
Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition des « arts sauvages »

Out of the books, out of the fine arts, out of the West:
Some Surrealist uses of the “primitive arts” exhibition

Sophie Leclercq



Pour citer cet article

Sophie Leclercq, « Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition des « arts sauvages » », *Fabula / Les colloques*, « Le surréalisme hors du livre », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document13885.php>, article mis en ligne le 25 Octobre 2025, consulté le 26 Octobre 2025

Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition des « arts sauvages »

Out of the books, out of the fine arts, out of the West:
Some Surrealist uses of the “primitive arts” exhibition

Sophie Leclercq

Dans leur immense majorité, les poètes surréalistes étaient fascinés par l'« art sauvage ». La « plastique nègre » était source d'inspiration, tant pour les peintres, sculpteurs et photographes que pour les poètes. Ce goût des arts lointains s'exprime non seulement dans les recueils de poèmes, mais aussi dans les revues collectives et dans les tracts. Au-delà des mots, les surréalistes insèrent ces objets d'Océanie, d'Afrique ou d'Amérique dans leurs expositions. Par le procédé de l'analogie qui leur est chère, celles de l'entre-deux-guerres sont conçues comme des créations poétiques dans l'espace, qui mêlent esthétique surréaliste et « sauvage » en se passant des mots. Pour certaines, cette juxtaposition joue un rôle central. La capacité de dissonance de l'exposition se trouve largement renforcée par la présence des objets tenus pour « primitifs ». Plus ou moins collective, l'exposition est pensée comme le laboratoire où se définit le surréalisme, dans une complémentarité avec la poésie et les éditions collectives, mais suivant des modalités qui échappent au livre. L'objet dit sauvage définit le surréalisme hors du livre de même que d'autres objets. L'organisation de ces expositions est prise en charge autant sinon davantage par les poètes que par les plasticiens.

Dès lors que nous explorons cette forme d'expression hors-livre, mais aussi non verbale, il faut souligner une particularité des artefacts non occidentaux. Comme les objets d'art européens, ils relèvent d'une expression visuelle. Mais plus que ces derniers, ils appartiennent à des cultures traditionnelles qui ignorent la plupart du temps l'écrit, et qui plus est le livre. Ainsi, la présence de ces objets dans les expositions surréalistes renforce le caractère non livresque de l'objet exposition, voire en fait peut-être un objet, une expérience et un événement « antilivresque ».

L'exposition relève d'une rhétorique non verbale, mais qui vise les mêmes objectifs que le poème surréaliste. Autour de ces expositions, les articles et les poèmes des uns et des autres, ou encore le support imprimé et textuel qu'est le catalogue,

constituent un « retour au langage » qui permet de mieux articuler l'intention poétique de l'exposition. Il faut aussi noter que le catalogue d'exposition à cette époque n'est pas un livre : il relève plus du livret, d'un support imprimé de forme plus éphémère (Leinman, 2015).

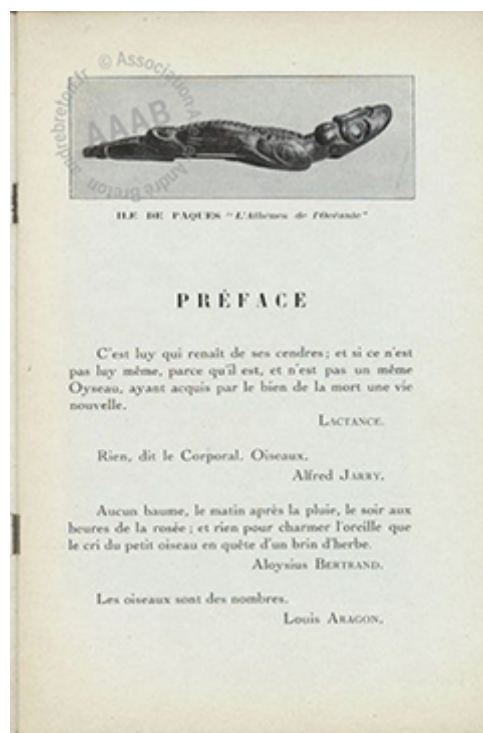
Ainsi, l'exposition surréaliste semble représenter d'autant plus une proposition poétique « extralivresque » qu'elle intègre des objets « primitifs », lesquels, bien loin d'être périphériques, sont centraux. Cette étude interrogera autant la modalité de l'exposition que le parti pris pour les arts non occidentaux, considérés comme disruptifs et donc porteurs d'une nouvelle potentialité poétique. Pour cette exploration, nous nous appuierons sur six expositions surréalistes présentées entre 1926 et 1940, à savoir : *Tableaux de Man Ray et Objets des îles* (1926), *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* (1927), *La Vérité sur les colonies* (1931), *l'Exposition surréaliste d'objets* (1936), *Mexique* (1936) et *Exposición internacional del surrealismo* (1940)¹.

