Compte rendu de *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, de Christophe Flubacher (éd.)

Gilles Bounoure

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/7175>

DOI : 10.4000/jso.7175

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2014

Pagination : 261-265

ISBN : 978-2-85430-118-2

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Gilles Bounoure, « Compte rendu de *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, de Christophe Flubacher (éd.) », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 138-139 | 2014, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jso/7175> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.7175>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Journal de la société des océanistes est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Compte rendu de *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, de Christophe Flubacher (éd.)

Gilles Bounoure

RÉFÉRENCE

FLUBACHER Christophe (éd.), 2014. *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, Lens Crans-Montana et Ostfildern, Fondation Pierre Arnaud et Hatje Cantz Verlag. 334 p., bibliogr., 200 repro. en pleine page et nombr. ill. dans le texte.

- 1 La fondation Pierre Arnaud (du nom d'un industriel marseillais, ancien résistant, épris des paysages suisses) s'est dotée en 2013 d'un Centre d'art et d'exposition d'architecture « novatrice », bâti au bord du lac du Louché, dans le Valais, à environ 2 500 m d'altitude. Son emplacement lui fait limiter ses manifestations aux périodes estivales. La première était consacrée au divisionnisme qui séduisit nombre de peintres suisses de valeur et la deuxième, qui était ouverte au public du 13 juin au 5 octobre 2014 et dont ce volume constitue le catalogue, prélude, indique son directeur scientifique Chr. Flubacher, à un cycle quinquennal d'expositions visant à « confronter les arts primitifs ou les arts non européens avec les grands courants du vingtième siècle » (p. 10).
- 2 Le président de cette fondation, Daniel Salzmann, avance que si « le surréalisme semble à la mode, il ne l'était pas » lors du choix de ce thème d'exposition quelques semestres avant son ouverture et attribue ce regain d'intérêt à « la perte des valeurs que nous traversons, au lendemain de la crise des *subprimes* » (p. 7). L'une des contributrices du catalogue, Sophie Leclercq (« Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik », pp. 20-40, ici pp. 37 et suivantes), montre au contraire comment le « regard » surréaliste, il y a déjà plus de quinze ans, a servi d'axe de communication d'abord au chantier du Pavillon des Sessions introduisant les « arts

premiers » au Louvre, puis à l'entreprise plus vaste du musée du quai Branly. L'exposition récemment consacrée à Charles Ratton a rappelé l'importance que ce musée continue d'accorder à tout ce qui peut le rattacher de près ou de loin à ce « regard » et aux cautions qu'il espère en tirer.

