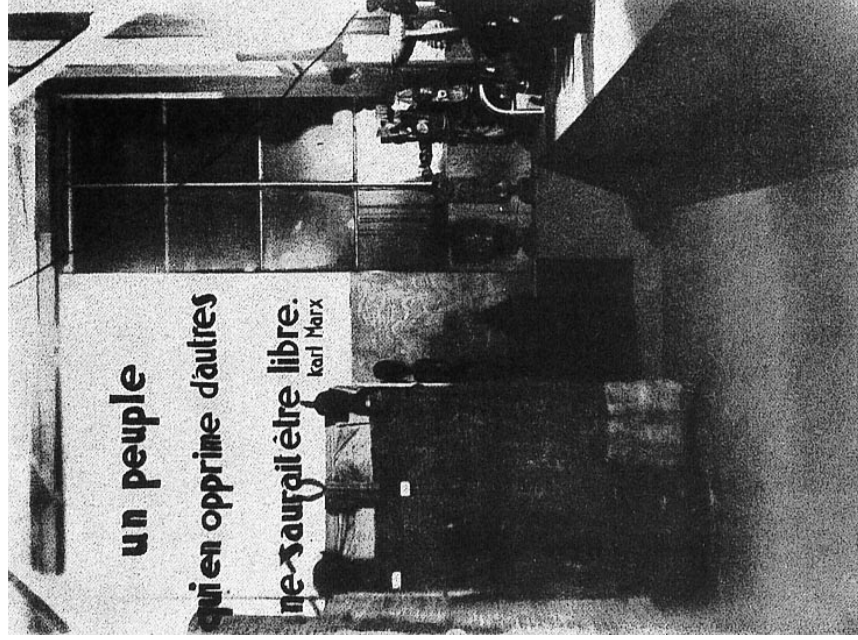
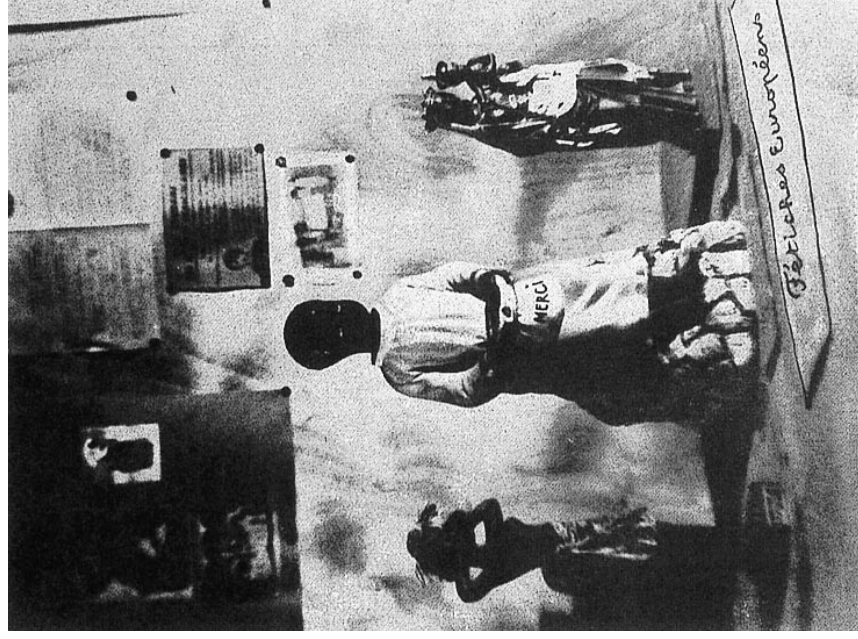




À l'exposition « La vérité sur les colonies ».
Le Surréalisme au service de la révolution n° 4, décembre 1931, p. 40

ADAM JOLLES
« Visitez l'exposition anti-coloniale! »
Nouveaux éléments sur l'exposition
protestataire de 1931