Les années 1920, l'exposition monographique

Dès les débuts du mouvement, les surréalistes souhaitent présenter l'art dit sauvage aux côtés de l'art surréaliste, par un procédé qui leur est cher, celui de l'analogie et du rapprochement d'univers plastiques perçus *a priori* comme antithétiques. Cette mise en regard de l'art surréaliste et « primitif » se formule dans les années 1920 dans deux expositions monographiques qui semblent cousines.

¹ Pour une présentation plus détaillée de chacune de ces expositions, voir Sophie Leclercq, 2010 et 2014.

1926 – Tableaux de Man Ray et objets des îles



Figures 1.1 et 1.2. Catalogue de l'exposition « Tableaux de Man Ray et objets des îles », Galerie surréaliste, du 26 mars au 10 avril 1926 (www.andrebreton.fr).

Présentée pour l'inauguration de la Galerie surréaliste, cette exposition propose un dialogue entre un artiste important du mouvement et des objets d'Océanie. La

couverture du catalogue est illustrée de la photographie « La Lune brille sur l'île de Nias » de Man Ray, qui représente une statue appartenant à André Breton² placée dans un décor artificiel figurant grossièrement les îles au clair de lune.

Cette photographie s'apparente à la création d'une œuvre qui opère la fusion entre les deux ensembles composant l'exposition. Donnant à voir l'artifice — pour ne pas dire le kitsch —surréaliste, elle exprime sous une autre forme que textuelle l'idéalisation de la vie dans les mers du Sud. Comme le reste du catalogue, elle témoigne aussi de la volonté de montrer que les œuvres des surréalistes entretiennent une grande proximité avec les objets océaniques ; que l'art surréaliste aurait « partie liée » avec eux, pas vraiment « sauvage », mais plus tout à fait occidental. Ce catalogue est illustré de trois reproductions de statues et d'une reproduction de masque aux légendes revisitées par les surréalistes : « Mais où sont les îles Sandwich » ; « Les parfaits imbéciles de l'île de Loyauté » ; « Les admirables masques du Nouveau-Mecklembourg » ; « Île de Pâques, "l'Athènes de l'Océanie" ». La poétisation des légendes est un retour au langage qui décuple l'onirisme des objets océaniques. Ce catalogue reproduit aussi de nombreuses citations de poètes prisés par les surréalistes suivies des reproductions des tableaux de Man Ray. Comme l'indique Colette Leinman à propos de ce catalogue et en particulier de sa couverture, « [...] cette présentation, ou plutôt cette mise en scène insolite et mystérieuse, ne correspond pas aux normes du catalogue censé donner des informations objectives et présenter les objets exposés dans un contexte neutre » (2015, p. 72).

Dans le « tract »/« carton » édité pour l'« ouverture de la galerie surréaliste, Man Ray, Objets des îles », on retrouve la marque de la poésie surréaliste puisque le titre est encadré d'une « série de sans » : « Sans soleil sans fil sans terre sans reproche sans patrie, sans plus sans vous sans peine sans cœur sans relâche sans étoiles sans tain. »

Ainsi, le livret imprimé qu'est le catalogue de même que les documents de promotion de l'événement prennent la forme d'objets éditoriaux extra-livresques qui sont des prolongements de l'exposition elle-même et sont dictés par la même volonté non conventionnelle, dont l'aspect le plus inattendu est sans doute la présence de « fétiches » océaniques³.

² Cette sculpture est aujourd'hui présentée au Pavillon des Sessions du musée du Louvre.

³ Comme l'exprime une partie de la critique, notamment Guy Crouzet, futur journaliste de la Collaboration, qui voit dans cette exposition un « bric-à-brac » de « marché aux puces » (Crouzet 1936).

1927 – Yves Tanguy et objets d'Amérique

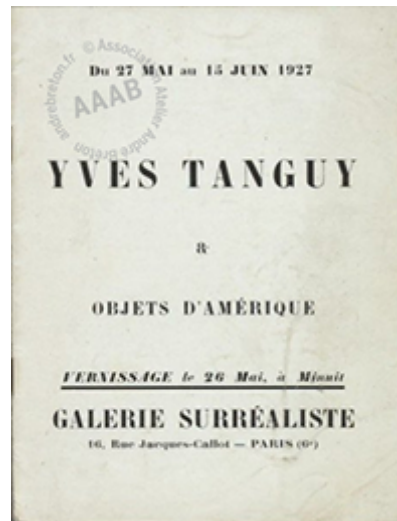


Figure 2. Catalogue de l'exposition « Yves Tanguy et objets d'Amérique », Galerie surréaliste, du 27 mai au 13 juin 1927 (www.andrebreton.fr).