- 3 Entendant explorer ce « regard » et présentant une trentaine d'objets importants du Pacifique sur lesquels on reviendra, l'exposition de la fondation Pierre Arnaud et son catalogue peuvent intéresser les océanistes au moins à ces deux titres. Quoi qu'ait pu écrire Raymond Firth sur l'incapacité des surréalistes à contribuer à la compréhension des arts océaniques (1936 : 30-31), ce sont eux, bien plus que les anthropologues, qui ont appris, d'eux-mêmes et avec d'autres amateurs, à les apprécier et à en faire partager les séductions, à l'encontre de divers goûts dominants qui privilégiaient les expressions artistiques occidentales ou qui mettaient au pinacle celles de l'Afrique noire. Il n'est pas abusif de mettre à leur crédit une large part de l'évolution de la sensibilité publique en faveur des « fétiches d'Océanie » plutôt que « de Guinée » ou au moins à leur égal, pour reprendre les mots d'Apollinaire.
- 4 Sous le titre « Arts primitifs », le catalogue reproduit, dans des styles photographiques variés, 110 pièces dont 23 d'Afrique, 29 d'Amérique du Nord, 11 de Mésopotamie, 4 d'Asie du Sud-Est, 12 d'Insulinde et 31 d'Océanie, puis sous le titre « Surréalisme », un nombre supérieur mais moins équilibré d'œuvres d'art moderne et contemporain, dues à 43 artistes, le seul André Derain étant représenté par 63 petites sculptures de bronze. Chr. Flubacher justifie dans son introduction (pp. 14-15) ce parti pris de séparation ordonnant aussi les deux étages de l'exposition (un niveau étant dévolu aux arts extra-européens, l'autre à l'art moderne occidental), ainsi que le rejet de la dénomination « arts premiers » aujourd'hui en vogue au profit de l'appellation « arts primitifs » contemporaine de l'apparition du mouvement surréaliste. Ce souci de cohérence aurait aussi exigé de retenir un autre sous-titre qu'« Un air de famille » pour cette manifestation et son catalogue, la « famille » et son idéologie faisant précisément partie des cibles visées par les surréalistes : « Elle est crevée la mère Cognacq/dansons dansons en rond/sur sa tombe surmontée d'un étron », écrivait Benjamin Péret en 1926¹.
- 5 Ces deux chapitres d'images sont précédés de quatre longs essais séparés par trois articles plus courts consacrés à des artistes représentés dans l'exposition (Yves Laloy, Lajos Kassák, Wifredo Lam). Le développement de S. Leclercq, déjà mentionné, « reprend très partiellement des travaux de doctorat publiés en 2010 aux Presses du Réel sous le titre *La Raçon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale* » (note 1 p. 39), et reformule, en les atténuant, des perspectives et des appréciations passablement éloignées du sujet envisagé. « Chercher à placer le surréalisme comme le découvreur » des arts des Amérindiens du Nord, telle aurait été selon elle (p. 25) l'ambition de poètes devenus voyageurs représentants placiers. Breton se serait livré à un « commerce des objets d'art sauvage », estimé « lucratif » (*ibid.*, sans davantage de preuves que dans les publications précédentes de cette universitaire), en dépit de l'extrême gêne, souvent sans chauffage ni électricité, qu'il éprouva presque constamment entre 1925 et 1940 et qu'ont rapportée de nombreux témoins fiables, tel Nezval en 1936 (1988 : 24-28). Dans l'énumération des premiers artistes occidentaux sensibles aux arts extra-européens (p. 22), il aurait été plus conforme à l'histoire des idées, sans parler de la chronologie, de citer Gauguin avant le groupe dresdois *Die*

Brücke, dont les œuvres d'inspiration « exotique » n'eurent guère de retentissement avant leur redécouverte récente, etc.