En mai 1931, l'« Exposition coloniale internationale de Paris » tant attendue ouvrit ses portes au public, auquel elle promettait les plaisirs illusoires d'un « tour du monde en un jour ». Paul Reynaud, ministre français des Colonies, expliqua dans son discours inaugural qu'en dépit du caractère exotique de l'Exposition, le but des organisateurs était de « rendre les Français conscients de leur Empire¹ ». Compte tenu de la disparité culturelle des composants de cet empire et du statut géographique de la métropole, véritable pont entre la Méditerranée et les pays septentrionaux, « le Français, affirmait encore Reynaud, est un colon par vocation ». Le colonialisme étant ainsi présenté comme une responsabilité morale – voire naturelle – de la France, l'Exposition coloniale se devait donc de rallier la population métropolitaine à la cause impériale, par l'évocation d'une image libérale et prospère de la « Grande France ». La gauche française, comme on pouvait s'y attendre, réagit vigoureusement à ce spectaculaire étalage impérialiste à Vincennes, sans pour autant parvenir à le condamner d'une seule voix. Ainsi, le Parti communiste français avait, comme les surréalistes, publiquement désapprouvé la SFIO (Section française de l'Internationale ouvrière), laquelle avait accepté de faire paraître dans son journal, *Le Populaire*, une annonce payante pour l'Exposition coloniale, le jour même de son inauguration officielle. Sous un titre provocant, « Saviez-vous que la France était si grande²? », cette publicité montrait la silhouette d'un Nord-Africain sur la tête voilée duquel était dessinée une carte des immenses territoires français au Sahara. L'échec de la gauche française modérée à dénoncer l'Exposition finit par conduire le PCF à collaborer avec les plus radicaux parmi ses compatriotes, à savoir les surréalistes, pour

1. *L'Empire français. Discours prononcé à l'inauguration de l'Exposition coloniale par M. Paul Reynaud, ministre des Colonies*, 1931, p. 17 et p. 19. En ce qui concerne l'Exposition coloniale internationale, voir Catherine Hodeir et Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale, 1931*, Bruxelles, Éd. Complexe 1991.

2. L'annonce parut dans *Le Populaire* daté du 6 mai 1931, p. 3. Dénoncée dans l'avant-dernier paragraphe du tract surréaliste « Premier bilan de l'Exposition coloniale », elle était mise en évidence dans la première salle de la contre-exposition.

monter, sous l'égide de la Ligue anti-impérialiste du Komintern, une contre-exposition intitulée « La vérité sur les colonies ».

Si nombre d'études récentes ont porté sur la contre-exposition elle-même, nous ignorons toujours l'essentiel de la nature et de l'objectif de la contribution surréaliste³. Deux textes longtemps restés dans l'oubli, dus respectivement à Louis Aragon et Paul Eluard – tous deux publiés en octobre 1931, mais tous deux laissés de côté par les écrits ultérieurs sur le sujet –, nous donnent une occasion exceptionnelle de combler ce manque. En effet, ces textes nous offrent un éclairage inédit et tout à fait conséquent sur la position surréaliste à l'égard du colonialisme et de l'ethnographie européenne, en dévoilant l'essentiel des motivations qui avaient animé le groupe, à l'origine, lors du montage de la contre-exposition. L'article d'Eluard, « La vérité sur les colonies », parut dans l'hebdomadaire *La Défense*, publié par la Section française du Secours rouge international, l'équivalent communiste de la Croix-Rouge internationale. Adoptant la rhétorique incendiaire de la campagne anticoloniale menée par les surréalistes pendant le printemps et l'été 1931, après l'ouverture de l'exposition, la description que fait Eluard des points faibles de l'exposition officielle servit, comme celles qui l'avaient précédée, de cri de ralliement pour la population de la métropole⁴. Par opposition, le texte d'Aragon, « La vérité sur les colonies. Une salle de l'Exposition anti-impérialiste », parut dans un journal professionnel spécialisé, *L'Internationale de l'enseignement*, publié par le syndicat international de l'enseignement, et précise les intentions pédagogiques qui amenèrent son auteur à présenter une exposition d'« art colonial » dans le cadre de la contre-exposition. Bien plus documenté dans sa description des contenus de la contre-exposition elle-même, l'article d'Aragon révèle aussi de manière significative toute la portée du projet initial, lequel fut finalement réduit en raison du manque de moyens et de temps.