Installée elle aussi à la Galerie surréaliste du 27 mai au 13 juin 1927, cette exposition présente côte à côte les tableaux d'Yves Tanguy et des objets d'Amérique, précolombiens et plus récents. Ces objets de Colombie-Britannique, du Nouveau-Mexique, du Mexique, de Colombie et du Pérou, sont issus, entre autres, des collections de plusieurs surréalistes comme Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Roland Tual et Nancy Cunard. Tant les œuvres de Tanguy que les artefacts extra-occidentaux font l'objet d'appellations revisitées dans le catalogue, avec une dimension poétique évidente. Deux textes y figurent, l'un d'André Breton sur ce peintre, l'autre, de Paul Éluard, sur les Amérindiens. Breton crée un pont entre les « anciennes villes du Mexique » et l'univers du peintre, qui « nous propose aujourd'hui de le rejoindre en un lieu qu'il a vraiment découvert ». Dans « D'un véritable Continent », Paul Éluard rapproche lui aussi les cultures amérindiennes des préoccupations surréalistes que sont le rêve et l'imagination : « Les Iroquois n'eurent qu'une divinité : le rêve. Ils lui obéirent strictement. [...] HOMMES PROPREMENT DITS, TROIS FOIS HOMMES, leur existence s'accordait à leurs rêves. Le moindre manquement à cette vie réelle devait causer leur mort. Leur destinée avait les yeux fermés. »

Comme la précédente, l'exposition propose un regard croisé entre l'art des Indiens d'Amérique et l'art surréaliste, qui relèveraient d'une poésie commune. Quelques années plus tard, on retrouve de manière plus anecdotique ce rapprochement dans des revues surréalistes, à savoir le n° 5-6 de *Cahiers d'Art* (Péret, 1935), ou dans le n° 2 de *View* en 1942. L'exposition de 1927 semble alors sceller pour les décennies suivantes une affinité de ce peintre surréaliste avec l'Amérique non occidentale.

Analогies des années 1920

TEXTES SURRÉALISTES

1

Le Jugement dernier avait été suivi d'un
premier classement
Puis d'un second auquel prenaient part les
vents et les marées
Les vœux et les monts
Et ceux qui avaient vécu par monts et par
vapeurs
Contre vents et marées
Fermaient en avant de la troupe un arbre
à demi déraciné
Qui prenait le ciel comme un bateau qui
sombre
Il était environ quatre heures de l'après-
midi
L'appareil du temps continuait à fonctionner
tant bien que mal
Il inquiétait fort les plongeurs
Ces femmes mortes d'amour
Qui hantent la piscine du ciel
Elles portent les maillots de l'ombre de
l'herbe de l'astre et du jour d'été
Quatre heures il n'était encore que quatre
heures
Et j'étais condamné depuis longtemps
J'étais condamné à gravir un escalier détruit
Comment m'y prendre
Le bord du ciel était gardé par des chats-
loups
Sur la première marche un mendiant était
assis à côté d'un paon
La fièvre avait établi ses éventails mécaniques
au-dessus de tout ce que je pensais
Il ne m'arrivait que des bribes du discours
de distribution
Traitant victorieusement de l'Oubli
Oubli j'arrive à peine
Oubli rappelez-moi au souvenir de l'Oubli
Des enfants traînaient des ballons et des
plumes
Ils étaient reçus par un grand explorateur
entouré de chiens blancs
Par ici criait-on c'est derrière le champ de riz
C'est sur l'esplanade des étoiles
J'assistais aussi à une bagarre et le théâtre
de cette bagarre était une rose
Mais les fleurs étaient immenses
Comme l'offense
Le carrier surtout m'intriguait
Ses lunettes étincelantes où j'avais déjà vu
Comme les pierres filaient à l'approche de sa
main
Comme les heures avaient passé
Les corbeilles livraient passage à des états
de givre
Mais d'un givre qui durerait au soleil
Les premiers s'en étaient allés et les derniers
étaient ailés
La musique grandissait
Sur les barricades et dans les haies
Oiseaux-mouches oiseaux-fleurs
Les vierges seules étaient nues

Leur chair brillait comme devrait briller le
diamant
Leur repentir faisait peine à voir encore
Dans leurs cheveux un croissant pâle et leur
cœur transparent était un croissant aussi
Les juges dont le manteau était fait de toutes
les hermines
Ne parvenaient pas à détourner les yeux
du flâneur étrange qui changeait toujours
Ce flâneur avait été tout le monde et moi-même
Il était maintenant un croisement de branches
dans une forêt
Sur l'une il y avait un nid
Mais dans le nid hélas il n'était à jamais
que quatre heures
J'ai déjà dit que j'étais condamné
Mais quoi il fut dix heures du matin
Il fut à nouveau temps de ramasser les guides
Les chevaux avaient faim
On vit passer une voiture sans frein pour les
descender
On vit des oiseaux s'échapper par la portière
Et l'on dit qu'une femme était endormie sur le
marche-pied
Je suis celui qui ne sait qui vit ni qui meurt
Celui qui brûle de ne pas savoir
Celui qui sait trop bien qu'il brûle et qu'il
sait
Ahmes rassemblement des lueurs que je
n'ai pas



MASQUE

Nouveau-Mecklenbourg.

Figure 3.1. Masque du Nouveau-Mecklenbourg (*La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 4,
édition en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1975).