- 6 Le deuxième essai, « Arts extra-européens et révolution dans la photographie surréaliste » (pp. 48-70), est dû à Valentine Plisnier, spécialiste de la photographe et collagiste Hannah Höch (1889-1978) connue des historiens du mouvement dada, mais non de ceux du surréalisme (par exemple Biro et Passeron, 1982). Il y est plus légitimement question de Man Ray et de sa célèbre photographie du visage de Kiki de Montparnasse formant équerre avec un masque féminin baoulé (*Noire et Blanche*, 1926). L'exposition et le catalogue reprennent (p. 14 et 293) une autre de ses photographies sur le même thème, ainsi légendée : « sans titre (Reine Bangwa et Modèle) vers 1934 ». Elle fait partie d'une série bien connue centrée autour d'Adrienne Fidelin, danseuse guadeloupéenne qui partagea la vie de Man Ray à partir de 1935 et qui devint en 1937, avec son concours, le premier modèle « de couleur » à figurer dans les pages du *Harper's Bazaar*, « révolution dans la photographie » de mode et le regard américain que cette exposition aurait dû signaler².
- 7 Autre exemple qui intéressera davantage les océanistes, le même article commente un photo-montage présenté parmi les œuvres « surréalistes » et servant également d'affiche à l'exposition et de couverture au catalogue, dû à « Tony Saulnier, reporter chez *Paris Match* et collectionneur » (p. 61). Il s'inspire évidemment d'un célèbre texte de Jacques Prévert, « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris – France », reproduit par Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1939), allusion que ne décrypte pas le catalogue. Sans avoir jamais été « surréaliste », T. Saulnier fut plus précisément collecteur d'objets pour d'autres que lui, à la faveur de « raids » photographiques qui le conduisirent notamment en pays asmat et dans la chaîne centrale de Nouvelle-Guinée et dont il tira des publications destinées au grand public, décrites en leur temps dans le *JSO* (1956, 1960).
- 8 Dans le troisième essai « L'Atelier d'André Breton ou le magnétisme des objets », par Ingrid Beytrison-Comina, on apprend que « jusqu'en 1929-1930, alors qu'il est conseiller artistique et culturel du couturier et mécène Jacques Doucet », « Breton bénéficie d'une aisance matérielle » lui permettant d'acquérir « une grande quantité d'objets primitifs » (p. 83). Une note (13 p. 92) précise cependant que Doucet l'a définitivement congédié « fin 1924 ». Il est ensuite question (p. 84) du « roman » (*sic*) *Nadja* et du masque « de Nouvelle-Guinée » qui s'y trouve reproduit, comme si cette cagoule sulka ne se trouvait pas décrite plus précisément dans *Nadja* (p. 183 de l'édition originale) ou dans le catalogue (lot 99) de la vente où Breton vint à s'en séparer, en 1931. « Deux ans avant la guerre, Wolfgang Paalen et Kurt Seligmann avaient rapporté des objets de Colombie-Britannique », lit-on p. 87, ce qui ne vaut que pour le second, comme en témoigne le mâ-totem érigé à l'entrée du musée de l'Homme à partir de 1939 et toujours visible au musée du quai Branly (inv. 71.1992.55.1). Avec sa compagne Alice Rahon et la photographe Eva Sulzer (ignorée de cette exposition), Paalen parcourut la côte Nord-Ouest de mai à septembre 1939, et ce qu'ils y collectèrent rejoignit Mexico, où les artistes s'étaient réfugiés à l'orée de la Deuxième Guerre mondiale (Kloyber, 1993 : 195-203). On lit encore que « le mur d'André Breton » exposé depuis 2000 au Centre Pompidou « est tel qu'il était disposé à la mort de l'écrivain en 1966 » (p. 88), fiction reconnue de tous les spécialistes sérieux ; du reste, Breton n'aurait jamais « disposé » un bouclier asmat la tête en bas³. Autre fiction (p. 90) que cette « pierre trouvée dans le lit de la Durance, titrée, interprétée et datée de 1953 par Breton »,

puisqu'il y a inscrit au dos « André/Pour Elisa/St-Cirq la Popie/28-8-53 » (Breton, 1991 : 179). À défaut du Lot, mentionner le Saint-Laurent, le Sepik ou la Fly River aurait été moins faux en esprit.

