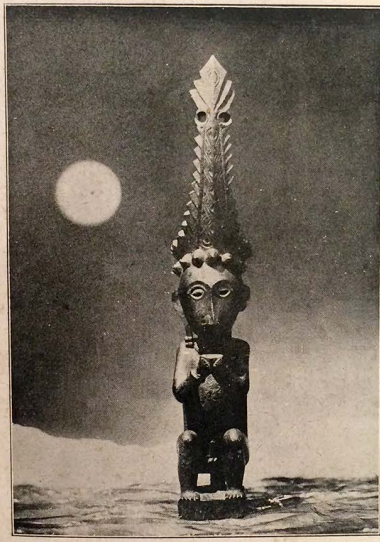


LE 26 MARS 1926

O U V E R T U R E
de la
GALERIE SURREALISTE
16, Rue Jacques Callot - PARIS (6^e)

**E
X
P
O
S
I
T
I
O
N**



du
26
M
A
R
S
au
10
A
V
R
I
L

LA LUNE BRILLE SUR L'ILE NIAS

TABLEAUX
de
MAN RAY
et
OBJETS DES ILES

48 Catalogue d'ouverture de la Galerie surréaliste, 26 mars 1926

De l'*Adu Zatu*a à l'« oiseau-totem ». L'Océanie esthétique et marchande des surréalistes

Élodie Vaudry et Léa Saint-Raymond

À son ouverture, le 26 mars 1926, la Galerie surréaliste présenta une exposition des « Tableaux de Man Ray et objets des îles » et choisit de mettre sur la couverture du catalogue une photographie d'une étrange statuette anthropomorphe, surmontée d'une coiffe (fig. 48). La légende – « La lune brille sur l'île Nias » – permettait au visiteur de deviner sa provenance. En effet, cette statuette océanienne, appartenant alors à la collection personnelle d'André Breton, n'est autre qu'un *Adu Zatu*a, ou figurine d'ancêtre réalisée par les Nias, dont l'île se situe à l'ouest de Sumatra. Du fait de sa mise en avant dans le catalogue, cette sculpture sur bois peut être considérée comme une des « œuvres-manifestes » du goût des surréalistes pour l'Océanie. Pour mieux comprendre les ressorts de ce choix, il est possible de croiser sa trajectoire avec celle d'une statuette anthropo-zoomorphe ayant également appartenu à Breton, mais originaire de la vallée du Sepik, en Nouvelle-Guinée. Les deux statuettes océaniques furent mises aux enchères à l'Hôtel Drouot en juillet 1931, au moment de la vente de la collection de Breton et de Paul Éluard, mais leurs parcours ne s'arrêtent pas à cette date. Au contraire, nous verrons que ces deux œuvres s'inscrivent dans une chronologie plus large et qu'elles témoignent de la longévité de l'intérêt pour l'Océanie, mise en évidence par Sophie Cazaumayou et Philippe Peltier¹.

Il s'agit ici de retracer les pérégrinations de ces deux statuettes, à la fois économiques – en tant qu'objets marchands, échangés par les propriétaires successifs – et symboliques – en tant que vecteurs de « matière surréaliste ». Pour cela, nous nous sommes appuyées sur un dépouillement exhaustif des ventes aux enchères publiques parisiennes d'objets « primitifs » et/

¹ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie. Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris 2007 et Philippe Peltier, « L'art océanien entre les deux guerres : expositions et vision occidentale », dans *Journal de la Société des océanistes*, 35/65, 1979, p. 271–282.

ou « précolombiens » entre 1922 et 1939. Entre ces deux dates, 10 % des objets provenaient d'Océanie. Nous avons retranscrit exhaustivement les descriptions et toutes les informations relatives aux 14 823 lots contenus dans les catalogues, puis nous avons associé ces données aux procès-verbaux des ventes; conservés aux archives de Paris et classés par commissaire-priseur, puis par date, ils détaillent les prix d'adjudication des objets vendus et le nom – et très souvent l'adresse – des acquéreurs et des vendeurs. *In fine*, nous avons pu retrouver 44 procès-verbaux sur les 50 ventes de notre corpus, et ainsi mettre en lumière les réseaux d'acteurs sur le marché des objets océaniques. Ce travail préliminaire nous a permis de mesurer l'importance des surréalistes dans le marché parisien des objets océaniques puis, dans un second temps, de reconstituer les trajectoires de l'*Adu Zatua* et de la statuette de Nouvelle-Guinée en tant qu'objets marchands. Enfin, nous avons cherché à comprendre, à partir des catalogues et des publications de l'époque, pourquoi ces deux créations océaniques ont constitué de véritables « matières créatives surréalistes ».