Nouveau-Mexique

voir. Il n'avait pas de nez et ses oreilles pendaient comme des tiges de vignes vierges arrachées par le vent. Naturellement il était bête, c'est pourquoi il était marchand de morrons. Un jour, ayant arraché la queue d'une truie, il se promena partout dans la ville de Troyes en hurlant : CECI EST MON SANG. Bientôt les pharmaciens coururent sur ses traces, puis les avoués, les quintailleurs, les vidangeurs, les dentelliers, les orthopédistes, les juges de paix, les enfumeurs, les sacristains, les herboristes, les pêcheurs à la ligne, les enfants de rochers et enfin les curés. C'est alors que, pris d'une intense terreur, il cacha la queue de la truie dans une boîte à cirage qu'il mit dans une boîte aux lettres avec l'adresse suivante :

PIPE EN TERRE
à TOUR D'IVOIRE
par SCORBUT (Morbihan)

Et la lettre s'en fut avec des hauts et des bas. Tantôt elle gravissait un iceberg, tantôt elle descendait dans une cuve, tantôt encore elle rampait sur une branche d'arbre dont elle dévorait les feuilles, ce qui, peu de temps après, la faisait tomber dans quelque puits d'où un seau de verre bleu la tirait pour la remettre dans le droit chemin. Enfin, après mille vicissitudes, elle arriva

dans un palais. A vrai dire, le palais en question ressemblait plutôt à une tulipe qui aurait surgi d'un crâne en décomposition qu'à un palais bien ordonné. En effet l'escalier était étalé comme un serpent mort dans le hall et on accédait aux étages supérieurs par une flèche qu'on s'enfonçait dans les fesses et que le rez-de-chaussée lançait à l'étage désiré. C'est là que la lettre rencontra son destinataire, lequel arpentait l'escalier de long en large sans rencontrer « âme qui vive » et se demandait dans quel désert il vivait, dans quel désert sans caravane, ni chemineaux, dans quel désert peuplé uniquement de craquements et de bruits de verre brisé, dans quel désert il promenait ses pas mélancoliques comme une asperge qui, croyant être mangée à la vinaigrette, n'est que saucée à la sauce blanche. L'inconnu n'était autre que Pipe en Terre, célèbre pour son duel avec les bouteilles vides.

C'est alors que je vis le jour.

Mais peut-être n'est-il pas inutile de raconter les merveilleuses aventures de Pipe en Terre et des bouteilles vides.

Pipe en Terre avait toujours cru que les jeunes filles vierges vivaient dans des tressons de bouteilles. Mais ayant découvert son artil gauche dans l'un d'eux, il s'aperçut qu'il s'était trompé et en fut assez vexé. C'est alors que faute de trouver dans les bouteilles les jeunes filles vierges qu'il cherchait, il résolut d'y élever des grand'mères convenablement rotatinées par un demi-siècle d'usage. Est-il besoin de dire que ce projet avorta misérablement ? Les grand'mères à peine enfermées dans le tresson de la bouteille se liquéfiaient et devenaient en très peu de temps une sorte de goudron semblable à celui qu'on utilise pour réparer les rues de Paris. Tout espoir d'obtenir ainsi une génération de grand'mères d'un modèle réduit était donc perdu. Mais Pipe en Terre était infatigable. Sans se décourager, il sema des officiers de marine dans le fond de ses bouteilles et c'est ce qui le perdit, car les officiers de marine ne fument pas de pipes en terre, mais des débris de navires et des cheveux de matelots, lesquels sont, comme chacun sait, très néfastes à la santé des bouteilles vides. Pipe en Terre ne tarda pas à en voir les effets sur ses protégés, et il s'en vengea sur les officiers de marine qu'il réduisit à l'état de limiers, animaux fort appréciés par les bouteilles vides qui en font une grande consommation surtout au printemps. Il eut cependant le tort de ne pas leur cacher l'origine de leur nourriture et les bouteilles qui malgré tout étaient fort attachées aux officiers de marine se fâchèrent net. Un duel au lampion en résulta et Pipe en Terre fut vaincu, n'ayant avalé que 721 lampions tandis que le moindre de ses adversaires en avait dévoré au moins un millier. C'est depuis ce jour que

*Pipe en Terre arpenté de long en large l'es-
calier horizontal dans l'espoir de retrouver
ses bouteilles vides, mais c'est en vain :
celles-ci se sont depuis longtemps enfuies,
grâce aux pousses printanières des géra-
niums qui surgissent si fréquemment sur
le ventre des femmes enceintes pour les
faire accoucher avant terme.*

Et la petite taupe blanche s'en fut
comme elle était venue, comme un croi-
ssant de lune. Je me trouvais de nouveau
seul, désespérément seul, les pieds attachés
à une sorte de traineau que décorait une ri-
bambelle de petits porcs semblables au dra-
peau des États-Unis. Ceci me montra que
le traineau était fait de glands et de féculé
de pomme de terre. Pendant que je réflé-
chissais au peu de solidité d'un semblable
véhicule, celui-ci se mit en mouvement pen-
dant que les porcs s'enfuyaient en criant :
« Lafayette me voici !... Over there !... On
ne fait pas d'omelettes sans casser des
œufs... des œufs... des œufs... des œufs...
des œufs... des œufs... des œufs... Les nègres
ont les pieds plats... Les Suédois mangent
des moules... » et mille autres choses où le
mot « cheveux » revenait souvent.

