

MARGUERITE BONNET

A partir de ces  
«mécaniques à la fois naïves et véhémentes...»

L'article d'André Breton que nous publions ici est pratiquement inconnu, tant est difficile d'accès la revue qui l'a édité<sup>1</sup>. Il a paru en juin 1950, dans *Neuf*, revue de la Maison de la médecine, 6 rue Férou, Paris VI<sup>e</sup>. Patronnée par toutes les sommités médicales d'alors, cette publication luxueuse, dont le rédacteur en chef était Robert Delpire et le conseiller technique Pierre Faucheux, comprenait dans son comité de rédaction médecins et internes des hôpitaux, ainsi que Michel Ragon. Son titre indique sa volonté de rompre avec le contenu habituel des revues professionnelles : *Neuf* se propose de rassembler des articles concernant la science médicale et des textes sur l'art, sous ses diverses formes d'expression. Ainsi s'explique la présence, dans ce numéro inaugural qui traite de sujets divers, non seulement de Breton, mais aussi de Marc Bernard, de Pierre Emmanuel, pour ne citer que quelques noms. Dans les livraisons suivantes, un thème central prévaut : le cœur dans le numéro 2 (Noël 1950), où on trouvera un article de Benjamin Péret sur les sacrifices humains dans l'Ancien Mexique<sup>2</sup>; le jeu dans le numéro 3 (mai 1951), où apparaît un surréaliste de jadis, Jacques Prévert; le sport dans le numéro 4 (octobre 1951), où l'on voit se rencontrer Giraudoux, Cocteau et Henri Michaux. Le numéro 5 (décembre 1951), consacré à Brassai, paraît bien avoir été le dernier.

On le sait, le goût de Breton pour les arts dits «primitifs» remonte très loin dans son passé, jusqu'à son adolescence : au grand scandale de ses proches, il emploie à l'achat d'un de ces fétiches d'Océanie ou de Guinée, chers à Apollinaire, l'argent que lui avait valu son succès au baccalauréat. Cette prédilection pour ce qui était encore généralement, à l'époque, pure curiosité ethnographique sera partagée par divers surréalistes et tout particulièrement par Eluard. Une période d'indétermination marque la faveur naissante que rencontrent ces objets, confondus, quelle que soit leur origine, sous l'appellation d'objets «sauvages». Aussi n'est-il pas surprenant que l'attention de ces poètes se soit portée dans un premier temps vers les créations de l'Afrique noire qui avaient si puissamment contribué au renouvellement de la vision plastique au début du siècle. Mais, très vite, une attirance irréversible sur laquelle Breton

fera plus tard toute clarté les oriente vers les arts d'Océanie, tandis que leur intérêt est également sollicité par les civilisations indiennes de toute l'Amérique. Chez les marchands, les amateurs, en France et à l'étranger, les uns et les autres partent à la découverte. Paul Eluard et Roland Tual vont en particulier explorer les grands lieux de vente de l'Allemagne. Eluard se rend à Hambourg en août 1926 (lettre inédite à Breton); il y trouve les prix très élevés; en mars 1929, il est à Berlin où la chance lui propose de «très belles choses de Bali, pas chères», et, quelques jours plus tard, il exulte d'avoir réussi «une magnifique affaire : trois masques péruviens en argent pour cent marks. Il y en a un rouge et vert, très grand, d'une exceptionnelle beauté». Roland Tual, de son côté, fait à Berlin, au printemps de 1927, des «trouvailles merveilleuses, surtout d'objets américains». Les lettres d'Eluard à Gala récemment publiées<sup>3</sup> et d'où proviennent ces détails montrent la place que tient cette passion dans sa vie de tous les jours et la joie qu'apportent ces découvertes. Breton et lui-même s'enchantent de la trouvaille à Paris, en mai et juin 1927, de poupées puebllos, «ce qu'il y a de plus beau au monde». Gala elle-même, lors d'un séjour à Berlin, est chargée de choisir en mai 1928 des photographies d'objets nord-américains et esquimaux. On pourrait, à la lecture de ces lettres, tracer un tableau assez vaste des relations d'Eluard avec les marchands, les directeurs de galerie, les conservateurs de musée, les collectionneurs, de Berlin, de Londres et naturellement de Paris : Gurlitt, Nierendorf, Nell Walden, Oldman, Charles Raton — avec qui se nouent de fréquentes tractations —, Georges Keller, directeur des galeries Georges Petit, Van Leer, Georges Salles, etc., mais cela nous éloignerait de notre propos; il s'agit seulement de souligner ici, grâce à ces documents qui viennent d'être portés à la connaissance du public, l'ampleur et la constance de la préoccupation. Quant aux ressorts qui la commandent en profondeur, au-delà de l'évidente visée spéculative, c'est dans les écrits d'Eluard qu'il faut aller les chercher. Sa préface, *D'un véritable continent*, à la seconde partie de l'exposition *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* (mars 1927), reconnaît à travers les arts du nouveau continent la «véritable solitude, celle des rêves et des postulats de l'imagination, de laquelle toute l'Amérique semble d'ailleurs avoir dépendu»<sup>4</sup>. Dans le numéro spécial de *Variétés*, «Le Surréalisme en 1929» (Bruxelles, juin 1929), il publie *L'Art sauvage*, texte auquel il travaille depuis 1927 et que, dès cette date, il avait projeté de remanier pour qu'un extrait puisse en être donné dans *La Révolution surréaliste*<sup>5</sup>; il y exalte encore l'imagination primitive, capable de créer «des esprits, et des invisibles» : «Le sauvage a fait une image, voici que la réalité ressemble à cette image et qu'elle devient sacrée. La création s'inscrit enfin dans un monde incréé. Les phénomènes de la nature sont des phénomènes de l'esprit»<sup>6</sup>.

