JOSÉ PIERRE
Un arrière-goût de volcan
André Breton et les arts du Mexique

C'est à la vision *seule que je reconnais le droit*
d'être impériale : tout chercher à voir,
à la fois au-dehors et au-dedans.
André Breton, *Mexique,* 1939

Le premier nom d'un artiste mexicain qui, pour autant que je sache, soit jamais venu sous la plume d'André Breton, c'est celui de José Guadalupe Posada. Dans une double page du numéro 10 de la superbe revue *Minotaure*, sorti pendant l'hiver 1937-1938, cinq « bois » de Posada sont reproduits, accompagnés d'un texte très bref de Breton qui salue dans l'auteur de ces gravures le « premier et génial artisan » du « triomphe de l'humour à l'état pur et manifeste sur le plan plastique ». Le poète ajoute d'ailleurs que « le Mexique, avec ses splendides jouets funèbres, s'affirme au reste comme la terre d'élection de l'humour noir ». Breton vient en effet, au cours de l'année 1937, d'écrire l'introduction à son *Anthologie de l'humour noir*[1] et c'est le passage de cette introduction consacré à Posada qu'il publie alors dans *Minotaure*.

Comment Breton a-t-il eu connaissance de l'œuvre de Posada? Je l'ignore et ça ne me paraît pas très important de le savoir. Ce qui compte, en revanche, c'est que le fondateur du surréalisme ait d'emblée manifesté autant d'enthousiasme pour une production qui a parfois été considérée avec quelque mépris par la critique parce qu'à l'évidence elle relevait beaucoup plus de « l'art populaire » que des « beaux-arts ». Or le séjour de Breton au Mexique lui permettra justement de découvrir, grâce en particulier à Frida Kahlo et à Diego Rivera, l'extraordinaire foisonnement de l'art populaire mexicain. En ce sens, on pourrait tenir pour prémonitoire la découverte des gravures sur bois de Posada…

De sa rencontre avec le Mexique, André Breton a laissé deux témoignages essentiels: d'une part, l'ensemble de textes intitulé *Mexique* qui figura au catalogue de l'exposition inaugurée le 10 mars 1939 dans la galerie Renou & Colle à Paris; d'autre part le texte, richement illustré, « Souvenir du Mexique », que publia le 12 mai 1939 le numéro 12-13 de

1. Achevé d'imprimer en juin 1940, en pleine débâcle de l'armée française, l'ouvrage fut interdit par le gouvernement de Vichy. Ce n'est que dix ans après, en 1950, qu'une nouvelle édition sortit normalement.

Minotaure[2]. À l'art populaire proprement dit, ces deux documents ajoutent les tableaux mexicains anonymes du XVIII[e] et du XIX[e] siècles que l'on pourrait sommairement désigner comme « naïfs ». Dans le catalogue de chez Renou & Colle, le préfacier croit bon d'établir une sorte de lien de réciprocité entre l'inspiration de ces tableaux et la prétendue participation du Douanier Rousseau à la campagne du Mexique de 1864 à 1867: il s'agissait là en fait d'une légende sans fondement, répandue par Guillaume Apollinaire et pas encore démentie à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Mais par ailleurs, Breton souligne toute la part prise à la réhabilitation de ces œuvres par le peintre Roberto Montenegro qui participera, en janvier 1940, à l'Exposition internationale du surréalisme de Mexico. Il insiste également sur les qualités expressives de ce qu'il nomme des « retables » et que j'appellerais plutôt des « ex-voto »:

> Un autre frisson du Mexique est apporté par ces *retables*, du plus savant au plus naïf, dans lesquels l'artiste, quelquefois improvisé, rend grâce d'une guérison, d'une rémission de maladie, loue le ciel de l'avoir fait survivre à un accident, échapper à un péril. Il en résulte un art inégal, déclinant, mais qu'eût hautement estimé Jarry, où les élans de piété prennent pour tremplin les confidences les plus osées et les faits divers les plus savoureux (M).

Breton, je pense, n'ignorait pas quel rôle décisif ces « retables » avaient exercé sur Frida Kahlo par leur intensité expressive, leur gaucherie parfois, leur cruauté souvent, leur « état de grâce » toujours. En ce qui le concerne lui-même, il me paraît évident qu'ils préparent, ainsi que les autres tableaux « révélés » par Roberto Montenegro, son évolution définitive, qu'il placera toujours sous le signe d'Alfred Jarry, d'abord en direction d'Henri Rousseau et des « naïfs », puis de ce que Dubuffet baptisera « l'art brut », enfin de l'art populaire en général. Le premier texte à rendre compte de ce qui constituerait plutôt, à vrai dire, un retour qu'une évolution, sera, en 1942, « Autodidactes, dits "naïfs"[3] ».