- 9 Paradoxalement, c'est la quatrième contribution (« Le Ciel et la Terre », pp. 102-113), pleine de modestie et exempte de prétention scientifique, qui s'approche le plus du sujet envisagé par l'exposition. Interrogé par V. Plisnier, le marchand, collecteur et collectionneur français Edward Klejman se pose la question (contournée dans le reste de ce catalogue) de la prédilection marquée par une majorité de surréalistes, à la suite de Breton, pour les arts océaniques. Comparant les souvenirs que lui ont laissés ses voyages en Afrique et dans le Pacifique (principalement insulaire, pp. 111-112) et s'appuyant sur sa connaissance de leurs arts respectifs, E. Klejman estime qu'il y a plus de « terre » ici et davantage de « ciel » là, ce qui expliquerait que l'Océanie soit « plus subtile », formule qui prolonge certains propos de Breton sans malheureusement les actualiser ou leur donner plus de corps, puisque l'entretien s'arrête là, au moment le plus sensible et peut-être aussi le plus délicat pour cette exposition.
- 10 De l'ensemble d'œuvres d'art occidental moderne et contemporain réunies à cette occasion, on observera seulement, puisque tel n'est pas le sujet ici, que plus du tiers des artistes représentés n'a rien à voir, de près ou de loin, avec le surréalisme passé ou présent – sauf par décret de commissaires artistiques, de galeristes ou de critiques proclamant « digne héritière d'André Breton » la collagiste contemporaine Coco Fronsac célébrée par cette exposition⁴. Pour ce qui est des objets océaniques exposés et reproduits, il en va de même, avec des légendes propres à faire croire à des forgeries ou à des substitutions, à moins qu'elle ne relèvent de la « morne incuriosité » pointée par Baudelaire. Est-ce un « masque kopar » que la grande sculpture (161 cm, p. 24 figure 2, article de S. Leclercq) du Rietberg Museum, précisément décrite par Alfred Bühler (1969 : 78-79) et d'autres à sa suite comme de style mundugumor ? Quel spécialiste des arts de l'île de Pâques pourrait expliquer ce qu'est une « sculpture Moai Vie » (p. 176 et 323) ? Le lac Sentani aurait-il réussi à se déplacer jusqu'à la « Papouasie Nouvelle-Guinée » actuelle (pp. 195 et 324) ?
- 11 Du même point de vue, est-ce bien une « statue de femme assise » (p. 185 et p. 323, 176 cm) que la grande sculpture dansante collectée à Bougainville par Speiser et aujourd'hui au musée de Bâle (Vb 8234) très comparable à un autre objet (Vb 8235) exactement décrit par Christian Kaufmann (1980 : n° 217) comme le sommet d'une « Totenstatue », participant à bout de bras à divers rites relatés par Beatrice Blackwood et plusieurs autres observateurs ? Elle serait constituée de « bois, baobab, plume », ajoute le catalogue, dont les rédacteurs marquent beaucoup d'affection pour l'« écorce de baobab » par eux repérée sur les objets d'Océanie qu'ils reproduisent (pp. 182, 184, 186-187, 323-324), masques baining en tapa peint, totok de Nouvelle-Irlande, etc., venant s'ajouter à un nombre impressionnant de « coquilles d'escargot », sans doute de Suisse ou de la Durance. Tous ces objets issus de grands musées suisses ou allemands ayant fait l'objet de descriptions ou de publications précises et relativement accessibles, on se demande quel apport cette exposition et son catalogue ont souhaité procurer au grand public comme aux spécialistes.
- 12 Les raisons ayant présidé à leur choix ne sont pas plus claires. Il ne s'agissait sans doute pas de montrer des pièces ayant appartenu à Breton ou à ses amis, 2 sur 110, la pagaie cérémonielle *rapa* jadis dans sa collection et une statuette *moai papa* un temps possédée par Éluard. Illustrer des types d'objets qu'ils ont célébrés ? On compte 4 peintures sur

écorce d'eucalyptus collectées par Karel Kupka en Terre d'Arnhem, 5 sculptures de style korwar, le splendide *uli* du Rietberg Museum, 5 autres belles sculptures de Nouvelle-Irlande, autant du Sepik plus un charme de chasse du Korewori collecté par A. Bühler en 1959 à Amanggabi (« Amanogabi » selon le catalogue, p. 324), un *maro* du lac Sentani qualifié d'« écorce peinte », l'extrémité d'un bâton de danse tolai, trois masques baining, la sculpture de Bougainville précitée, deux tambours à fente de Malekula, mais aucun « tiki », aucune cagoule sulka à mettre en correspondance avec *Nadja*, *Xénophiles* ou d'autres textes du poète évoquant l'Océanie. Non moins arbitrairement, 6 masques dayak et 6 cuillers sculptées de Timor sont censés représenter toute l'Insulinde.