Dans le même numéro de *Variétés*, la mappemonde revue et corrigée qui s'intitule *Le Monde au temps des surréalistes*<sup>7</sup> annule presque entièrement les Etats-Unis et le Canada pour n'en garder que les îles de la Reine Charlotte et le Labrador, autre signe de la place que tiennent déjà dans l'imaginaire du mouvement les civilisations indiennes de l'Amérique du Nord.

Breton est, lui aussi, pleinement partie prenante dans la quête de ces œuvres d'une si forte étrangeté qui, sa vie durant, déploieront autour de lui l'envoûtement et le trouble de leur présence foisonnante, dans cette lumière que Julien Gracq dit «comme vieillie par l'entassement et l'ancienneté sans date des objets»<sup>8</sup>. Parlant tout particulièrement des œuvres de l'art océanien, Breton

déclare en 1948 : «La démarche surréaliste est inséparable de la séduction, de la fascination qu'elles ont exercées sur nous<sup>9</sup>.» Une étude de José Pierre, *Le Surréalisme et le Canada*<sup>10</sup>, éclaire les fondements de cette «dette spirituelle», à la fois à l'égard de l'Océanie et de l'Amérique indienne; se référant à Vincent Bounoure et à Jules Monnerot, il explicite ces affinités : «vocation» de rêve qui domine ces cultures<sup>11</sup>, rapport du naturel au surnaturel, intégration réussie de l'individu, jusque dans ses aberrations mentales, au sein d'un groupe qui, loin de l'écraser, «le porte comme un flot»<sup>12</sup>. L'accord profond des surréalistes avec ces arts tient à tout ce que ceux-ci promettent et accomplissent : «Le primitif, écrit encore Julien Gracq, baigné qu'il est dans un monde entièrement magique, c'est-à-dire où s'établit une résonance, un unisson continu entre l'homme et les choses, où sautent les barrières de la conscience individuelle, leur est toujours apparu comme l'incarnation de pouvoirs oubliés par l'homme et que le surréalisme brûle de reconquérir [...]»<sup>13</sup>.

Significativement, l'exposition qui se tient du 26 mars au 10 avril 1926 à la Galerie surréaliste de la rue Jacques-Callot unit une œuvre contemporaine et ces objets venus des lointains de l'espace et peut-être du fond des temps (dans leur conception sinon dans leur matérialité) : *Tableaux de Man Ray et Objets des îles*, suggérant ainsi qu'un fil invisible court des uns aux autres. Ces objets sont au nombre de soixante-deux, parmi lesquels des masques de Nouvelle-Guinée et de Nouvelle-Irlande provenant de la collection personnelle de Breton, et d'autres appartenant à Aragon et Eluard. C'est dire que la ferveur surréaliste a dès lors trouvé ses champs d'élection. Breton en explicite la raison quand il oppose dans «Océanie», à l'intellectualisme trop souvent réaliste de l'art africain, «le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève», effort qui fonde sa prédilection pour les arts océaniques, tout chargés de spiritualité et d'angoisses primordiales, générateurs du plus haut «sublime poétique».

On peut inférer du parallélisme qui, après *Tableaux de Man Ray et Objets des îles*, rassemble du 27 mai au 15 juin 1927, toujours à la Galerie surréaliste, *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, qu'une caution de valeur, spirituelle plus encore qu'esthétique, est ainsi accordée à ces derniers. Certes, se rencontrent là des époques et des civilisations très différentes : pièces précolombiennes du Pérou et du Mexique, mais aussi œuvres venues de la Colombie britannique, notamment un totem tlingit, une sculpture haïda<sup>14</sup> — et cela en un temps où la légende des Indiens d'Amérique du Nord, avant tout chasseurs de scalps, répandue par la littérature et le cinéma, détournait encore de leurs pouvoirs de création artistique la curiosité des amateurs. Mais l'extraordinaire capacité qu'eut Breton de détecter sous toutes ses formes cette beauté qu'il a nommée «convulsive» la lui désignait déjà dans ces figures, ces objets auxquels leur relation aux ancêtres et aux puissances mystérieuses de la nature accorde la vibration de l'insolite et du surnaturel. Il est d'ailleurs à remarquer que, dans sa note, Breton rapproche les masques à transformation indiens des objets mélanésiens pour souligner que, dans les uns comme dans les autres, ce n'est ni l'ancienneté de l'œuvre ni la richesse de la matière qui assure leur pouvoir d'ébranlement.