Seul un jeune porc brillant comme un
sou neuf était resté sur le traineau et, ce
véhicule s'étant arrêté à proximité d'une
oreille d'éléphant naturalisée, m'adressa la
parole :

— Je vis dans les cabanes des canton-
niers, je mange des traineaux, je lis Paul
Bourget en commençant par la fin de cha-
que ligne, je joue de la musique de table de
nuit, je caresse les doigts des mariées et
j'héberge un homme politique connu dans
la forêt de mes soies. Quel est-il et qui suis-
je ?

Mais au lieu de lui répondre, je lui de-
mandai :

— Avez-vous dû faire queue ?

— Asseyez-vous, je vous prie, me répon-
dit-il. J'ai été un peu enrhumé et vous voilà
sauvé.

— Je ne comprends rien à toute cette
histoire, ne puis-je m'empêcher de lui dire,
voici que les choux-fleurs encombrant les
chambres sans air et jaunissent lorsque
par aventure les petites araignées de cris-
tal viennent à les rencontrer, faisant le
soir leur habituelle partie de manille dans
les squares déserts, lesquels sont cependant
depuis longtemps interdits au public.

Mais ce stupide animal ne me tenait pas
quitte à si bon compte et me prenant de
nouveau à partie, me demanda :

— Monsieur veut-il passer sa robe de
chambre ?

Espérant m'en débarrasser, je répliquais
sur le même ton naïf qu'il avait adopté :

— Je ne trouve pas mes pantoufles.

De nouveau le porc me demanda :

— Monsieur désire-t-il que je lui donne
un coup de peigne ?

— Faites-moi seulement la raie. Pour le
reste je me peignerai bien moi-même, lui
répondis-je excédé.

Pendant plus d'une journée le trai-
neau glissa rapidement entre une double
haie de porc-épics qui contemplaient gra-
vement notre bizarre attelage et s'en-
fuyaient aussitôt que nous étions disparus
en poussant des cris si perçants que les oi-
seaux effrayés tombaient sur le sol où ils
restaient plaqués comme un morceau de
mastic sur une glace. Je commençais à
m'inquiéter, d'autant plus que dans l'air
flottait une indéfinissable odeur qui tenait



Le cadavre exquis

du parfum des artichauts et de celui d'une
chevelure bien soignée. Et notre vitesse qui
croissait sans cesse ! Et le porc qui était do-
venu grand comme une église ! Ce animal
m'inquiétait plus que je ne saurais le dire
avec son immense face pâle barrée verti-
calement d'une épée et d'un pistolet tatoués
de chaque côté d'un énorme nez supportant
une grande canne à laquelle étaient atta-
chés plus de cinquante ballons d'enfants. A
vrai dire, ces ballons dont je ne comprenais
pas l'usage m'intriguaient beaucoup. C'est
que la plupart d'entre eux contenaient un
homme à barbe dont la poitrine ornée d'un
grand nombre de décorations rouillées,
s'ouvrait comme une porte et laissait voir à
l'intérieur une poubelle débordant de rires
énormes qui se pressaient et s'écrasaient

Figures 3.2 et 3.3. Kachina pueblo, Nouveau-Mexique, et cadavre exquis (*La Révolution surréaliste*, n° 9-10,
1^{er} octobre 1927, p. 34-35, édition en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1975).

Cette juxtaposition des objets non occidentaux et des productions surréalistes se retrouve dans les revues du mouvement des mêmes années. Dans le n° 6 de *La Révolution surréaliste* de 1926, un masque du Nouveau-Mecklembourg illustre des « textes surréalistes » (p. 4-5), puis, dans le numéro suivant, un ensemble de parures et des masques de Nouvelle-Irlande accompagnent un poème de Philippe Soupault (1926, p. 16). Dans le n° 9-10 de 1927, deux illustrations présentées en regard paraissent composer un diptyque tant les deux représentations se répondent formellement : sur la page de gauche une poupée Kachina des Pueblos, sur celle de droite, un cadavre exquis (p. 34-37).

Les années 1930 : l'exposition surréaliste au service des révolutions

Deux grandes expositions des années 1930 présentant des objets d'art sauvage peuvent également être rapprochées cette fois par opposition. En effet, l'exposition anti-impérialiste de 1931 est tout ce que l'*Exposition surréaliste d'objets* de 1936 n'est pas. Si la contribution surréaliste à l'exposition de 1931 est une mise au service de la révolution communiste, l'exposition de 1936 ambitionne quant à elle une révolution proprement surréaliste, celle du regard, où les objets sauvages ne sont pas tant instrumentalisés qu'incorporés au cabinet surréaliste. En ce sens, plus encore que celle de 1931, l'*Exposition surréaliste d'objets* est un manifeste visuel.