Plus que par ces tableaux, cependant, Breton me paraît avoir été puissamment remué par les « objets populaires » mexicains, dans lesquels il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il a vu une issue symbolique à « l'extrême noblesse, l'extrême détresse du peuple indien tel qu'il s'immobilise au soleil sur les marchés » (FK):

2. Dans un souci de simplification, les citations de Breton extraites des quatre textes les plus fréquemment mis à contribution seront suivies des lettres suivantes: M pour le catalogue de l'exposition « Mexique »; SM pour « Souvenir du Mexique »; FK pour « Frida Kahlo de Rivera »; RT pour « Rufino Tamayo ». M a été repris dans le tome II des *Œuvres complètes* d'André Breton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1992. SM a été repris (très abrégé) dans *La Clé des champs*, Le Sagittaire, Paris, 1953. FK (texte amputé d'un paragraphe relatif à Trotski) et RT dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

3. Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*

Ils répondent au besoin de garder au moindre objet usuel son accent individuel, artistique, d'imprimer dans le produit du travail la caresse de la main de l'homme (M).

Mais la contribution de Breton à la gloire de l'art populaire mexicain nous est infiniment plus précieuse lorsqu'il en énumère quelques cas particuliers:

Çà et là, ils signalent l'existence d'un seul homme appliqué tout entier à concilier une réalité même très humble avec son rêve: celui qui a cessé, parce qu'il est devenu « ensorcelé », de décorer les étonnantes faïences vertes de Patamba, ce paysan de cent huit ans qui vient encore livrer à un marchand de Guadalajara ses masques de terre peinte à la Arcimboldo, ou encore l'existence d'une catégorie d'hommes, distants de quatre ou cinq jours de cheval de toute agglomération, comme étaient ceux qui, jusqu'à la révolution de 1910[4], conçurent les troublants et magnifiques objets rituels de Matamoros, comme sont encore ces enlumineurs d'Uruapan qui se répartissent selon leur habileté élective l'exécution distincte des maisons, des arbres et des personnages destinés à la parure des coffres (M).

ou encore lorsqu'il fait état d'un souvenir personnel:

Au marché de Toluca, une pauvre femme offrait silencieusement, sans même les sortir de son panier, les petits personnages équestres et autres, si brillamment coloriés, qu'on découvrira dans une vitrine[5]. Parmi eux, certains objets, à première vue non-figuratifs, sollicitèrent aussi vivement mon attention que celle de Diego Rivera, qui me guidait. Renseignements pris, l'un d'eux, que j'ai pu rapporter, est une *tornade*; un autre, de même taille, plus sombre et en forme de croissant irrégulier, était la *nuit* (M).

Après avoir rappelé que « 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 » (M), Breton n'a pas manqué non plus de souligner la filiation, souterraine mais indéniable, qui relie les manifestations actuelles de l'art populaire mexicain aux splendeurs de l'art précolombien (au Mexique, on parle plutôt d'art précortésien):

Il n'est besoin que de quelques jours pour s'assurer que des racines profondes attachent l'Indien de ce pays à la magnifique terre qui couve encore ce trésor[6] partiellement et qui en est toute parcourue de lueurs (M).

Mieux encore, dans son évocation de cet admirable passé, fidèle comme il l'est toujours resté à la dialectique hégélienne, Breton a su introduire une sorte de péremptoire dramatisation:

Impérieusement le Mexique nous convie à cette méditation sur les fins de l'activité de l'homme, avec ses pyramides faites de plusieurs couches de pierre correspondant à des cultures très distantes qui se sont recouvertes et obscurément pénétrées. […]

4. On notera que le nº 26 de l'exposition « Mexique » est ainsi décrit, vraisemblablement de la main de Breton: « Visage de saint fusillé par les révolutionnaires zapatistes (Cuernavaca) ».

5. Il s'agit évidemment d'une vitrine de la galerie Renou & Colle.

6. Il s'agit du trésor de l'art précortésien.

Le grand message des tombes, qui par des voies insoupçonnables se diffuse bien mieux qu'il ne se déchiffre, charge l'air d'électricité. Le Mexique, mal réveillé de son passé mythologique, continue à évoluer sous la protection de Xochipilli, dieu des fleurs et de la poésie lyrique et de Coatlicue, déesse de la terre et de la mort violente dont les effigies, dominant en pathétique et en intensité toutes les autres, échangent d'un bout à l'autre du musée national, par-dessus les têtes des paysans indiens qui en sont les visiteurs les plus nombreux et les plus recueillis, des paroles ailées et des cris rauques (SM).