Un document de première importance permet de faire le point sur cette affirmation des goûts : le catalogue *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie* de la collection André Breton et Paul Eluard<sup>15</sup> qui fut vendue à l'Hôtel Drouot les 2 et 3 juillet 1931, avec l'assistance d'un expert comme Charles Ratton (pour qui les revues surréalistes avaient maintes fois passé une page publicitaire et chez qui, en 1936, aura lieu l'exposition d'objets surréalistes), de Louis Carré et de Georges Keller. Une carte de repère situe les lieux d'origine des objets proposés à la vente, précédant les cinquante-deux pages du catalogue qui comprend trois cent douze numéros et se ferme sur vingt-quatre planches photographiques où sont reproduites un assez grand nombre des pièces mentionnées qui peuvent être de format important : nous citerons, à peu près au hasard, des statuettes de Nouvelle-Guinée dont la hauteur va de 44 à 71 centimètres, des masques de Nouvelle-Bretagne dont l'un atteint 70 centimètres; parmi les sculptures de Nouvelle-Irlande, une statue de 120 centimètres, un Uli de 100 centimètres; une grande statue des îles de l'Amirauté fait 157 centimètres. On trouve déjà dans ces objets plusieurs des figures traditionnelles que Breton magnifiera dans quelques poèmes des *Xénophiles* de 1948, avec un émerveillement à la fois respectueux, amical et familier : Korwar, masque Dukduk, grand Uli hermaphrodite, Tiki des Marquises<sup>16</sup>. Très significative est la répartition géographique des pièces : *trente* viennent d'Afrique (statuettes, masques, etc.), *cent trente-quatre* d'Océanie, *cent vingt-cinq* d'Amérique, parmi lesquelles, à côté des objets précolombiens (urnes funéraires zapotèques, poterie nazca du Pérou, statuettes et vases de Colombie), *quarante-quatre* représentent l'Amérique du Nord indienne : douze objets d'Alaska ou des territoires esquimaux, trente-deux de Colombie britannique, dont plusieurs masques en bois sculpté et peint, deux totems, un sommet de poteau sculpté, des statuettes, pipes, cuillers; mais on ne trouve dans cette collection aucun masque à transformation; Breton les signale dans sa note comme des objets assez rares.

On ne s'étonnera donc pas que les séjours de Breton en Amérique, d'abord au Mexique en 1938 — où il vécut très près de ces grands collectionneurs de l'art précolombien que furent Diego Rivera et sa femme Frida Kahlo —, puis aux Etats-Unis au temps de la guerre (1941-1946), aient eu pour effet d'élargir sa connaissance et de renforcer son admiration pour les créations de ces terres et de ces temps autres. L'art précolombien du Mexique lui apparaît non comme «un trésor inanimé» mais comme une des profondes racines qui «attachent l'Indien de ce pays à la magnifique terre qui couvre encore ce trésor partiellement et qui en est toute parcourue de lueurs»<sup>17</sup>. Et il n'hésite pas à affirmer : «L'art américain d'avant la conquête est, avec l'art océanien, celui dont l'influence s'exerce électivement sur les artistes d'aujourd'hui»<sup>18</sup>.

Les années qu'il passe aux Etats-Unis le familiarisent avec les cultures indiennes de l'Amérique du Nord. En août 1945, un voyage à travers le Nevada, l'Arizona et le Nouveau-Mexique le conduit chez les Indiens Hopis et Zunis; l'*Ode à Charles Fourier*<sup>19</sup> en porte trace :

*Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand  
mystère dans la kiwa hopi la chambre souterraine  
et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi [...]*

*Du fond du pacte millénaire qui dans l'angoisse  
a pour objet de maintenir l'intégrité du verbe  
Des plus lointaines ondes de l'écho qu'éveille le  
pied frappant impérieusement le sol pour  
sceller l'alliance avec les puissances qui  
font lever la graine*

Des notes inédites sur ce voyage, accompagnées de petits dessins, témoignent de l'attention portée aux divers aspects de la vie indienne : plantes, cultures, maisons, paysages, attitude de la population, mœurs, poupées katchinas dont il rapportera tout un ensemble, masques que les Hopis se refusent à vendre, les Zunis pouvant aller, eux, jusqu'à tuer s'ils trouvent un Blanc en possession de l'un d'eux. Il observe la manière dont sont réalisées les peintures de sable et s'intéresse particulièrement aux diverses danses : danse pour planter, danse du Cerf, danse du Serpent, danse de l'Antilope, danse des Vaches, notant rapidement les costumes et les bijoux portés, la forme des évolutions. Ce texte qui n'a subi aucune élaboration seconde — d'aucuns le regretteront peut-être — ne nous paraît que plus précieux dans son aspect fragmenté, non littéraire, par ce qu'il révèle de sympathie au sens profond du terme, en même temps que de liberté et de compréhension immédiate devant « la grande tristesse pure » de ces lieux et de ces hommes pour qui « la communication très profonde avec la terre supplée à tout ».

