradis sauvages*.

Conformément à la séduction de la Vierge Madeleine par le renard dans *La Perte du Pucelage*, Gauguin reprend le même scénario dans *Nirvana*. Il peint au premier plan le portrait de Meyer de Haan, avec qui il projette de partir à la conquête du paradis tahitien et lui attribue, en plus du serpent qui s'enroule dans sa main, la physionomie du renard, tandis que derrière lui apparaissent comme victimes de la séduction, Ève bretonne et la Vierge d'avant le péché. Comme Ève bretonne a déjà succombé aux charmes du serpent phallique, c'est maintenant la Vierge que va s'approprier le séducteur. Ainsi, ce discours procède du désir inconscient de Gauguin de s'approprier sexuellement la Vierge exotique à Tahiti, Meyer de Haan figurant dans *Nirvana* comme transposition de Gauguin en séducteur. Cependant, ce désir n'est pas uniquement d'ordre sexuel : il relève également du politique, comme stratégie efficace de réduction et d'anéantissement de la femme à la souillure, pratique méprisante qui est maintenue dans la littérature biblique et dans la société occidentale.

Ce qui est exprimé fondamentalement dans ces tableaux — *La Perte du Pucelage*, *Nirvana* et *Ève bretonne* —, c'est l'impossibilité du rapport femme-homme, la femme y étant essentiellement réduite à un rôle d'objet que le sujet masculin s'approprie avec ou sans son consentement. Plus spécifiquement, Gauguin reproduit dans ces œuvres le message intégral du mythe de la Genèse par son traitement de la femme : il s'agit en d'autres termes de la mise en relief de son passage du statut de Vierge à celui de Putain, passage marqué par le contrôle masculin. Dans ce contexte, l'impossibilité du rapport femme-homme résulte donc de la négation de la sexualité féminine, celle-ci étant absente dans le cas de la Vierge, et associée à une surcharge dans le cas de la Putain, surcharge qui est cependant toujours exprimée sous le mode de la soumission : « la mise en acte du désir ne pouvant être que masculine » (Dardigna 1980: 177).

Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin pour démontrer que la figure Ève bretonne est associée sémantiquement par Gauguin à la Vierge et à la Putain : elle est Vierge avant le péché et Putain dès l'instant où elle franchit l'interdit sexuel. Nous avons vu que cette interprétation picturale de la représentation d'Ève, est avant tout *sociale* puisqu'elle procède du mythe de la Genèse en tant que mythe fondateur de la culture occidentale et chrétienne et en tant que modèle du rapport femme-homme dans cette société. Nous avons également fait ressortir comment Gauguin, en tant qu'agent social, producteur d'art, a intériorisé ce modèle du rapport femme-homme et l'a transposé dans sa peinture, s'identifiant au serpent (et par extension au renard et au monstre) c'est-à-dire au séducteur, et identifiant Madeleine Bernard à l'Ève Vierge d'avant le péché et son épouse Mette à l'Ève qui a mangé la pomme, c'est-à-dire consommé l'acte sexuel. Partant de cette lecture anthropologique de la peinture *Ève bretonne* reliée au contexte de production, nous avons expliqué en quoi cette représentation antagoniste de la figure Ève bretonne procède d'un rapport femme-homme marqué par l'asymétrie des actants, la femme y étant tout à fait objectivée et réduite à la soumission machiste. Cette analyse du rapport femme-homme montre bien que l'artiste, comme tout autre agent social, est marqué par son contexte de production et reste prisonnier, en quelque sorte, des idéologies qui le traversent.

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Éloge machiste de la putain dans la peinture Ève bretonne de Paul Gauguin

Cet article s'arrête à la représentation du rapport femme-homme dans la production picturale des artistes symbolistes de la fin du XIX^e siècle en Europe, et plus spécifiquement dans la peinture *Ève bretonne* (1889) de Paul Gauguin. Les peintres symbolistes ont représenté le féminin selon les trois champs sémantiques de la Vierge, de la Mère et/ou de la Putain. L'analyse portera surtout sur celui de la Putain dans le tableau de Gauguin. L'article procède au déchiffrement sémantique des signes iconiques de ces œuvres par l'analyse du contexte de production, et fait ressurgir le politique qui sous-tend cette représentation hiérarchique des sexes où le féminin est totalement réifié et où le masculin règne en Maître de cet objet.

A Macho Eulogy of the Whore in Gauguin's Ève bretonne

The article examines how male/female relationship is represented in the European symbolist painting of the late 19th century. Women belong to three semantic fields: Virgin, Mother and/or Whore. The analysis gives particular attention to the representation of the Whore in *Ève bretonne* by Gauguin. The article is an attempt to decode the iconic signs of the works of that period through the analysis of the context of production, and it displays the political discourse underlying this hierarchical system in which the feminine is represented exclusively as an object and the masculine as the Master of this object.

Claude Gagnon
26, rue Laval, app. 3
Québec (Québec)
Canada G1R 3T9