Un « glissement vers le Pacifique »

« Tu peux aller chez toi à pied. Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée² », écrivait Apollinaire en 1913, révélant, par ces mots annonciateurs, le goût naissant pour l'art océanique et surtout sa proximité physique nouvelle avec les avant-gardes du début du xx^e siècle. Breton, dans son texte sur l'Océanie en 1948, cite d'ailleurs cet extrait du poète comme l'instant où « l'opposition entre l'art africain et l'art océanique s'affirme dans les cercles intéressés³ », jusqu'à devenir « un des grands éclusiers⁴ » dans le cœur des surréalistes.

Ces mots évocateurs annoncent la présence croissante des arts océaniques sur la scène artistique européenne, qui s'établit discrètement mais régulièrement dès la fin des années 1910 : la galerie Devambez dirigée par Paul Guillaume présente la « première exposition d'art nègre et océanique » en mai 1919, tandis qu'Henri Clouzot et André Level publient, la même année, *Art nègre et océanique*. Il faut attendre le 19 janvier 1925 pour qu'un objet provenant d'Océanie figure dans une vente aux enchères publique dédiée aux arts « primitifs⁵ » – jusqu'alors, le piéton de l'Hôtel Drouot pouvait trouver des « sculptures nègres »,

2 Guillaume Apollinaire, « Zone », dans *Alcools* [1913], 3^e édition, Paris 1920, p. 7–15, ici p. 15.

3 André Breton, « Océanie », dans id., *La Clé des champs*, dans id., *Œuvres complètes*. III, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 459), p. 836.

4 Ibid., p. 837.

5 *Art primitif. Afrique : armes, instruments de musique, ivoires sculptés, bracelets et colliers, masques et fétiches. Madagascar. Océanie. Amérique*, commissaire-priseur : Léon Flagel, expert : André Portier, vente à l'Hôtel Drouot du 19 janvier 1925, Paris 1925.

mêlées aux tableaux modernes mis en vente par le commissaire-priseur Alphonse Bellier, entre 1922 et 1924. Même si la présence d'objets océaniques reste timide en salle des ventes – 21 lots en 1925, 4 en 1926 et 81 en 1927 – on remarque une plus forte visibilité dans les galeries : en 1926, des objets océaniques sont exposés aux côtés des œuvres de Man Ray à la Galerie surréaliste et la même année, la galerie Flechtheim de Berlin organise, sur cette même aire géographique, une exposition intitulée « Südsee Plastiken », à Berlin, Zurich, Chemnitz et Wiesbaden. Au contraire, les objets provenant d'Afrique tiennent, à cette époque, le haut du marché, en termes de volume : on dénombre 455 lots africains mis en vente à l'Hôtel Drouot en 1925, soit vingt fois plus que les objets océaniques. Néanmoins, en valeur, ils sont adjugés à un prix qui est entre quatre et cinq fois inférieur à celui des objets d'Amérique et d'Océanie – pour lesquels l'effet de rareté entre en ligne de compte.