Ce contact direct avec le monde indien du sud-ouest des États-Unis avait été précédé d'un élargissement de sa connaissance des objets amérindiens de la côte nord-ouest du Pacifique, de l'Alaska jusqu'à la Colombie britannique, déclenchant aussi en lui cet « irrésistible » — et inhabituel — « désir de possession » dont il parle à propos des objets océaniens<sup>20</sup>. Il a sûrement fréquenté la salle de l'American Museum of Natural History, consacrée aux tribus indiennes de ces régions, comme — et peut-être avec — Claude Lévi-Strauss, exilé lui aussi à New York en ces années, qui évoque superbement dans un texte de 1943<sup>21</sup> ce « lieu magique [...] auquel des méthodes muséographiques désuètes, mais singulièrement efficaces, confèrent les prestiges supplémentaires du clair-obscur des cavernes et du croulant entassement des trésors perdus ».

Avant d'analyser brillamment les rapports des éléments du masque avec l'armature sociologique et mythique des diverses tribus et de montrer les filiations structurelles présentes sous les différences plastiques, Lévi-Strauss rappelle cette époque qui lui paraît déjà se perdre dans les lointains d'un « jamais plus » ombré de nostalgie : « Nous partageant, selon nos possibilités du moment, les pièces à vendre chez les antiquaires new-yorkais — en un temps qui, lui aussi, semble aujourd'hui mythique, où ces œuvres ne suscitaient guère d'intérêt — Max Ernst, André Breton, Georges Duthuit et moi avons constitué des collections plus modestes; je dus vendre en 1951 celle que j'avais rassemblée<sup>22</sup>. »

Il y a quelques mois encore, parlant de ces quêtes new-yorkaises au cours d'un entretien télévisé avec Bernard Pivot, il soulignait le flair *infaillible* de Breton qui aimait toujours son choix vers l'objet porteur de la plus grande force de suggestion, de la plus grande charge émotionnelle.

José Pierre a souligné avec pertinence l'importance de ce contact direct pour plusieurs artistes surréalistes, en notant l'influence des totems et des masques sur la peinture de Wolfgang Paalen dès 1937 et sur l'œuvre de Max Ernst à

partir de 1941. Il se demande si les affinités *spirituelles* ainsi manifestées ne trouvent pas leurs racines dans « l'unité rythmique » que Breton reconnaît alors comme l'élément fondamental de l'automatisme<sup>23</sup>, unité qui gouverne aussi, en transcendant les contraires, les créations des Indiens du Nord<sup>24</sup>. Le « tellurisme triomphant »<sup>25</sup> qui marque à cette époque la peinture d'André Masson ne pourrait-il pas, dans ses couleurs profondes et violemment contrastées, comme dans *Printemps iroquois*, procéder d'une source parallèle ?

Les masques à transformation — dont il ne semble pas que Breton ait possédé d'exemplaire et que présentent la note et les reproductions de *Neuf* — sont d'origine kwakiutl et haïda, riches tribus établies les premières dans la partie nord-est de l'île Vancouver et sur la côte qui lui fait face, les secondes dans les îles de la Reine Charlotte et la région avoisinante. L'ethnologue américain Franz Boas a consacré à ces tribus d'importantes et multiples études dans la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à sa mort en 1942. On trouve dans son ouvrage *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Washington, 1897, diverses représentations de ce type de masques : ainsi, la figure 5 (reproduite ici-même) présente le double aspect d'un masque d'ancêtre, au visage courroucé, pendant l'âpre lutte de dons qui l'oppose à ses rivaux dans le potlatch, quand il est fermé ; quand il est ouvert, il offre un visage apaisé, ses mains se dressent dans le geste de l'offrande pour la distribution des cadeaux ; c'est sûrement à un masque de cette sorte que Breton fait allusion, à deux reprises, dans sa note. La figure 99 montre un masque qui, fermé, représente un ours grizzly et, ouvert, les traits d'un personnage mythique, Baxbakualanuxsi'wae, caractérisé par sa voracité qui fait de lui un cannibale redouté. La figure 105 (reproduite ici-même) est celle d'un corbeau ; ses ailes repliées au bas du masque s'ouvrent pour laisser apparaître un visage humain sous le bec de l'oiseau. L'illustration 136 représente un saumon ; quand ses deux flancs se séparent, surgit un oiseau surnaturel. Dans la figure 192 (reprise ici-même), c'est une tête de daim qui se transforme en un redoutable visage humain<sup>26</sup>. Un masque peut contenir plusieurs figures, tel ce masque haïda où le poisson-chat contient un corbeau qui lui-même renferme un austère visage humain. Le lien entre l'homme et l'animal renvoie toujours à un mythe qui raconte comment un très lointain ancêtre a obtenu pour totem cet animal, héréditaire protecteur du clan.