1931 – La Vérité sur les colonies





Figures 5.1 et 5.2. Photographies de l'exposition « La Vérité sur les colonies », 1931, reproduites dans *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931.

Alors que l'Exposition coloniale internationale de Vincennes est déjà ouverte depuis quatre mois, l'exposition anti-impérialiste est inaugurée le 19 septembre 1931, dans la Maison des syndicats au Pavillon des Soviets. Elle est organisée par le Secours rouge international, la Ligue anti-impérialiste, avec le concours de quelques surréalistes, en particulier Louis Aragon.

Les surréalistes se chargent d'une partie de l'exposition, à savoir celle qui présente des objets non européens. Deux photographies de cette salle sont reproduites dans *Le Surréalisme au service de la révolution* en décembre 1931 (p. 40). Aragon se souvient de la façon dont il a rassemblé les différents objets exposés :

L'essentiel, avec les inscriptions explicatives abondantes qui l'accompagnaient, en était constitué par une exposition de sculptures africaines, océaniques et américaines, d'une ampleur jamais vue à Paris, que j'avais pu constituer grâce à la participation des principaux collectionneurs de l'art des pays colonisés, dont plusieurs surréalistes (André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, Georges Sadoul et moi-même). Nous avons obtenu des pièces provenant de chez les grands marchands de Paris, spécialisés dans ce domaine. (1975, p. 532)

Même si elle présente des objets extra-occidentaux agencés par quelques surréalistes, cette exposition ne s'inscrit pas véritablement dans l'esprit surréaliste. Répondant simplement à une demande communiste de créer un pendant artistique aux espaces directement politiques, elle n'est pas une installation régie par une

esthétique surréaliste en ce qu'elle ne juxtapose pas objets non-occidentaux et surréalistes. La mise en regard d'objets dits sauvages et de statues chrétiennes est politique, en ce qu'elle cherche à démontrer l'universalité de ce qui est dénoncé en Europe comme de la superstition et du fétichisme, dans une démarche de relativisation à la Montaigne. Cette installation ne procède pas pleinement du principe esthétique de l'analogie qui cherche à provoquer le « précipité du désir ». Ces objets sauvages sont d'ailleurs présentés isolément du reste de la visite. En ce sens, elle correspond sous une autre forme aux textes politiques écrits par les surréalistes pour condamner l'exposition de Vincennes, en particulier les deux tracts signés collectivement, « Ne Visitez pas l'Exposition coloniale » et « Premier Bilan de l'Exposition coloniale ». Cette contribution surréaliste à la contre-propagande anti-impérialiste des communistes est ainsi le signe fort de l'anticolonialisme des surréalistes, qui s'exprime par l'entremise des objets africains, océaniens et amérindiens, dans une sorte de parti pris visuel autant que politique pour le monde non occidental.

1936 – Exposition surréaliste d'objets



Figure 6. Planche promotionnelle pour l'« Exposition surréaliste d'objets » (poupée kachina, Pueblos, sud-ouest des États-Unis), *Cahiers d'Arts*, n° 1-2, 1936.

Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition
des « arts sauvages »

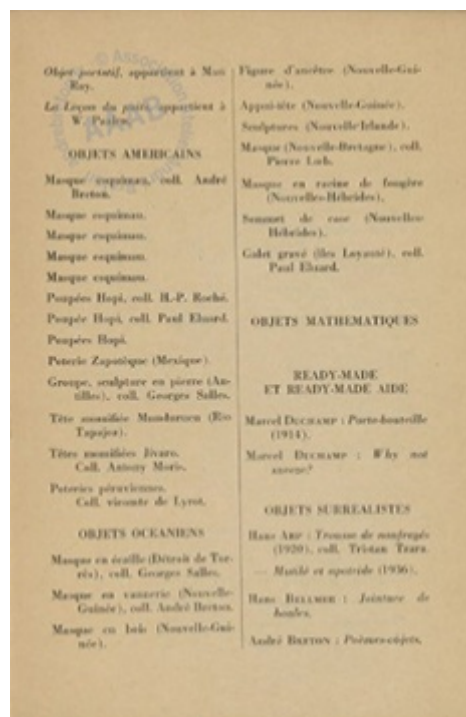
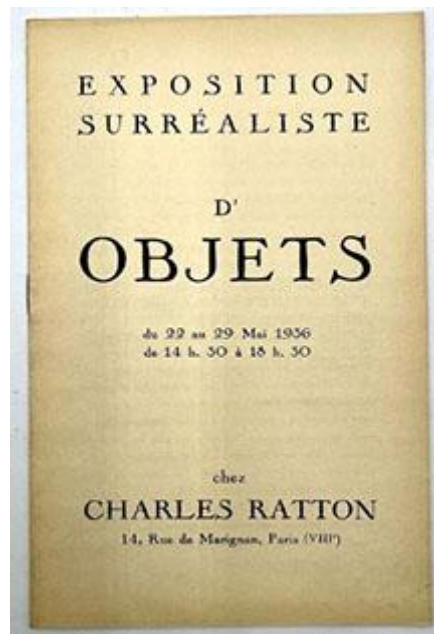


Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition
des « arts sauvages »





Figures 7.1, 7.2, 7.3, 7.4 et 7.5. Vues de l'« Exposition surréaliste d'objets », 22 au 29 mai 1936, galerie Charles Ratton, archives Ladrière-Ratton, Paris.