Installée à la Porte Dorée, à l'entrée du bois de Vincennes, à la périphérie Est de la capitale, l'Exposition coloniale avait transformé plusieurs hectares de jardins laissés à l'abandon en un formidable parc d'attractions ouvert au public pendant six mois. Présente à la une des journaux bien avant son ouverture début mai, l'Exposition put, à sa fermeture en novembre, se vanter d'avoir attiré huit millions de visiteurs et d'avoir vendu plus de trente-trois millions de billets, ce qui fit d'elle l'une des manifestations les plus populaires de l'histoire moderne du continent⁵. Comme on le

3. La publication de documents émanant des archives du PCF, dans un article de Janine Mileaf dans *Res* (automne 2001), vient toutefois d'apporter un précieux éclairage sur la question.

4. Voir « Ne visitez pas l'Exposition coloniale » dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, 1922-1939, éd. José Pierre, p. 194-195, et « Premier bilan de l'Exposition coloniale », *ibid.*, p. 198-200.

5. En ce qui concerne les chiffres relatifs à la fréquentation de l'Exposition coloniale, voir Serge Nym, « Le magnifique bilan de l'Exposition coloniale », *L'Ami du Peuple*, 17 novembre 1931, p. 2.

sait désormais, à l'automne de la même année, Alfred Kurella, l'ambitieux directeur, âgé de 36 ans, de la Ligue anti-impérialiste, décontenancé par l'irrésistible succès de cette célébration du colonialisme européen et cerné par les querelles meurtrières qui déchiraient les différentes factions de la gauche française à son propos, demanda aux surréalistes d'organiser une contre-exposition qui serait montée avec le soutien de son organisation.

Dans un geste hautement symbolique, Kurella décida que la manifestation aurait lieu dans le pavillon des Soviets que Constantin Melnikov avait conçu pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de Paris en 1925, un bâtiment primé qui venait d'être remonté dans un site appartenant à la Maison des syndicats de la Seine, avenue Mathurin-Moreau. Comme pour souligner le fait qu'on y découvrirait la réalité de la situation coloniale en France – qu'on y révélerait, selon la formule d'un commentateur, « ce qu'on cache » à Vincennes⁶ –, l'exposition anti-impérialiste s'intitulerait *La vérité sur les colonies*. Conçue par un trio ardent et engagé de communistes surréalistes, Aragon, Georges Sadoul et André Thirion, la contre-exposition serait la première occasion fournie au groupe d'avant-garde de jouer un rôle prépondérant dans une manifestation communiste.

Dans sa récente étude sur l'identité culturelle française au début du ^{xx}e siècle, Herman Lebovics a noté combien le soutien à la contre-exposition fut motivé par la vague de résistance à l'hégémonie culturelle de la métropole, parmi les membres de la gauche française radicale. Cette résistance se manifesta au moment même où le régime colonial mettait en œuvre sa politique associationniste, laquelle stipulait que chacun des *petit pays*, au sein de l'empire, devait contribuer à la vaste entité qu'était la grande France par le maintien de son intégrité culturelle (et non par l'adoption de la culture française). Selon Lebovics, le règne de la *grande France* correspondait à la levée de l'opposition populaire à l'égard des institutions auxquelles l'État venait de conférer les pleins pouvoirs, mouvement qui fit de travailleurs français des provinces assujetties, d'intellectuels cosmopolites et d'insurgés coloniaux d'improbables alliés⁷.

Malgré la vague des sympathies anti-impérialistes, la participation surréaliste à la contre-exposition n'alla pas sans controverse: moins d'un an auparavant, en septembre 1930, Pierre Darnar, secrétaire de la Commission centrale d'agit-prop du Parti communiste français, avait chargé Thirion d'organiser une exposition à La Bellevilloise pour célébrer le dixième anniversaire du Parti. Comme il le raconta plus tard, Thirion avait imaginé une installation théâtrale, composée de décors et d'accessoires peints et sculptés par Salvador Dalí, Yves Tanguy et Clovis Trouille, destinés à mettre en

6. G[eorges] A[ltman], « Une exposition qui montre ce qu'on cache », *Monde*, 28 novembre 1931, p. 13.

7. Herman Lebovics, *True France. The Wars over Cultural Identity, 1900-1945*, Ithaca, 1992.

scène des documents du congrès de Tours où, en décembre 1920, avait été votée la naissance du PCF – ses membres rompant avec la SFIO, pour se rallier à la Troisième Internationale⁸. À la consternation de Thirion, l'exposition fut annulée à la dernière minute sur ordre du Parti, à la suite d'une série bien documentée de condamnations, de dénonciations et d'autocritiques émanant aussi bien de surréalistes que de communistes, consécutive à la débâcle qui caractérisa le Deuxième Congrès de l'Association panrusse des écrivains prolétariens (RAPP) à Kharkov, en novembre.