On remarquera à ce propos que Breton n'a pas visité les sites mayas du Yucatán et que, dans le magnifique texte qui précède, il ne se réfère qu'à la statuaire aztèque. Néanmoins et ne serait-ce qu'à travers les collections du Musée national ou celles de ses nouveaux amis, les peintres et les poètes mexicains, il a certainement approfondi la connaissance qu'il devait posséder déjà de l'apport artistique des principaux peuples du Mexique ancien. Ainsi par exemple, à propos de l'œuvre de Frida Kahlo, sera-t-il amené à évoquer « cette terre rouge d'où sont sorties, idéalement maquillées, les statuettes de Colima qui tiennent de la femme et de la cigale » (FK).

S'agissant des développements de l'art mexicain au cours du XX^e^ siècle, André Breton n'avait pu manquer de constater que « la volonté de subordonner la peinture à l'action sociale s'est manifestée d'abord au Mexique, à partir de 1920, et qu'elle a répondu à l'initiative d'artistes isolés, doués d'ailleurs de puissants moyens d'expression » (RT), c'est-à-dire qu'elle se situait en contradiction totale avec ses propres convictions, lesquelles n'avaient cessé de se renforcer à partir du moment où, vers 1934, le stalinisme étendit à toute la terre le dogme du « réalisme socialiste ». Certes, l'essor du « muralisme » ne devait rien aux consignes de Jdanov, qu'il avait largement précédées dans le temps. Il n'en demeure pas moins qu'il fallut que Breton dépensât des trésors d'éloquence pour éviter aux fresques de Diego Rivera de tomber sous les coups de la condamnation en règle de « l'art de circonstance » (et plus généralement de l'art que l'on ne disait pas encore « engagé ») à laquelle s'était livré le poète en 1935 dans *Position politique du surréalisme*[7]. Fort heureusement pour l'un comme pour l'autre, lorsque Breton devint l'hôte du célèbre fresquiste, celui-ci était revenu depuis deux ans environ à une peinture de chevalet dont les sujets ne devaient rien à la thématique patriotique et révolutionnaire qui avait inspiré tant et tant de ses « murals ». En gros, on pourrait dire que les plus récentes toiles de Diego Rivera s'inspiraient d'une symbolique érotico-botanique qui n'était pas pour déplaire à l'auteur de *L'Amour fou*:

Le « motif » à la recherche duquel partaient naguère les peintres impressionnistes, Rivera a décidé qu'il devait aujourd'hui répondre à de tout autres exigences, qu'il devait à la fois satisfaire l'œil physique et l'œil mental (SM).

7. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935. Plusieurs fois réédité depuis, en dernier lieu dans le tome II des *Œuvres complètes*, *op. cit*.

Cela revenait à dire qu'elles n'étaient pas incompatibles avec les exigences du surréalisme et en effet deux d'entre elles figurèrent en 1940 à l'Exposition internationale du surréalisme à Mexico. En présence de l'œuvre due à l'épouse du muraliste, Frida Kahlo, André Breton ne risquait pas de se trouver en situation difficile. Non seulement, en effet, celle-ci n'était pas précédée d'une réputation comparable à celle de son mari, mais elle apportait au poète une preuve inespérée de l'universalité de ses vues, comme il l'écrivit en novembre 1938 dans une préface destinée d'abord à la Julien Levy Gallery de New York et reprise ensuite dans le catalogue de l'exposition « Mexique » :

Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme[8]. […] je retrouvais au bout de la terre cette même interrogation spontanément jaillissante: à quelles lois irrationnelles obéissons-nous, quels signes subjectifs nous permettent à chaque instant de nous diriger, quels symboles, quels mythes sont en puissance dans tel amalgame d'objets, dans telle trame d'événements, quel sens accorder à ce dispositif de l'œil qui rend apte à passer du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire? (FK)