Les années 1928–1932 marquent la plus grande commercialisation des lots océaniques en vente publique à Paris : 108 lots sont mis aux enchères en 1928, pour atteindre 368 en 1930 et 434 en 1931, année de la vente Breton-Éluard. Certes, le volume total d'objets « primitifs » augmente dans les mêmes proportions sur cette période, et la conjoncture suit, de façon quasi spéculative, celle du marché financier, mais on assiste en parallèle à une évolution du goût. En 1929, deux protagonistes majeurs du commerce des objets « primitifs », le collectionneur François Poncetton et le marchand-expert André Portier, publient un ouvrage illustré de cinquante planches, *Les arts sauvages. Océanie*, et remarquent un surprenant « glissement vers le Pacifique, des admirateurs des Arts de l'Afrique, qui entraîne aujourd'hui la plupart des amateurs⁶ ». De même, Christian Zervos consacre à l'Océanie un numéro entier des *Cahiers d'art* en 1929⁷, et des galeries parisiennes comme la galerie Pigalle et la galerie Renaissance exposent des productions océaniques l'année suivante. Les goûts des surréalistes eux-mêmes s'orientent vers le Pacifique. En prenant en considération les procès-verbaux disponibles, on peut en effet observer les acquisitions des surréalistes en ventes publiques. Quatre d'entre eux sont particulièrement actifs, en tant qu'adjudicataires : Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara et, dans une moindre mesure, Louis Aragon. Alors qu'en 1927, on comptait 15 lots provenant d'Afrique et un objet océanique parmi les acquisitions de ces derniers, la tendance se renverse l'année suivante, avec 9 lots océaniques contre 2 africains, et elle se confirme jusqu'en 1932, dernière année où ces quatre collectionneurs

6 François Poncetton et André Portier, *Les arts sauvages. Océanie*, Paris 1929, p. 5.

7 Notons que la statuette anthropo-zoomorphe Sepik fut reproduite dans A. Eichhorn, « L'art chez les habitants du fleuve Sépik (Nouvelle Guinée) », dans *Cahiers d'art* 4/2–3, 1929, p. 73–78, ici p. 74.

achètent en vente publique : les achats d'art océanien sont deux fois plus nombreux, en volume, que les objets provenant d'Afrique.

Au-delà de cet intérêt croissant pour l'Océanie, les surréalistes sont particulièrement présents dans le sous-segment du marché des arts dits primitifs qui concerne les objets océaniens. En volume, ils se placent parmi les premiers adjudicataires privés, au cours de la période 1922–1939, après l'ingénieur et préhistorien André Vayson de Pradenne (1888–1919), qui achète 161 lots océaniens, et un certain M. Delcour, non identifié ; le cinéaste et critique communiste Georges Sadoul (1904–1967), proche des surréalistes, arrive en troisième position, en se portant acquéreur de 32 objets provenant d'Océanie, puis Tristan Tzara, avec 30 lots. Louis Aragon, quant à lui, n'achète « que » 15 objets océaniens, et Breton, 9. Ce dernier a donc constitué la majeure partie de sa collection d'objets océaniens en dehors de l'Hôtel Drouot. En effet, il s'impose, avec Paul Éluard, comme le troisième plus gros vendeur sur les 66 de notre base de données au moment de la vente de juillet 1931⁸, avec 135 lots provenant d'Océanie, après le collectionneur Paul Rupalley – 275 lots – et l'architecte Léon Nelli (1864–1934) – 143 lots. Les surréalistes sont donc la pierre angulaire du réseau d'acheteurs et de vendeurs d'objets océaniens à l'Hôtel Drouot, au moment où leurs goûts se déplacent de l'Afrique vers le Pacifique. La trajectoire des deux statuettes s'inscrit dans ce contexte général puisqu'elles figurent au catalogue de la vente Breton-Éluard de 1931 et font partie d'un système d'échanges entre membres du groupe surréaliste.

La pérégrination économique de l'*Adu Zatu* et de l'« oiseau-totem »

Aucune source ne permet encore de documenter l'arrivée de l'*Adu Zatu* et de la statuette zoomorphe dans les collections européennes. L'île Nias faisait alors partie des Indes néerlandaises – actuelle Indonésie – et la vallée du Sepik, située en Papouasie-Nouvelle-Guinée, était sous domination allemande. Il n'est donc pas étonnant que, par le réseau colonial, Breton se soit procuré l'*Adu Zatu* à Amsterdam en janvier 1926⁹ et que la statuette du Sepik soit entrée dans la collection personnelle du peintre et antiquaire allemand d'origine tchèque Walter Bondy (1880–1940). On ne connaît

8 *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie. Collection André Breton et Paul Éluard*, commissaire-priseur : Alphonse Bellier, experts : Louis Carré, Charles Ratton et Georges Keller, vente à l'Hôtel Drouot des 2 et 3 juillet 1931, Paris 1931.