Figures 8.1 et 8.2. Catalogue de l'« Exposition surréaliste d'objets », 22 au 29 mai 1936, galerie Charles Ratton (www.andrebreton.fr).

Cinq ans plus tard, l'*Exposition surréaliste d'objets* s'oppose en tous points à la précédente et systématise l'analogie entre objets surréalistes et « primitifs ». Installée du 22 au 29 mai 1936 à la galerie Charles Ratton⁴, elle s'inscrit dans une réflexion menée notamment par André Breton sur l'objet ([1935] 1992, p. 472)⁵. Au

⁴ Les vues de l'exposition sont issues des archives de la galerie Ladière-Ratton. Certaines vitrines ont été partiellement reconstituées dans l'exposition « Le surréalisme et l'objet » présentée au musée national d'Art moderne du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014.

même moment, il publie dans *Cahiers d'Art* le texte « Crise de l'objet », dans lequel il mentionne l'ambition de l'exposition de faire émerger « ces “champs de force” créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes » ([1936] 1965, p. 279). L'analogie visuelle est ici présentée comme le programme de l'exposition. À ce titre, elle peut être perçue comme un « poème-objet », un espace où la poésie surréaliste prend une forme matérielle et visuelle⁶.

L'exposition regroupe de nombreux objets d'artistes surréalistes, des éléments naturels et des objets « sauvages » : en ce qui concerne les artefacts américains, on trouve cinq masques « esquimaux », plusieurs poupées hopi, une poterie zapotèque, des pierres des Antilles, des têtes réduites Mundurucu et Jivaro et des poteries du Pérou ; parmi les expôts océaniens, on compte cinq masques ainsi que des objets de Nouvelle-Guinée, des Nouvelles-Hébrides, de Nouvelle-Bretagne, du Détroit de Torrès et des îles Loyauté⁷. Certains de ces objets appartiennent à des surréalistes et quatre masques « eskimos » ont été prêtés par Charles Ratton, Pierre Loeb, et des collectionneurs étrangers⁸, ou encore par le Musée de la France d'Outre-mer.

Outre leur « artification » — un processus de transformation en art de ces objets qui n'étaient jusqu'alors pas considérés comme tels (Toffin, 2015, p. 190 ; Heinich et Shapiro, 2012) —, ces objets sont aussi transformés en objets surréalistes. *L'Exposition surréaliste d'objets* est certainement le meilleur exemple de juxtaposition entre objets non occidentaux et objets surréalistes (Mileaf, 2001, p. 239). Parfois regroupés dans un espace de la galerie, ils sont aussi présentés côte à côte avec les objets surréalistes, comme le *Veston aphrodisiaque* de Salvador Dalí ou le *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, etc.

Comme l'explique Maurice Henry, « d'un masque esquimau en forme de canard, d'une plante carnivore, d'un verre malaxé par la lave d'un volcan à un objet surréaliste, il n'y a qu'un pas à franchir. Il est vite franchi par le visiteur de l'exposition qui vient de s'ouvrir à la galerie Charles Ratton » (1936, p. 11). Ainsi, la différence est mince entre *L'Exposition surréaliste d'objets* — c'est-à-dire qui charge les objets d'un caractère surréaliste à la faveur de leur réunion — et une « exposition d'objets surréalistes » — à savoir réunis en raison de leur caractère

⁵ Voir aussi « Équation de l'objet trouvé » paru en 1934 dans « Intervention surréaliste », *Documents* 34, 1934, p. 16-24. Ce texte composera le troisième chapitre de *L'Amour fou* publié en 1937.

⁶ Gérard Toffin reprend dans un article plus récent les diverses analyses antérieures du primitivisme de Breton et rappelle que ce dernier « fait des fétiches et des masques des pays lointains des instruments emblématiques de la révolution poétique, proche du rêve et de l'imagination libérée, qu'il veut mener à bien » (Toffin, 2015, p. 189).

⁷ Les toponymes mentionnés ici sont ceux du catalogue, il s'agit donc d'appellations de l'époque.

⁸ E.L.T. Mesens explique à Charles Ratton qu'il tente d'approcher le collectionneur bruxellois dont ils avaient discuté précédemment afin d'obtenir de lui le prêt d'objets de l'île de Pâques (Mesens, 1937).

surréaliste —, titre initial apparaissant sur la première épreuve du catalogue (Archives de la galerie Ladrière-Ratton).