À l'automne 1931, cependant, le conflit politique entre les surréalistes et le PCF paraissait plutôt insignifiant. Face à l'échec complet de la gauche culturelle française à mobiliser une quelconque opposition organisée à l'exposition officielle, Kurella fit appel aux surréalistes dont le récent tract contre l'exposition, « Ne visitez pas l'Exposition coloniale », avait reçu un accueil chaleureux de la part du PCF. *La Défense*, par exemple, avait publié fin mai une critique enthousiaste, avec des citations montrant « le courage et la justesse avec lesquels ces écrivains révolutionnaires dénoncent les infamies de la “civilisation” impérialiste et l'abjecte hypocrisie de son Exposition coloniale⁹ ». Ce qui, vraisemblablement, attira Kurella chez les surréalistes, ne fut pas tant le ton dédaigneux de leur tract anti-impérialiste à l'égard de certaines caractéristiques de la culture européenne d'après les Lumières – son anthropologie désintéressée, son système d'échange monétaire, sa guerre industrielle et, par-dessus tout, sa conviction que de telles abstractions culturelles devaient être adoptée par les cultures extra-européennes –, puisque ces caractéristiques étaient depuis longtemps la cible des attaques des surréalistes. Ce fut plutôt *l'absence* totale de la rhétorique qui s'était précédemment avérée incompatible avec le communisme – le couplet sur le travail considéré comme un mal nécessaire, par exemple, ou le désaveu de la raison comme outil critique efficace – qui convainquit Kurella que les surréalistes pourraient désormais assumer efficacement la responsabilité de la contre-exposition.

Il n'est donc pas surprenant que les textes consacrés par Aragon et Eluard à la contre-exposition s'employent essentiellement à dénoncer, dans une perspective résolument marxiste, l'image positive que l'exposition officielle était susceptible de donner du colonialisme. Comme le raconte Eluard, il y avait dans la contre-exposition des panneaux destinés à présenter la chute des taux de natalité, la propagation des maladies infectieuses, les pratiques d'exploitation et l'oppression brutale des mouvements locaux d'indépendance dans les colonies. La dernière salle de l'exposition, consacrée à l'Union Soviétique, « seul pays au monde qui ait promulgué le droit pour tous les peuples asservis de se séparer de la métropole », avait clairement pour but de fournir un modèle idéal susceptible d'assurer la transition entre

8. Voir André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* (1972), Le Pré aux clercs, 1988.

9. « Douze écrivains signent et distribuent un tract », *La Défense*, 22 mai 1931, p. 2.

le régime colonial et la République, entre l'empire occidental déclinant et l'État communiste émergent. Comme le nota un commentateur, « le régime capitaliste en décomposition – un régime de guerre, de famine et de terreur coloniale – contraste avec celui des Soviets, avec l'édification du socialisme dans les républiques islamiques de l'Union soviétique¹⁰ ».

Les organisateurs de la contre-exposition concurent celle-ci comme un outil critique, intégrant, dans sa structure même, une critique marxiste de l'impérialisme occidental. Eluard, par exemple, espérait qu'en fournissant la preuve de la situation désespérée des peuples indigènes, à l'aide de statistiques incontestables, de documents et de photographies, la contre-exposition parviendrait à dissiper les illusions idéologiques suscitées par l'exposition de Vincennes: « C'est ainsi que, d'une façon pratique, ils manifesteront leur volonté d'opposer à l'escroquerie idéologique de Vincennes qui cherche à faire disparaître derrière ses feux d'artifice la sanglante réalité coloniale, la seule idéologie capable d'en faire justice: le marxisme-léninisme, libérateur des peuples opprimés. »