9 Alain Viaro, « Sculpture du nord de l'île Nias, XIX^e siècle Indonésie », dans *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, éd. par Jacques Kerchache et le musée du quai Branly, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2000, p. 228–230, ici p. 228.



49 Statuette de Nouvelle-Guinée,
Collection Walter Bondy. Céramique
Chinoise, Han, Tang, Song, Yuen,
Ming, Kanghi, Kienlong, et allii., s.n.,
cat. de vente, Paris, Hôtel Drouot,
1928, planche XII, fig. 259

pas la date d'acquisition de « l'oiseau-totem », mais celui-ci apparaît dans la vente que fit Walter Bondy d'une très grande partie de sa collection, du 9 au 11 mai 1928, à l'Hôtel Drouot¹⁰. Sur près de 500 lots issus de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, 68 proviennent d'Océanie dont 39 de Nouvelle-Guinée. Au cours de cet événement, les premiers records de prix sont atteints pour l'art océanien avec, notamment, une tête humaine de l'île de Pâques adjugée 15 000 francs hors frais, et une statue Ouli [Uli] de Nouveau Mecklembourg [Nouvelle-Irlande] qui atteint la somme de 18 000 francs¹¹. Reproduite au catalogue (fig. 49), la création du Sepik

¹⁰ *Collection Walter Bondy. Céramique chinoise, Han, Tang, Song, Yuen, Ming, Kanghi, Kienlong. Collection de statuette en bronze doré, Wei, Tang, Ming. Sculptures en pierre et en bronze. Art Cham, Art khmer. Paravent japonais, estampes chinoises. Arts précolombiens. Poteries, pierres sculptées, bois et étoffes de l'Amérique du Nord, Mexique, Costa-Rica et Pérou. Arts océaniques, pierres et bois sculptés, Statuettes, Fétiches et Masques. Nouvelle Guinée, Nouveau Mecklembourg, Nouvelle Poméranie, Nouvelle-Calédonie, Îles Marquises, Nouvelle-Zélande, Île de Pâques, etc. Arts Africains, sculptures en bois et en ivoire, etc.*, commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, expert : André Portier, vente à l'Hôtel Drouot du 9 au 11 mai 1928, Paris 1928.

¹¹ Ces prix correspondent, respectivement, à 9 550 euros et 11 500 euros de 2020, selon le convertisseur franc-euro de l'insee, URL : <https://www.insee.fr/fr/information/2417794> [dernier accès : 04.11.2020]. Le site permet d'exprimer, sur la période 1901–2020, le pouvoir d'achat d'une somme en euros ou en francs d'une année donnée en une somme équivalente en euros ou en francs d'une autre année, corrigée selon l'inflation observée entre les deux années.



50 De gauche à droite :
*Statuette de Nouvelle-Guinée et
 Adu Zatua, Sculptures d'Afrique,
 d'Amérique et d'Océanie.*
*Collection André Breton et Paul
 Éluard, s.n., cat. de vente,
 Paris, Hôtel Drouot, 1931,
 planche IV, fig. 93 ;
 planche XVII, fig. 173*

correspond au lot numéro 259 et elle est décrite comme une « statuette en bois sculptée, teinte ocre ; elle représente une divinité à long nez en bec, la tête pointue surmontée d'une haute coiffure », mesurant 23 centimètres de haut et provenant de Nouvelle-Guinée. C'est au moment de la vente Bondy que le fétiche du Sepik rejoint l'*Adu Zatua* dans la collection de Breton, pour la somme de 1 120 francs hors frais¹². Ce dernier se porte également acquéreur de quatre autres lots provenant de Nouvelle Guinée : deux autres statuettes, des oreillers en bois sculpté et un dard à deux pointes, pour un total de 6 750 francs¹³.

Trois ans plus tard, les 2 et 3 juillet 1931, les deux statuettes océaniennes sont livrées au feu des enchères par Breton, sous les numéros 93 et 173, à l'occasion de la vente qu'il organise à l'Hôtel Drouot avec Paul Éluard. C'est la dernière fois que les deux statuettes océaniennes sont réunies en une seule et même collection, avant d'être séparées. Signe de leur importance aux yeux de Breton, elles sont reproduites dans le catalogue

¹² Archives de Paris, D42E3 161. Ce prix correspond à 712 euros de 2020.