Plusieurs des illustrations figurant dans *Neuf* proviennent d'un autre volume de Boas<sup>27</sup> ; les indications de leurs légendes, que reprend pour une large part la revue, donnent une idée de la taille de ces masques qui contribuait à l'effet qu'ils produisaient : de 44 centimètres pour l'oiseau-tonnerre (*Neuf*, pp. 40-41, n° 2), à 172 centimètres pour la baleine et l'oiseau-tonnerre (*Neuf*, p. 38, n° 3).

Tous ces masques violemment colorés étaient portés au cours de danses cérémonielles et chacun s'accompagnait de chants qui lui appartenaient en propre. Franz Boas, qui a rapporté de nombreux mythes kwakiutl sous leurs diverses variations, a aussi noté ces chants avec leurs paroles et leur musique, au cours des fêtes qu'il a directement observées et grâce à un informateur hautement qualifié, Hunt, fils d'un père écossais et d'une mère tlingit, mais né, élevé et

marié chez les Kwakiutl. Il est probable que le *Chant du chef* publié par Breton provient d'un des nombreux ensembles rassemblés par Boas, ou Boas et Hunt, et parus dans les revues ethnologiques américaines. Nous ne l'avons pas retrouvé dans le volume ci-dessus mentionné mais la description détaillée que l'ethnologue donne d'un potlatch qui eut lieu dans l'hiver 1894-1895 permet de penser que ce *Chant du chef* est en rapport avec cette institution. Sur le potlatch, on lira la célèbre étude de Marcel Mauss, *Essai sur le don*<sup>28</sup>, qui consacre une trentaine de pages à l'analyse de ce «fait social total» dans les tribus du Nord-Ouest américain. Les données de ce texte essentiel éclairent, d'une autre façon, ce poème kwakiutl. Base fondamentale de l'organisation économique et sociale de ces sociétés, le potlatch — Mauss y insiste — repose largement sur la notion d'honneur; ces échanges indéfiniment répétés engageant non seulement le prestige individuel du donateur mais celui de tout son clan. Aussi le potlatch peut-il être défini comme une véritable et violente *guerre* de richesse où la défaite, note Boas, «brise» le nom, lui fait «perdre son poids», annule l'influence du notable sur la tribu. L'importance des enjeux de pouvoir explique donc l'exaltation, l'orgueil, la violence du défi qui d'un bout à l'autre soulèvent le *Chant du chef*, qui rappelle des coutumes consacrées pour célébrer son propre comportement et abaisser ses rivaux : c'est ainsi que les premiers vers évoquent une des formes les plus somptueuses de la fête, «les festins d'huile» («grease feast», selon Boas), où se trouve anéantie une énorme quantité d'huile de poisson ou de baleine, soit qu'on la consomme, soit qu'on la brûle. Les troisième et sixième strophes rappellent l'événement particulièrement solennel que constitue la mise en échange d'un *cuivre*, sorte d'écusson blasonné qui représente la richesse suprême : car le cuivre apparaît comme un être vivant, lié à la fois au soleil et au saumon, incarnant un esprit et chargé d'un potentiel magique si remarquable que chaque cuivre porte son *propre nom*<sup>29</sup>. La longue cérémonie réglée qui se déroule autour de l'offre d'un de ces cuivres est minutieusement décrite par Boas<sup>30</sup> : après le festin, celui qui veut obtenir le cuivre réunit tous les chefs de sa tribu, les interpelle nominalement et leur demande leur aide; chacun intervient en réponse, énumérant ses divers noms, rappelant la grandeur et l'ancienneté de ses ancêtres, défiant avec un humiliant dédain le groupe rival. Ce *Chant du chef* paraît bien relever de ce type de discours, si on le rapproche de l'un de ceux que rapporte Boas et qui commence ainsi : «Vous savez tous, Kwakiutl, qui je suis. Mon nom est Ya'qaLenlis. Ce nom commença au temps où notre monde fut créé. Je suis le descendant des chefs sur lesquels vous entendez les plus anciennes légendes. Le Ho'Xhoq descendit à Xo'xop'a, enleva son masque d'oiseau et devint un homme [...]» Ya'qaLenlis, l'oiseau-tonnerre, est-il le même que le Yaqatlenlis, le Nuageux, du *Poème du Chef*? On ne peut que poser la question.