Comme l'a récemment démontré Patricia Morton, le maréchal Louis Hubert Lyautey, commissaire général de l'Exposition et lui-même vétéran endurci de l'administration française en Afrique du Nord, cherchait à mettre en œuvre, dans le tracé architectural de l'exposition, cette politique associationniste dont il avait été un fervent artisan au Maroc. La « mission civilisatrice » de la France était ainsi symbolisée physiquement par le caractère hybride de la hiérarchie entre les ordres européen et indigène dans les espaces d'exposition¹¹. L'un des objectifs majeurs d'Aragon dans la contre-exposition était de mettre en évidence l'échec culturel de la politique associationniste française. Aragon – qui était chargé des « questions culturelles » dans la contre-exposition – composa une magnifique exposition d'« art colonial » au premier étage du pavillon des Soviets. L'installation pan-coloniale, susceptible d'« ouvr[ir] un débat sur une question relativement nouvelle pour la critique matérialiste », comportait toute une collection d'artefacts indigènes, parmi lesquels des objets africains en bois sculpté, des tambours et des objets rituels de Papouasie Nouvelle-Guinée et des totems provenant de Colombie britannique. Comme il l'explique dans son article, il s'agissait pour lui d'éviter l'esthétisation qui caractérisait l'exposition officielle: « Nous devons éviter de donner à cette présentation un caractère purement esthétique. Lier cette exposition à l'histoire de la lutte des classes et de la Révolution prolétarienne dans le monde, telle était notre tâche. C'est pourquoi, au-dessus de la salle, nous avons placé la phrase de Marx: “Un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre.”¹² » Si l'exposi-

10. « L'Exposition anti-impérialiste au Pavillon des Soviets », *L'Avant-Garde*, 8 août 1931, p. 4.

11. Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, Mass., 2000.

12. Voir les deux photos illustrant « À l'exposition “La vérité sur les colonies” », *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 4, décembre 1931, p. 40, reproduites plus haut.

tion officielle avait encouragé le jugement esthétique d'un large éventail d'objets rituels pré-coloniaux afin de promouvoir leur valeur d'échange, l'exposition anti-impérialiste utilisait ces objets comme repoussoirs, afin de montrer l'assimilation culturelle et l'éradication de l'« art colonial » sous le régime impérialiste.

Aragon mit en opposition son extraordinaire sélection d'art pré-colonial avec un ensemble d'œuvres datant de l'ère coloniale, « l'art né de la colonisation des gens d'Europe ». Il avait choisi ces pièces provenant des colonies de façon à illustrer la présence des colonisateurs européens, les pratiques iconoclastes des missionnaires et leurs effets conjugués sur l'iconographie indigène. Il sélectionna toutefois d'autres pièces, provenant quant à elles du continent, afin de témoigner du phénomène de fétichisation populaire opéré par la culture coloniale et du caractère avilissant du transfert inter-culturel réalisé dans le contexte de l'impérialisme. Ce que le commentateur de *Monde* décrivit comme « ce que la “civilisation” blanche missionnaire offre à ces populations » était exposé sous la rubrique ambiguë et lourdement chargée des « fétiches européens¹³ ».

Si les collections d'« art colonial » présentées dans l'exposition officielle mettaient en valeur soit les qualités esthétiques de l'art extra-occidental, soit sa valeur marchande, la collection présentée dans le cadre de « La vérité sur les colonies » semble avoir insisté sur le terme « fétiche », peut-être comme un moyen de rendre plus explicite le nouveau statut de ces objets en tant que « marchandises fétiches », ou alors (et pas nécessairement exclusivement) pour désigner les activités rituelles dans lesquels étaient impliqués ces objets – coloniaux comme européens. La distinction entre l'authentique fétiche précolonial et l'hybride impérialiste allait être l'une des contributions majeures du surréalisme dans le champ naissant de l'ethnographie, et elle ouvrirait le débat sur le caractère dynamique de la culture et sur l'intérêt de pratiquer un isolationnisme culturel conçu selon des critères esthétiques élitistes, isolationnisme dont la présence se ferait sentir en France jusqu'au milieu des années cinquante¹⁴. Sur place, cependant, l'exposition réalisée par Aragon visait clairement à démontrer l'échec culturel du paradigme associationniste colonial défendu par Lyautey, en montrant que loin de préserver les caractéristiques propres aux divers styles coloniaux, l'empire français et les missions religieuses qui bénéficiaient de son soutien avaient systématiquement et délibérément détruit les cultures et les styles indigènes.