À ce qu'il semble, l'intéressée ne cessa d'opposer à un tel raisonnement cet argument byzantin, auquel l'on ne se serait point attendu de sa part, qu'elle ne pouvait pas être surréaliste puisqu'elle ne savait pas ce que c'était que le surréalisme! Mais on sait bien, et aujourd'hui mieux que jamais, que ce ne sont pas forcément les peintres ou les poètes qui ont fait acte d'allégeance officielle au surréalisme qui auront été les surréalistes les plus authentiques. Ce manque de compréhension de la part de Frida Kahlo me paraît d'autant plus fâcheux qu'avec elle, si profondément imprégnée des « retables » et autres « ex-voto » dont une fabuleuse collection est restée réunie dans la Casa Azul, le surréalisme pouvait espérer rejoindre « l'état de grâce » du Douanier Rousseau et de quelques grands créateurs de l'art populaire, comme le Facteur Cheval par exemple. Et « boucler ainsi la boucle » de l'inspiration…

On remarquera aussi qu'aucun des autres peintres mexicains qui passaient alors chez eux pour entretenir quelque relation avec le surréalisme ne retint l'intérêt de Breton. Ni Francisco Gutierrez, au vernissage duquel il assista le 22 avril 1938 et où il lut un texte dans lequel, pour la première fois, il mettait en relation avec l'injonction rimbaldienne « changer la vie » la prescription

8. D'ailleurs, dans le nº 12-13 de *Minotaure*, si deux reproductions de toiles de Rivera illustrent le texte de « Souvenir du Mexique » (également enchâssé dans une couverture du même auteur pour le distinguer du reste du numéro), l'unique reproduction de Frida Kahlo, *Ce que l'eau m'a donné* (c'est le tableau qu'achevait la jeune femme lors de l'arrivée de Breton à Mexico), fait corps avec l'ensemble des illustrations qui accompagnent l'article de Breton intitulé « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste ». Ici, l'annexion est patente!

inédite et d'aussi longue portée « changer la vue ». Ni Adolfo Best-Maugard, ni Agustin Lazo, ni Roberto Montenegro avec lesquels il déclare pourtant avoir « sympathisé » (SM). Ni d'autres artistes qui participeront cependant en 1940 à l'Exposition internationale du surréalisme de Mexico, comme Manuel Rodriguez Lozano, Carlos Merida, Guillermo Meza, Moreno Villa ou Antonio Ruiz. À cette exposition auraient pu également participer d'ailleurs Raul Anguiano, Julio Castellanos ou Jesus Reyes Ferreira…

Mais si aucun de ces peintres n'a retenu l'attention de Breton, c'est sans doute qu'ils étaient trop « bas de plafond[9] » pour intéresser vraiment le surréalisme. Il me semble que leur cas s'éclaire à la lumière de telle confidence du poète, qui du même coup frappe de totale inanité une certaine « fantaisie mexicaine » qu'une respectable universitaire ne cesse de prôner depuis des lustres dans ce pays:

> Une partie de mon paysage mental – et par extension, je crois, du paysage mental du surréalisme – est manifestement bornée par le Mexique. C'est ainsi qu'au blason du surréalisme figurent au moins deux animaux spécifiquement mexicains: l'héloderme suspect et l'axolotl rose ou noir (SM).

Je laisserai au lecteur le soin et le plaisir de déterminer qui, de l'héloderme suspect et de l'axolotl rose ou noir, présidèrent aux destinées artistiques de José Guadalupe Posada, de Diego Rivera, de Frida Kahlo et de Manuel Alvarez Bravo, plus tard de Rufino Tamayo et d'Alberto Gironella. Mais on voit très bien par contre quels sont ceux ou celles qui ne sont concernés ni par l'un ni par l'autre de ces animaux héraldiques de la mexicanité et de la surréalité…

Cela dit, je n'en regrette pas moins que Breton n'ait pas rencontré, à l'occasion de son séjour au Mexique, Maria Izquierdo dont, peu d'années auparavant, Antonin Artaud avait su déceler l'impétueux génie. En revanche, c'est avec un coup d'œil très sûr que l'auteur du *Surréalisme et la peinture* distingua les rares qualités du photographe Manuel Alvarez Bravo, auquel il confia dans sa totalité l'illustration de « Souvenir du Mexique », dans lequel il écrivait cet éloge particulièrement enthousiaste:

> D'un tel art tout hasard semble exclu au bénéfice du sens de cette fatalité, seule trouée d'aperçus divinatoires, qui a inspiré les plus grandes œuvres de tous les temps et dont le Mexique est aujourd'hui dépositaire (SM).

qu'allait confirmer cet autre:

> Servi dans les grands mouvements de son inspiration par le sens le plus rare de la qualité en même temps que par une technique infaillible, Manuel Alvarez Bravo, avec son *Ouvrier tué dans une bagarre*[10], s'est élevé à ce que Baudelaire a appelé le *style éternel* (M).