Evoluant entre deux pôles, le religieux et le social, ces réunions, ces fêtes ont lieu durant la période d'hiver où le système social est complètement changé<sup>31</sup>. Les «sociétés de danse», confréries religieuses, célèbrent alors les rites d'initiation, les lignées familiales organisent leurs cérémonies. Dans les unes comme dans les autres, les porteurs de masques à transformation représentent des êtres surnaturels; réanimant le mythe de l'origine, ils proclament par leurs chants les privilèges particuliers des chefs et, composant la beauté avec l'épouvante, tirent des effets dramatisants des transformations que le masque permet. Ces figures énigmatiques, qui sont donc l'expression de toute une culture, n'en

dépassent pas moins ses particularités et mettent en mouvement dans le fond affectif de chacun peurs, interrogations, rêves, vertiges, auxquels le savant même ne peut se dérober : «Bousculant la placidité de la vie quotidienne, écrit Claude Lévi-Strauss, ce message primitif reste si violent que l'isolement prophylactique des vitrines ne parvient pas, aujourd'hui encore, à prévenir sa communication<sup>32</sup>.»

On comprend aisément quelle révélation ils ont pu constituer pour Breton. Ne semblent-ils pas préfigurer concrètement, dans le registre du sacré, les rapports analogiques qui régleront en 1954 le jeu de *L'Un dans l'autre*<sup>33</sup>, dont la lumière ludique légitime pleinement pour lui l'image poétique ? La possibilité qu'offrent ces constructions de présenter brusquement deux ou trois aspects aussi différents qu'inattendus les établit comme un des modèles de ce que Breton, disciple en cela d'Apollinaire, a toujours considéré comme le grand ressort poétique *moderne*, la surprise. Surprise jubilatoire ou angoisse, où se confondent plastiquement métaphore et métonymie, mais qui ne saurait à elle seule rendre compte de leur toujours *actuelle* puissance de choc.

Sans négliger l'analyse de l'organisation formelle de ces masques, pas plus que les considérations ethnologiques qui les replacent dans leur univers, Breton n'est cependant pas avant tout retenu devant ces créations par le pittoresque, l'esthétique ou l'attrait de la connaissance pour la connaissance. Il s'en remet pour dégager les principes fondamentaux de cet art et de ses fonctions aux spécialistes qu'il se contente modestement de citer : Leonhard Adam, relayé par Claude Lévi-Strauss dans un article publié par ce dernier durant son séjour à New York : «Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique»<sup>34</sup>; la longue citation qui occupe l'avant-dernier paragraphe de la note en est tirée<sup>35</sup>. Comme le montre à la fin du texte l'allusion à l'indécision qui règne au niveau de l'île Vancouver entre matriarcat du nord et patriarcat du sud, il n'est pas sans être informé des discussions des ethnologues sur la nature paradoxale des institutions kwakiutl — filiation matrilineaire, patrilineaire ? —, question sur laquelle Boas lui-même est passé de ses certitudes premières à une hésitation jamais vraiment tranchée<sup>36</sup>.

Mais, en poète qu'il est, Breton interroge essentiellement le sens du bouleversement pulsionnel produit par ces figures, amorçant la réflexion que dix ans plus tard il consacra au masque en général dans son article «Phénix du masque»<sup>37</sup>, où il se félicite — à propos de l'exposition qui fut l'occasion de ce texte — de la prééminence pour la première fois accordée en Europe aux masques esquimaux, à ceux de la côte nord-ouest du Pacifique, aux masques pueblos (Indiens Hopis, Zunis), tout en regrettant la parcimonie qui a présidé au choix des masques océaniens. S'appuyant aussi, comme dans la note que nous publions, sur une remarque tirée de l'ouvrage de Georges Buraud, il questionne le besoin qui, depuis les temps les plus reculés et sous des formes infiniment variées, porte l'homme à dérober son visage à lui-même et aux autres, pour renaître *transfiguré*, soit, pour le primitif, par la participation aux forces occultes du monde, soit, dans les temps plus récents du carnaval, par la transgression du temps quotidien, toute fruste, parodique et dégradée qu'elle devienne, soit par la libération du désir lancé à sa propre découverte dans le masque mondain, dont, comme le souligne pertinemment Gilles Lapouge<sup>38</sup>, le fard marque à la fois dans notre époque l'agonie et la résurgence inlassable

— démontrée aujourd'hui par les visages peints, l'accoutrement et les coiffures des punks, nos contemporains, ostensible manifestation de l'écart.

Une fois de plus, devant ce «Phénix» dont il n'a pu voir les plus récentes renaissances, Breton insiste sur l'importance essentielle que revêt pour lui l'«ap-proche sensible» : «Briser la chaîne émotionnelle qui nous rattache aux pulsions profondes dont le masque est issu, c'est se condamner à rester en deçà du vrai problème ou n'en fournir que des solutions dérisoires<sup>39</sup>.» Si le masque à transformation, comme tous les autres, «tire toute sa vertu du trouble qu'il a été fait pour engendrer<sup>40</sup>, le poète propose à son sujet une hypothèse capable de cerner l'émotion particulière, pour lui voie royale de la connaissance, que suscitent ces «mécaniques à la fois naïves et véhémentes», selon l'heureuse expression de Claude Lévi-Strauss<sup>41</sup> : unissant matériellement en une figure unique et multiple espèces animales et espèce humaine, leur «raccourci lyrique» ne nous entraîne-t-il pas, bousculant les millénaires, non vers des mythes qui ne sont pas les nôtres, mais aux origines mêmes des temps, au cœur de l'interrogation immémoriale qui, consciemment ou inconsciemment, tenaille sourdement notre espèce et dont Gauguin, dans la patrie primitive qu'il s'était choisie — ou rêvée — a donné une représentation saisissante, qui n'a cessé d'alerter Breton : «D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ?»