L'importance de l'article-mémoire d'Aragon ne peut être surestimée, dans la mesure où il constitue l'une des seules études surréalistes sur l'ethnographie dont nous disposons. Comme l'avait noté Jean Jamin, c'est précisément

13. G[eorges] A[lتمان], « Une exposition qui montre ce qu'on cache », *op. cit.*

14. Voir Michel Leiris, « L'ethnographe devant le colonialisme » (1950), dans *Brisées*, Mercure de France, 1964, p. 125-145.

ce genre de documents qui a longtemps fait défaut à notre connaissance du surréalisme et, à ce propos, quelques remarques rapides s'imposent¹⁵. Aragon y est aussi explicite, non seulement dans sa critique de la politique pratiquée par l'administration coloniale française, que dans les reproches qu'il formule à l'égard de l'idéologie de Marcel Griaule dont la future Mission Dakar-Djibouti devait être financée par le musée du Trocadéro et le ministère français des Colonies :

Ajoutons que la science au service des impérialismes est en train, depuis un assez petit nombre d'années, de tenter un détournement de sens très grave de l'art des peuples que les impérialismes oppriment. Elle tente de le présenter uniformément sous l'aspect d'un art religieux, conception parfaitement arbitraire qui est un vestige de cette *preuve de l'existence de Dieu par l'universalité de la croyance en l'existence d'un dieu au moins*, de nos jours universellement considérée comme une baliverne. Le degré de compréhension des arts coloniaux, par exemple, chez les savants capitalistes peut être mesuré aisément si l'on considère leurs moyens d'investigation : tout récemment, au musée du Trocadéro, la mission Griaule, sur le point de partir pour l'Afrique, d'où on annonçait d'avance qu'elle rapporterait (ni plus ni moins) 15 000 fétiches, n'avait-elle pas l'ingénuité d'exposer son matériel scientifique dont la pièce de résistance était une mitrailleuse ?

Peu avant son départ pour l'Afrique sub-saharienne, Griaule et ses collègues du Trocadéro – parmi lesquels le directeur Paul Rivet, le député Georges-Henri Rivière, également directeur, et l'ancien poète surréaliste devenu ethnographe Michel Leiris – s'étaient fortement rapprochés de Georges Bataille, par de fréquentes contributions à *Documents*, la revue surréaliste dissidente dont la parution coïncida avec la réinstallation du Trocadéro. Cette collaboration a, comme on le sait, amené James Clifford à démontrer qu'au sein de l'ethnographie française, à la fin des années vingt, apparut un nouveau mode de perception pour lequel il forgea l'expression de « surréalisme ethnographique ».

Sorte de combinaison entre la créativité d'avant-garde et la recherche intellectuelle, le surréalisme ethnographique « apportait un style de nivellement culturel validé scientifiquement » qui développait, parallèlement à l'humanisme ethnographique le plus désintéressé et le plus scientifique, celui dont le musée de l'Homme, successeur du Trocadéro, qui ouvrit ses portes en 1937, allait être l'expression. Pour Clifford, ces deux nouvelles sciences – d'une part, le paradigme savant de l'humanisme ethnographique et, de l'autre, le modèle ingénieux de l'analyse comparative proposé par le

15. Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », dans *Le Mal et la Douleur*, éd. Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel, 1986. Voir aussi James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History* 23, 1981, p. 554 et suivantes (repris et augm. dans *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, 1988, p. 117-151).

surréalisme ethnographique – caractérisent largement les codes conceptuels par lesquels l’ethnographie moderne appréhende le monde. Mais elles sont également des indices de la modernité globale elle-même :

Pour énoncer schématiquement leur opposition, l’humanisme anthropologique commence par ce qui est différent et le rend compréhensible – par la désignation, le classement, la description et l’interprétation. Il rend familier. Tandis que la pratique ethnographique surréaliste s’en prend d’abord à ce qui est familier, en provoquant l’irruption de l’altérité – de l’inattendu. Les deux attitudes se présupposent l’une l’autre ; toutes deux sont des éléments au sein d’un processus complexe qui génère des notions culturelles, des définitions de soi et de l’autre. Ce processus – un jeu ironique permanent entre le semblable et le différent, l’étrange et le familier, l’ici et l’ailleurs – est, comme je l’ai montré, caractéristique de la modernité globale¹⁶.