- 13 On peut s'étonner qu'une entreprise s'appuyant sur tant de garanties muséales ou scientifiques et de marchands-experts (membres du comité scientifique p. 355, liste de grands marchands prêteurs p. 356, voir aussi remerciements pp. 16 et 70) « collectionne » une telle série d'approximations, de confusions et d'absurdités. De la part de celles et ceux qui se sont engagés dans ce projet, le manque de familiarité avec les sujets abordés ne peut être invoqué – il était facile à compenser par l'étude, la lecture et la prise en compte d'avis mieux informés. Faut-il en chercher l'explication dans « la perte des valeurs que nous traversons, au lendemain de la crise des *subprimes* », ou dans un défaut d'empathie et de désir de comprendre l'ensemble des enjeux, tant du côté du surréalisme que de ceux des divers arts extra-européens – océaniens en premier lieu – auxquels il a associé ses passions et ses espoirs ? Quoi qu'il en soit, cette exposition et son catalogue resteront comme un florilège d'erreurs à éviter.

BIBLIOGRAPHIE

BIRO Adam et René PASSERON (éds), 1982. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF.

BRETON André, 1991. *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, Paris, Gallimard.

BÜHLER Alfred, 1969. *Museum Rietberg Zurich. Kunst der Südsee – Art of Oceania*, Zürich, Atlantis Verlag.

FIRTH Raymond, 1936. *Art and Life in New Guinea*, London-New York, The Studio.

GAISSEAU Pierre-Dominique et Tony SAULNIER-CIOLKOWSKI, 1956. *Visa pour la préhistoire. Shangrila, la vallée perdue de la Nouvelle-Guinée*, Paris, Albin Michel.

GRACQ Julien et Gilles EHRMANN, 2003. *42 rue Fontaine. L'atelier d'André Breton*, Paris, Adam Biro.

GROSSMAN Wendy, 2005. *Man Ray's Endgame and other Modernist Gambits*, in Johnny Gratton and Michael Sheringham (eds), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York-Oxford, Berghahn, pp. 31-50.

KAUFMANN Christian, 1980. *Ozeanische Kunst. Meisterwerke aus dem Museum für Völkerkunde Basel*, Basel, Stiftung zur Förderung des Museums.

KLOYBER Christian, 1993. Wolfgang Paalen – Das Abenteuer einer Biographie, in Dieter Schrage (hg.), *Wolfgang Paalen. Zwischen Surrealismus und Abstraktion*, Wien, Museum moderner Kunst-Verlag Ritter Klagenfurt, pp. 181-216.

LAGAMMA Alisa, 2011. *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, New York, Metropolitan Museum of Art.

NEZVAL Vitezlav, 1988. *Rue Gît-le-Cœur*, La Tour d'Aigue, éditions de l'Aube.

SAULNIER Tony, 1960. *Les Papous coupeurs de têtes. 167 jours dans la préhistoire*, Paris, Éditions du Pont-Royal.

NOTES

1. Marie-Louise Cognacq-Jay (1838-1925) est à l'origine d'un « prix » de la famille nombreuse pour les parents français, non séparés, ayant eu au minimum neuf enfants du même lit, prix aujourd'hui décerné par l'Académie française. On doit à Breton une « définition » non moins explicite sur le même sujet : « Qu'est-ce que le surréalisme ? C'est la beauté de Benjamin Péret écoutant prononcer les mots de famille, de religion et de patrie ».
2. Ady Fidelin est devenue la compagne de Man Ray en 1935 (Cf. Grossman, 2005 : 43-45) ; la sculpture camerounaise avec laquelle elle est photographiée, la « reine Bangwa », entrée en 1990 au musée Dapper (inv. 3343), fut acquise en 1934 par Arthur Speyer II qui la céda à Charles Ratton ; celui-ci la vendit à Helena Rubinstein en 1935 (Cf. LaGamma, 2011 : 284, qui date logiquement cette photographie de 1935).
3. Il suffit de se reporter aux photographies prises par Gilles Ehrmann à la demande d'Élisa Breton deux ans après la mort du poète (Cf. Gracq et Ehrmann, 2003) pour observer ces différences d'accrochage, pouvant aller jusqu'au contresens littéral.
4. Pour son histoire océanienne, son œuvre et sa personnalité, Vae Sylvain, dont un collage figure à cette exposition (p. 310), aurait mérité un des « focus » ponctuant le catalogue. Aux Océanistes peut-être de réparer cet oubli.