Marguerite Bonnet

1. Nous remercions ici Dominique Rabourdin, qui a généreusement mis à notre disposition sa collection de *Neuf*.

2. Repris dans le volume *Benjamin Péret*, textes du poète et articles sur divers aspects de son œuvre ou de sa figure, rassemblés par Jean-Michel Goutier, éd. Henri Veyrier, Paris, 1982, pp. 147-152.

3. Paul Eluard : *Lettres à Gala, 1924-1948*, Gallimard, 1984. Voir pp. 22, 23, 24, 25, 31, 49 etc.

4. Repris dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, 1968, pp. 812-813.

5. Lettre inédite à André Breton, 20 août 1927. Projet non réalisé.

6. *Œuvres complètes*, t. II, ouvr. cité, pp. 814-816.

7. Reproduction dans : José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. I, 1922-1939, éd. Eric Losfeld, 1980, pp. 94-95.

8. *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981, pp. 249-250.

9. Avant-propos à l'exposition «Océanie», galerie Andrée Olive, Paris, juin 1948. Repris sous ce titre dans *La Clé des champs*, 1953; éd. U.G.E., 10/18, pp. 275-281.
10. *Bulletin de liaison*, n° 13, décembre 1980, du groupe de recherche RCP n° 402, qui s'est depuis transformé en *Champs des activités surréalistes* (CAS). On trouvera ce bulletin dans la bibliothèque du CAS (Université de Paris-VII, UER de Sciences des textes et documents) et à la bibliothèque universitaire de Tours. La première partie de cette étude, «Le Surréalisme et les Indiens du Canada», pp. 2-7, est pour le sujet dont nous traitons ici riche en informations, réflexions et rapprochements suggestifs.
11. Vincent Bounoure, *La Peinture américaine*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, p. 81.
12. Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1946, p. 124.
13. «Le Surréalisme et la littérature contemporaine», 1950, dans la revue hollandaise *Nieuwe wlaams tijdschrift*, repris dans *L'Herne*, n° 20, Julien Gracq, 1972, p. 194.
14. José Pierre rappelle dans l'article déjà cité la référence aux statuettes tlingit et haïda faite par Breton et Eluard dans *L'Immaculée Conception* (1930), à propos des positions érotiques (3<sup>e</sup> partie : *Les Médiations*, «L'amour»).
15. Les objets sont présentés de façon indivise; leur appartenance à l'un ou à l'autre des deux collectionneurs n'est jamais indiquée.
16. Le Korwar — ou Korvar — (Nouvelle-Guinée hollandaise) est une statuette funéraire en forme de figure humaine. Ces statuettes servaient parfois à enfermer des crânes afin de procurer un habitat aux âmes des défunts et de s'assurer ainsi la force vitale installée dans le crâne du mort. Le Dukduk est une association secrète de la presqu'île des Gazelles (Nouvelle-Bretagne) dont les masques de type primitif comportent une partie conique pour la tête et une grande touffe de plumes et de feuillage qui pend devant le corps; la terreur inspirée par ces masques est indirectement suggérée dans le poème de Breton par diverses expressions («Le sang ne fait qu'un tour [...] Au sortir d'un tunnel de sanglots [...], Gare»). Les rites et les statues Uli caractérisent culturellement et artistiquement la région centrale de la Nouvelle-Irlande; ils sont associés au culte secret des morts dans des fêtes commémorant en même temps des événements mythologiques. Les statues en ronde bosse, majestueuses et parfois monumentales, présentent des attributs à la fois féminins et masculins; leur expression furieuse et menaçante est extrêmement impressionnante. Le Tiki des îles Marquises se présente comme un personnage humain en position fœtale, à la tête et aux yeux démesurés.  
A la fin de *L'Art magique*, ouvrage réalisé par André Breton avec le concours de Gérard Legrand (Club français du livre, 1957), on trouve les photographies d'un Uli, d'un Korwar, d'un Tiki, ainsi que d'autres sculptures océaniques.
17. Préface à l'exposition *Mexique*, 10-25 mars 1939, galerie Renou et Colle.
18. *Ibid.*
19. Poème repris dans *Signe ascendant*, Gallimard, «Poésie», p. 113. A la page 112, Breton introduit en «collage» dans l'*Ode* une citation de Monnerot (ouvr. cité, pp. 109-110) qui rapproche sa propre pensée, à travers la remarque d'un ethnographe, de la vision du monde des Indiens Sauteaux, pour qui il n'y a pas de séparation entre naturel et surnaturel.
20. Voir «Océanie», art. cité.
21. «The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History», *Gazette des Beaux-Arts*, New York, 1943, pp. 175-182.  
Claude Lévi-Strauss reprend, en ouverture de *La Voie des masques*, édition revue, augmentée, et rallongée de *Trois excursions*, Plon, 1979, pp. 9-14, des fragments de cet article.
22. *La Voie des masques*, ouvr. cité, p. 15. C'est Max Ernst qui découvrit dans une boutique de la 3<sup>e</sup> Avenue tenue par Julius Carlebach certains de ces admirables objets : voir catalogue de l'exposition *Paris-New York*, Centre Georges-Pompidou, 1977, p. 80.
23. *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, éd. de 1965, p. 68.
24. José Pierre, *Le Surréalisme et le Canada*, art. cité, pp. 3-5.
25. André Masson, *Métamorphose de l'artiste*, Genève, P. Cailler, 1956, t. I, p. 29.
26. Ces figures se trouvent aux pages 357, 464, 470, 490, 625 de l'ouvrage de Boas mentionné. Nos remerciements vont ici à Etienne-Alain Hubert, dont l'aide a considérablement facilité et enrichi notre recherche, sur divers points.