L’analyse convaincante de Clifford reste toutefois problématique en ce qui concerne la formule d’ethnographie surréaliste. Bien que parfaitement appropriée pour désigner l’essentiel de l’activité surréaliste à l’égard du colonialisme à la fin des années vingt, au début des années trente, du moins dans l’interprétation qu’en donne Clifford, le « surréalisme ethnographique » est impropre à décrire ce que le surréalisme s’efforce de réaliser. Pour simplifier, l’expression s’est alourdie de trop d’approches incompatibles avec l’ethnographie. Ce conflit est d’une criante évidence si on compare les deux textes d’Aragon et Eluard à *L’Afrique fantôme* de Leiris, le compte-rendu personnel qu’il fit de la Mission Dakar-Djibouti (1934). Les qualités propres aux écrits ethnographiques de Leiris – le jeu paralysant de sa conscience de soi surtout, qui se traduit par une anthropologie hésitante – sont d’une incongruité frappante par rapport à l’attitude ethnographique adoptée par Aragon et Eluard. Là où Leiris considère constamment l’ethnographe occidental comme un ambassadeur entre les cultures, luttant pour mettre fin à sa position d’intrus, mais finalement tout aussi responsable à l’égard de ses compatriotes que des sujets de ses investigations, les surréalistes adoptent, en revanche, le rôle de l’ethnographe révolutionnaire, insurgé, subversif, cherchant par-dessus tout à aider les colonies à se libérer du joug impérialiste.

Le problème s’accroît encore si l’on s’interroge sur le statut qu’ont les objets ethnographiques de part et d’autre. Tandis que les surréalistes se seraient accordés avec leurs collègues ethnographes du Trocadéro parmi les plus modérés, pour considérer que les critères esthétiques de la décennie précédente n’étaient plus acceptables comme politique d’exposition, ils étaient bien moins enclins à tolérer les inversions culturelles publiées dans *Documents*. On trouve un bon exemple d’une telle analyse dans le texte de Griaule « Poterie », publié dans *Documents* en 1930. En ethnographe averti,

16. James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *op. cit.*, p. 562-563.

Griaule prétend pouvoir reconnaître, outre leurs caractéristiques formelles, les applications fonctionnelles des poteries anciennes non-occidentales, suggérant que l'ethnographie a pour vocation d'appréhender les sociétés dans leur unité organique. Cependant, Griaule formule cette revendication, non parce qu'il cherche exclusivement à examiner les rituels indigènes auxquels servaient ces vases, mais plutôt afin de démontrer la persistance de rituels analogues dans les sociétés occidentales (le fait de casser des verres lors des mariages, par exemple), rituels dont la présence même menace d'inversion une hypothétique hiérarchie entre les cultures¹⁷.

À l'époque de l'exposition anticoloniale, l'ethnographie surréaliste avait déjà perçu dans la nature précapitaliste de la culture pré-coloniale, une intégrité qui faisait défaut à l'imagerie impérialiste comme à l'ethnographie. Ce fut au moment où il élaborait cette position que le surréalisme en vint à prendre parti contre le sauvage « détournement de sens » pratiqué par les ethnographes de *Documents* dans leur analyse des artefacts culturels, car il percevait dans ce processus de « défamiliarisation » un aveuglement volontaire à l'égard de la réalité politique des peuples auxquels ces objets avaient été pris de force. Ce genre de nivellement culturel – une activité qui cherchait à éliminer toute hiérarchie entre les objets – ne pouvait satisfaire le surréalisme en tant que modèle analytique parce qu'il ne parvenait pas à reconnaître la fonction sociale des objets qui, dans les collections occidentales, provenaient des colonies. Pour le surréalisme, de tels objets ne pouvaient en aucun cas être mis en relation avec les œuvres d'art européennes, et pas davantage avec les artefacts religieux européens – un fait souligné par le tract « Premier bilan de l'Exposition coloniale », dont Aragon citait des passages significatifs au début de son article. Sortis du contexte religieux et humain pour lequel ils avaient été fabriqués, les objets précoloniaux étaient désormais soumis à l'analyse scientifique, ce qui n'était pas le cas des objets de la liturgie chrétienne.