¹³ Cette somme correspond à 4 300 euros de 2020.

(fig. 50). Très probablement rédigée par les deux surréalistes, la description de l'*Adu Zatua* est la suivante : « Figure d'ancêtre. Homme assis couronné d'une haute coiffure dentée. Il tient des deux mains une coupe qu'il porte à sa bouche. Bois sculpté, patine noire. Île Nyas [*sic*]. H. 56 cm ». Du fait de sa hauteur, l'œuvre partage une planche entière avec deux autres statuette, alors que celle du Sepik, deux fois plus petite, figure sur la planche IV avec huit autres objets. Cette valorisation différentielle par l'image se retrouve dans les prix d'adjudication. En effet, l'*Adu Zatua* fut adjugé à l'homme de lettres et administrateur colonial Marc Chadourne (1895–1975) pour 4 100 francs hors frais et le fétiche de Nouvelle-Guinée pour 700 francs à Georges Sadoul¹⁴. Nous perdons ensuite la trace de cette statuette du Sepik, alors que l'*Adu Zatua* est aujourd'hui conservé au musée du quai Branly - Jacques Chirac¹⁵ : après être entré dans la collection d'Helena Rubinstein (1872–1965) dans des conditions inconnues, il fut mis aux enchères à sa mort en 1966 à New York, sous le numéro 256¹⁶, et adjugé 1 500 dollars à Alain Schoffel, qui en fit don au musée en 1999¹⁷.

La pérégrination économique des statuette océaniques laisse apparaître deux caractéristiques fortes. D'une part, une circulation très rapide au sein du milieu surréaliste. Il s'écoule, en effet, moins de trois mois entre l'acquisition de l'*Adu Zatua* par Breton en janvier 1926, les photographies de Man Ray et son exposition dans la Galerie surréaliste en mars ; l'œuvre ne reste en possession de Breton que cinq ans, et le fétiche du Sepik, trois ans. Comme l'a remarqué Sophie Cazaumayou, on retrouve un rapport d'analogie entre la transmission des objets, physique et artistique, parmi les membres du mouvement surréaliste (Breton, Man Ray, Sadoul), et le système sociétal océanique, construit autour de l'échange et caractérisé par trois obligations : donner – recevoir – rendre¹⁸. D'autre part, on observe que la spéculation sur ces statuette n'entraîne pas dans les motivations de Breton : avec une moins-value de 40 % entre le prix d'achat de « l'oiseau-totem » en 1928, et son prix d'adjudication en 1931, Breton aurait pu retirer l'objet des enchères, ne payant ainsi que les frais acheteurs, mais il ne le fit pas. Le procès-verbal de la vente témoigne de moins-values encore plus fortes, et de rares cas de plus-value : la perspective d'un gain économique était donc moins importante, pour Breton et Éluard, que le gain symbolique. En

14 Archives de Paris, D149E3 6. Ces prix correspondent, respectivement, à 2 600 euros et 500 euros de 2020.

15 Statue d'ancêtre « adu zatua », bois sculpté, hauteur : 55,7 cm, largeur : 10,5 cm, profondeur : 13 cm, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, donateur : Alain Schoffel, n° 70.1999.3.1.

16 *The Helena Rubinstein Collection. African and Oceanic Art*, vente à New-York, Parke-Bernet Gallery, 21–29 avril 1966, New York 1966, p. 255.

17 Archives Alain Schoffel, musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, Asie 70.1999.3.1. La somme de 1 500 dollars, en 1966, correspond à 10 000 euros de 2018.

18 Cazaumayou, 2007 (note 1), p. 10–13.

d'autres termes, la mise aux enchères d'objets océaniens était moins une pratique spéculative que l'occasion de présenter à un public élargi un manifeste du surréalisme, une matière à penser et à rêver.