Que dire de plus, que dire de mieux de Manuel Alvarez Bravo?

9. Selon le mot d'Odilon Redon à propos des impressionnistes.

10. Photographie reproduite au tout début de « Souvenir du Mexique ».

C'est une dizaine d'années plus tard que Breton reviendra sur les arts du Mexique en écrivant une préface pour l'exposition des œuvres récentes de Rufino Tamayo, qui s'ouvrira le 8 novembre 1950 à la galerie des Beaux-Arts à Paris. Ce sera d'autant plus pour le poète une raison de revenir sur l'engagement social des « muralistes » que Tamayo a été le fer de lance de la réaction contre ceux-ci. C'est lui en effet qui écrivait:

Trop jeune pour avoir pu influencer à sa naissance le mouvement pictural mexicain, je désapprouvai la pente que mes devanciers lui avaient donnée. Quelles que soient les qualités qu'avait révélées la peinture de la période initiale, le souci des peintres de faire moins de l'art que de l'art « mexicain » (bien que seulement en apparence) les amena à délaisser les véritables problèmes plastiques et à tomber dans le pittoresque. Voyant ce qui s'était passé et tout en restant convaincu que notre peinture devait être mexicaine *en essence*, sans omettre pour cela le côté technique qui avait été négligé, je réagis fortement contre les conventions établies et, aidé de quelques autres, suscitai un mouvement tendant à restituer à notre peinture ses pures qualités (RT).

Après avoir cité ce texte, André Breton soulignera tout ce qui distingue la peinture de Tamayo de cet « expressionnisme » auquel on tente de la rattacher d'ordinaire:

Rien de commun avec ce mode de « déformation » toujours plus ou moins à froid aux fins empiriques d'« exagérer l'essentiel » (Van Gogh), d'adapter par élasticité les figures au format (Matisse), de remplacer l'image par l'épure (le cubisme) ou de traduire le désarroi et l'angoisse (Picasso prêtant ici la main à l'expressionnisme) (RT).

Une autre dizaine d'années s'est écoulée et un nouveau peintre mexicain, chez lequel se décèle également cet « arrière-goût de volcan » que Breton découvrait à certaines peintures de Tamayo, va susciter l'admiration du poète: Alberto Gironella, qu'il classe le 23 juin 1965, à la demande de l'hebdomadaire *Arts*, parmi les dix artistes de moins de cinquante ans qu'il juge les plus dignes d'intérêt, dans l'ordre alphabétique: « Pierre Alechinsky, Enrico Baj, Jean Benoît, Jorge Camacho, Jean Degottex, Alberto Gironella, Konrad Klapheck, Robert Rauschenberg, Max Walter Svanberg, Hervé Télémaque. »

Le temps manquera à Breton pour exprimer plus précisément dans un texte quelque peu développé l'intérêt passionné qu'il porte à cet artiste depuis qu'en 1961, à la galerie Bellechasse, il a visité son exposition, parfaite illustration de « l'humour noir », consacrée à la gloire et à la décomposition de *La Reine Maria-Anna* de Velázquez. De lui, il possède deux œuvres importantes, une grande toile et un objet. D'une façon générale, la démarche de Gironella, simultanément attachée à une célébration et à une destruction de la tradition culturelle espagnole, qui le conduit à s'en prendre aux grands « phares » de la peinture espagnole: Velázquez, El Greco, Goya, sans le dissuader cependant de se vouer parallèlement à la célébration de gloires mexicaines aussi subversives que celles d'Emiliano

Zapata ou de Luis Buñuel, était bien faite pour séduire durablement le poète. Et le personnage également, dans son double aspect de puma faisant patte de velours et de jaguar rugissant et prêt à bondir sur vous.

De plus, la volonté de Gironella de se situer en permanence au point de jonction de l'éthique et de l'esthétique, ce qui l'a récemment amené à saluer aussi bien la révolte des Indiens des Chiapas que la venue controversée à Mexico de Madonna, le situe en héritier authentique des aspirations de Breton, quand bien même les peintures, les objets et les peintures-objets de cet artiste ne se soucieraient pas le moins du monde de « ressembler » aux œuvres de la tradition surréaliste. C'est même ce trait supplémentaire de non-conformisme qui assurerait à André Breton qu'il y a au moins deux personnes au Mexique – Alberto Gironella et Octavio Paz – par lesquelles son message aura été pleinement reçu et assimilé.

José Pierre
Paris, le 21 décembre 1995