Et que dire de cette bizarre catégorie de fétiches européens, c'est-à-dire de ces objets arborant la marque évidente du colonialisme? Ces objets étaient précisément pour les surréalistes le fléau de la civilisation occidentale, et nullement les reproductions de ces objets précoloniaux d'une admirable facture qu'Aragon avait placés en vis-à-vis dans son exposition d'« art colonial ». Si, pendant les années vingt, les surréalistes étaient restés vagues et allusifs quant aux relations entre l'art colonial et l'art occidental, en 1931, le danger représenté par l'iconoclasme culturel semblait avoir incité le groupe à tirer à ce sujet une conclusion sans équivoque. Publié en juillet dans la revue communiste *Monde*, un article portant sur l'iconoclasme dans les colonies, traduit le caractère d'urgence qui motiva cette nouvelle

17. Marcel Griaule, « Poterie », *Documents* n° 4, 1930, p. 235. Voir aussi, Georges-Henri Rivière, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents* n° 1, 1928, p. 54-58, et Georges Bataille, « L'art primitif », *Documents* n° 7, 1930, p. 389-397.

position: « Certains de ces missionnaires catholiques ou protestants, fanatiques au front bas, se transforment aisément en iconoclastes. Ils ne seront sans doute satisfaits qu'au jour où ils auront détruit au Congo le dernier fétiche et peuplé la colonie d'horribles statues dans le goût de Saint-Sulpice ou de douceâtres chromos évangéliques¹⁸. »

Et pourtant, un certain degré d'ambiguïté subsistait, qui troubla jusqu'à l'opinion que le surréalisme avait de lui-même. Quel genre de relation l'œuvre d'art surréaliste entretenait-elle avec l'art pré-colonial, dans la mesure où, à l'instar des fétiches européens, sa production datait de l'ère coloniale?

Tandis qu'en cherchant à préserver l'héritage culturel sub-saharien de l'effacement dont il était menacé, la Mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule était emblématique de la réponse humanitaire proposée par l'ethnographie moderne, les surréalistes se trouvèrent en quelque sorte paralysés par le débat, en dépit de son caractère d'urgence. Dans une note de 1932, Giacometti s'interroge sur le statut des « fétiches nègres et océaniens » :

Quelle valeur nous leur donnons par rapport à Révolution et Religion? En tant qu'idoles, jusqu'à quel point nous les acceptons, en tant qu'œuvres d'art ou simplement en tant que documents d'une certaine culture? Quelle valeur nous donnons alors à cette culture? Idolâtrie de la sexualité et de la Peur. Quels rapports pour nous entre Peur, Sexualité et Fétichisme (*mort*)? par rapport à Réalité, Rêve, Sexualité, Peur, Fétichisme¹⁹?

Le plus urgent, pour Giacometti, était de savoir comment appréhender de tels objets par rapport au surréalisme. L'exposition d'Aragon opposait d'une part l'objet capitaliste, colonial, religieux (chrétien), et de l'autre l'objet pré-capitaliste, pré-colonial, tribal. Autrement dit, pour Giacometti, deux standards culturels monolithiques entre lesquels le surréalisme devrait se ménager un espace propre à la production de ses œuvres. Il me paraît significatif que le sculpteur conclue sur cette question : « Sur quel plan se trouvent nos objets poétiques et sexuels par rapport : 1. aux sculptures chrétiennes ; 2. aux fétiches? »

Une question à laquelle, dans ses notes, il n'apporte pas de réponse.

Adam Jolles
Department of Art History,
The University of Chicago
traduction *Myriam Blædé*

18. « Images d'Exposition et chronique coloniale », *Monde*, 25 juillet 1931, p. 12.

19. Alberto Giacometti, « Questions », dans *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Herman, « Savoirs sur l'art », 1991, p. 133.