L'Océanie esthétique, support de la pensée surréaliste

Si l'Océanie retient l'attention des surréalistes, c'est sans doute pour le lien entretenu par les statuettes avec le monde des esprits et pour leur supposée authenticité, dans le sens où les pièces n'auraient pas été modifiées par une main occidentale. Ce dernier aspect est mis en avant dans le catalogue de vente de 1931 : le fétiche de Nouvelle-Guinée est décrit par Breton comme ayant conservé sa « parure de vannerie et de coquillages », alors que le catalogue de la vente Bondy avait ignoré ce point. Cette pièce, et a fortiori l'Océanie, reçoit donc d'autant plus les faveurs de ces artistes qu'elle possède encore ses attributs originels, et conserve ainsi un aspect authentique. Cela explique le glissement de l'Afrique vers le Pacifique, dans le goût des surréalistes. En effet, à la fin des années 1920, les objets provenant d'Afrique étaient devenus entachés du soupçon de l'inauthenticité, du fait de la colonisation. L'Océanie représentait alors une terre encore préservée. Telle est l'analyse de François Poncetton et André Portier en 1929 : certaines îles d'Océanie restent encore « vierges » de l'Europe, contrairement à l'Afrique colonisée¹⁹.

D'autre part, l'Océanie attire les surréalistes par la puissance du lien entretenu avec le monde des esprits. Allégorie de la force masculine et motif clanique, la statuette du Sepik est aussi un véritable objet incarné, à valeur psychopompe, car elle est censée transporter l'âme du défunt et permettre aux esprits de se manifester lors de cérémonies²⁰. La statuette de l'île Nias, quant à elle, est une statuette d'ancêtre, « Adu Zatua », et elle servait explicitement de résidence à l'âme de celui-ci. Conservée à l'intérieur de la maison, et à l'effigie du défunt, c'est devant elle que l'on déposait des offrandes en invoquant la bénédiction des ancêtres et en demandant de transmettre au monde des esprits les désirs des humains²¹. Dans les années 1920, l'aspect psychopompe de certaines statuettes océaniques était relativement connu. Comme l'écrivait Carl Einstein en 1926, l'art océanien témoigne des « forces magiques

19 Poncetton/Portier, 1929 (note 6), p. 5.

20 *Sépik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, éd. par Philippe Peltier, Markus Schindlbeck et Christian Kaufmann, cat. exp. Paris, musée du quai Branly, Paris 2015, p. 177.

21 Alain Viaro, « Nias : une île de pierres et de fêtes », article tapuscrit de mars 1999, archives du musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, non publié en l'état.

et des démons» qui entourent ces peuples et, à travers lui, s'exprime leur organisation sociale dans laquelle «le totem domine l'individu²²». Poncetton et Portier vont encore plus loin, en 1929, en opposant les objets océaniques abstraits, proches des forces de l'esprit, et les objets africains plus réalistes :

«Nous sommes bien loin du réalisme de l'Afrique si stylisé soit-il. [...] Cette interprétation [...] se surcharge d'un ample décor traité avec un scrupule d'ordonnance toute abstraite. Et cette ordonnance fait penser à quelque secrète écriture, non point interprétative, mais mentale, où chaque trait interprète une pensée, la modifie par le jeu d'une courbe, la développe ou l'enserme, la renforce par une musique des couleurs²³.»

«Triomphe du dualisme», ces deux statuettes hybrides mi-homme/mi-animal, ou encore mi-être/mi-ancêtre incarnent également la transition entre les mondes et l'idée de mutation de l'objet comme succédané du vivant et du mort. Chers aux surréalistes, ces processus de passage confirment leurs études sur les formes de conscience au monde ainsi que leurs recherches sur les symboles de «connexion» entre les cultures et les temps. Il n'est donc pas étonnant que les objets océaniques soient une matière à penser surréaliste : Christian Zervos voit en eux un remède à la mécanisation «qui nous éloigne progressivement de toute vie intérieure» et un moyen pour «exalter l'œuvre de tous ceux qui croient encore au merveilleux et nous soulagent du fardeau de la conscience²⁴».