27. *The Jesup North Pacific Expedition, Memoir of the American Museum of Natural History*, New York, vol. 5, part 2. *The Kwakiutl of Vancouver Island* by Franz Boas, Leiden, Brill; New York, Steehert, 1909. On retrouvera les masques reproduits dans *Neuf*, p. 38 : n° 3, n° 4; pp. 38-39 : n° 5, n° 6 ; pp. 40-41 : n° 2, n° 5, respectivement sur les planches 52, n° 4; 41, n° 4; 51, n° 3/4 (ouvert/fermé); 50, n° 7, n° 2/4 (ouvert/fermé); 39, n° 4 — généralement en couleurs — de l'ouvrage de Boas. D'autres éléments des illustrations de *Neuf* figurent vraisemblablement dans d'autres volumes de cet ensemble.

28. «Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», publié dans l'*Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I, et repris en 1973 dans le volume *Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France, avec une «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss» par Claude Lévi-Strauss. Voir en particulier les pages 194-227.

29. Boas donne une description du type habituel de ces cuivres à la page 344 de son ouvrage de 1897, où on trouvera aussi dessins et photographies les reproduisant : pp. 342, 343, 344, 346, 354. On en trouvera également des illustrations dans *La Voie des masques*, pp. 137, 140, 143 et au verso de la couverture; le même ouvrage relate divers mythes attachés au cuivre et montre la relation de ce métal (où s'unissent des contraires : aspect lumineux, origine ténébreuse) avec les règles du mariage dans ces sociétés (voir chap. VII et VIII et tout particulièrement les pages 118-119). Marcel Mauss dans l'ouvrage cité rassemble le détail des croyances (et de leurs conséquences) attachées aux cuivres blasonnés, pp. 221-227.

Enfin Boas dresse, p. 344, une liste du nom des cuivres avec leur traduction.

30. Ouvr. cité, pp. 346-356.

31. Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, ouvr. cité, pp. 63-64.

32. *Ibid.*, p. 12.

33. Paru dans la revue *Médium*, n° 2, février 1954 et n° 3, mai. Repris dans *Perspective cavalière*, recueil posthume d'articles de Breton, Gallimard, 1970, pp. 50-79.

34. Article paru dans *Renaissance*, revue trimestrielle publiée par l'Ecole libre des hautes études de New York, vol. 2 et 3, 1944-1945, pp. 168-186. Repris comme chapitre XIII de l'*Anthropologie structurale*, Plon, 1958, où est indiquée en note la référence des articles de Leonhard Adam : «Das Problem der asiatisch-altamerikanischen Kulturbeziehungen Asien», vol. 5, 1931. — «North-west American Indian Art and its Early Chinese Parallels», *Man*, vol. 36, n° 3, 1936.

35. On la retrouve dans *Anthropologie structurale*, p. 271.

36. Lévi-Strauss, dans la deuxième «excursion» de *La Voie des masques*, consacre toute une réflexion à ce problème et à l'évolution de la pensée de Boas, «L'Organisation sociale des Kwakiutl», pp. 164-192.

37. Article publié dans *XX<sup>e</sup> siècle*, nouvelle série, n° 15, Noël 1960, à l'occasion de l'exposition *Le Masque* qui s'est tenue à Paris au musée Guimet de décembre 1959 à la fin de septembre 1960, daté 27 juin 1960. Repris dans *Perspective cavalière*, ouvr. cité, pp. 182-186.

38. Dans son excellent article «Masque» de l'*Encyclopaedia Universalis*, 1968.

39. *Perspective cavalière*, ouvr. cité, p. 184.

40. *Ibid.*

41. *La Voie des masques*, ouvr. cité, p. 12.