Les surréalistes ne sont pas passifs devant cette Océanie esthétique – et esthétisée. Au contraire, ils en font une promotion active. En plus d'avoir servi de couverture au catalogue de l'exposition inaugurale de la Galerie surréaliste, l'*Adu Zatua* est photographié deux fois en 1926 par Man Ray aux côtés de la princesse Murat dans un contraste provocateur, similaire à celui de «Noire et Blanche» (fig. 51). Si Kiki de Montparnasse rêvait, les yeux fermés, d'un ailleurs aux côtés d'une statuette africaine, la princesse Murat regarde, quant à elle, fixement et successivement le spectateur et la statuette océanique. La provocation visuelle se poursuit lorsque cette même statuette est présentée dans la vitrine de l'exposition, faisant scandale dans la presse à cause de son aspect soi-disant indécent. En effet, l'association explicite et inédite à Paris entre des peintures d'inspiration

22 Carl Einstein, «Sculptures mélanésiennes», dans *L'Amour de l'art* 8, 1926, p. 253.

23 Poncetton/Portier, 1929 (note 6), p. 7.

24 Christian Zervos, «Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui», dans *Cahiers d'art* 4/2-3, 1929, p. 57-58.



51 Man Ray, *La Princesse Murat avec La lune se lève sur l'île de Nias*, 1926, épreuve gélatino-argentique, 9,1 × 7,4 cm, Paris, MNAM/ Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

dada et des œuvres « primitives », fait sensation²⁵. Par conséquent, « le surréalisme ethnographique²⁶ » évoqué par James Clifford n'ouvre plus seulement sur les mécanismes psychiques prônés par les surréalistes, mais sert également d'outil d'affirmation et de provocation. Par le biais de *La Lune brille sur l'île Nias*, Man Ray affirme ostensiblement son appartenance au groupe de Breton et, en choisissant cette œuvre en couverture de son catalogue d'exposition, il en fait un étendard de l'esprit surréaliste ayant vocation à utiliser les « arts extra-occidentaux comme un vecteur de rupture, de déconstruction et de redéfinition de la production et de la hiérarchie artistique²⁷ ». *L'Adu Zatua* témoigne des nouvelles orientations des surréalistes pour l'Océanie et devient, surtout, un instrument de revendication artistique : en se liant à cette aire géographique, ces artistes s'éloignent de l'Afrique et de ses associations avec le cubisme. Les

25 André Breton. *La beauté convulsive*, éd. par Agnès Angliviel de La Beaumelle, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) - Centre Pompidou, Paris 1991, p. 183.

26 James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », dans *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge 1988, p. 117-151, ici p. 121.

27 Man Ray, *African Art, and the Modernist Lens*, éd. par Wendy A. Grossman, cat. exp. Washington/Albuquerque/Charlottesville/Vancouver, The Phillips collection/University of New Mexico Art Museum/University of Virginia Museum of Art/University of British Columbia, Museum of Anthropology, Washington 2009, p. 95.

frontières jusqu'alors mouvantes entre les productions non occidentales se dessinent plus distinctement et ces espaces deviennent le théâtre de nouvelles conquêtes de territoires artistiques.

De façon moins provocante, la vente de 1931 permet à Breton et Éluard d'associer directement objets océaniens et matière à penser surréaliste, en un catalogue-manifeste. Le contraste des descriptions de la même statuette du Sepik, entre la vente Bondy et la vente Breton-Éluard, est riche de sens. Ainsi, dans le catalogue de la vente de Walter Bondy, l'accent est mis sur le statut d'œuvre d'art de la pièce – statuette – ainsi que sur l'action créative de son producteur – « sculptée », « teintée » –, mais les précisions culturelles concernant la provenance de la statuette ou sa fonction dans sa culture d'origine sont absentes de la description. En revanche, son passage chez les surréalistes et surtout le regard que Breton a porté sur cette pièce ont modifié, précisé, voire recontextualisé la fonction originelle de l'œuvre. En effet, dans le catalogue de 1931 la statuette a un « visage [qui] se prolonge en un long bec ouvert ; il est surmonté d'une haute coiffure conique décorée d'un animal totémique. Parure de vannerie et de coquillage. Bois sculpté peint en rouge ». De divinité, l'objet reçoit donc une valeur totémique.

Ces ajouts et ces changements apportés à la description de la statuette se trouvent renforcés par l'intérêt des surréalistes porté aux oiseaux et par le mythe qu'ils développent par rapport à cet animal. Henri Clouzot et André Level expliquent, dès 1919, qu'« il est plus facile de prêter un sens totémique aux nombreux masques dont le nez évoque le bec de l'oiseau²⁸ » et que cette figure facilite la perception d'un sens religieux, voire magique. De même, dans l'introduction au catalogue de l'exposition de 1926 sur les « Tableaux de Man Ray et objets des îles », de nombreuses citations liées au thème de l'oiseau sont insérées, notamment celle du chantre des surréalistes, Lautréamont, qui écrivait que « nous tenions beaucoup à cet oiseau, qui était, pour nous, comme le génie de la maison²⁹ ».

Par conséquent, l'étude des ajouts apportés aux descriptions de l'« oiseau-totem » et de l'*Adu Zatua* au fil des catalogues de vente dans lesquels ils figurent dévoile des déplacements sémantiques : sous l'œil du possesseur, l'objet subit une pérégrination dont les étapes successives sont symptomatiques des attentes esthétiques surréalistes de cette période. Autrement dit, ces déplacements physiques, conceptuels et taxinomiques modifient l'identité même de l'objet, qui prend la valeur d'un document historique, esthétique et culturel, comme le notent Noémie Étienne, Manuel Charpy et Jean Estebanez :

28 Henri Clouzot et André Level, *L'art nègre et l'art océanien*, Paris 1919, p. 16.

29 *Tableaux de Man Ray et objets des îles*, cat. exp. Paris, Galerie surréaliste, Paris 1926, p. 6.

«La relocalisation est aussi une recréation : que ce soit à l'échelle institutionnelle où à l'échelle personnelle, celui qui relocalise s'approprie l'objet et lui confère une signification, le fige, quoique temporairement, dans une potentielle identité. Ce processus de décontextualisation permet d'extraire un objet d'un système social et culturel dans lequel il n'avait rien de curieux pour le recontextualiser dans un nouvel ensemble, lui conférant un cadre à partir duquel on peut contempler son étrangeté³⁰.»

En d'autres termes et dans ces deux cas, l'identité même de l'objet s'en trouve modifiée, son essence est transmutée, en partie, au profit du discours esthétique des surréalistes. La déterritorialisation de ces œuvres produit une dialectique formelle qui met en tension la perte de la fonction première de l'objet avec les exigences plastiques du début du xx^e siècle.

Pour conclure, les dynamiques surréalistes d'«appropriation par contamination et revitalisation³¹» étudiées au prisme de ces deux pièces océaniques mettent en exergue le va-et-vient entre les recherches artistiques du surréalisme en France au début du xx^e siècle et les processus religieux ancestraux de l'Océanie. Diachronique et a-spatial, cet «effort immémorial³²» produit une mutation de la perception et de l'utilisation de l'objet conquis par les artistes surréalistes. «Matière à penser» et objets marchands, les artefacts océaniques deviennent des «objets-contact» qui se dissolvent dans les projections subjectives des membres du groupe de Breton. Cette dynamique nouvelle de l'objet, qui perd son patrimoine au profit d'une fantasmagorie nouvelle, dévoile les intentionnalités «cannibales» des surréalistes : ils gomment l'altérité, ou du moins, la transforment en une autre altérité, pas celle de son origine, mais celle qui est fantasmée par ces artistes. Appréhender ces pièces comme des «objets-contact» se révèle d'autant plus fondé que cette étude de marché a montré qu'elles constituent plus une matière à penser transmissible, qu'un investissement dégageant des profits économiques.

30 Étienne Noémie, Manuel Charpy et Jean Estebanez, «Éditorial», dans *Material Culture Review* 79 : Things Between Worlds. Creating Exotism and Authenticity in the West, From the 19th Century to the Present, 2014, p. 1-6, ici p. 1.

31 Hugues Henri, «Appropriation de l'art africain par contamination chez Pablo Picasso, Arman, Spoerri et César», dans *Art et appropriation. Actes du colloque organisé par le Centre d'études et de recherches en esthétiques et arts plastiques, Pointe-à-Pitre, décembre 1996*, éd. par Dominique Berthet, Petit-Bourg (Guadeloupe) 1998, p. 177-189, ici p. 177.

32 Breton, 1999 (note 3), p. 837.