La volonté de considérer l'objet amérindien comme un objet surréaliste se formule aussi clairement par l'affiche de présentation de l'« exposition surréaliste d'objets mathématiques naturels trouvés et interprétés mobiles irrationnels objets d'Amérique et d'Océanie », qui est illustrée par une Kachina des Indiens pueblos (*Cahiers d'Arts*, 1936, p. 1). Plusieurs textes signés de surréalistes accompagnent aussi l'événement, comme « L'habitude des tropiques » de Paul Éluard publié dans le numéro de *Cahiers d'Art* qui vante l'exposition. Dans une langue avant tout poétique, il nous emmène en voyage par « un long trajet vers un grand pays aux serrures compliquées », vers les « rivages de la Nouvelle-Guinée ».

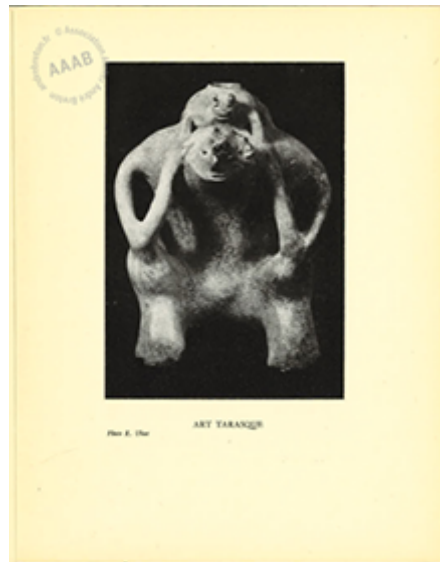
Cet ensemble d'objets est donc un assemblage surréaliste fait de résonances, d'analogies, de rapprochements entre des objets relevant *a priori* de catégories opposables — l'art moderne et l'art « primitif » —, dans une écriture de l'espace conforme à la poétique surréaliste de rapprochement de réalités éloignées. Cette expérience sensible qu'est la visite de l'exposition se prolonge par des supports qui sont textuels sans être livresques, et qui confortent les intentions des organisateurs : faire de « l'art sauvage » un art surréaliste.

Le surréalisme ailleurs, le Mexique au miroir du surréalisme

Le contact entre le surréalisme et les arts lointains par le biais d'expositions prend forme avec une « terre d'élection du surréalisme » : le Mexique. À une année d'écart, ont lieu, de part et d'autre de l'Atlantique, deux expositions qui mettent à l'honneur ce « miroir magnétique », et qui tentent d'éclairer plusieurs manifestations de l'art mexicain au regard du surréalisme.

1939 – Mexique





Figures 9.1, 9.2 et 9.3. Catalogue de l'exposition « Mexique », galerie Renou & Colle, du 10 au 25 mars 1939
(www.andrebretton.fr).

La fascination de Breton pour le Mexique lors de son voyage de 1938 est un épisode bien connu de sa biographie. La volonté qu'il a d'en témoigner à son retour donne lieu à plusieurs textes, mais aussi à l'exposition organisée à la galerie Renou et Colle du 10 au 25 mars 1939. Elle met à l'honneur l'art mexicain moderne, populaire et précolombien.

Y sont présentés des objets d'art précolombien, des objets d'art populaire indiens et funèbres et des tableaux mexicains. Les « retables » présentés pourraient être ceux que Breton a volés dans l'église de Cholula. L'exposition présente aussi des tableaux de Frida Kahlo et des photographies de Manuel Álvarez Bravo. L'une d'elles illustre d'ailleurs la couverture du catalogue de l'exposition. Pour Breton, c'est dans les photographies de Manuel Álvarez Bravo que « bat le cœur du Mexique » (Breton, [1939] 1992, p. 1237). Le catalogue reproduit aussi une photographie d'un objet d'art tarasque prise par le surréaliste Raoul Ubac. L'art moderne mexicain de Kahlo, Rivera ou Bravo procédait déjà d'une actualisation de l'art populaire mexicain. Avec cette exposition, Breton tente de restituer ce qui fait l'âme du Mexique, par une mise en circulation des œuvres modernes et des objets anciens, funéraires, populaires et précolombiens. L'exposition relève ensuite d'une volonté d'associer cette mexicanité au milieu surréaliste parisien. Breton tend alors à englober des artistes comme Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo ou Diego Rivera dans un surréalisme venu d'ailleurs, tout en insistant sur le caractère profondément mexicain de leur art. Mais cette volonté d'aspiration de l'art moderne mexicain, qu'il croit, comme le surréalisme, naturellement versé dans les cultures extra-occidentales, ne résistera pas à la tiédeur des deux artistes exposés, qui ne se

Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition
des « arts sauvages »

reconnaissent pas comme surréalistes, en particulier Frida Kahlo qui rejette violemment cette affiliation⁹.

1940 – *Exposición internacional del surrealismo*



Figures 10.1 et 10.2. Catalogue et vue de l'« *Exposición internacional del surrealismo* », janvier-février 1940, galeria de Arte Mexicano (www.andrebreton.fr).

⁹ Dans ses lettres à son ami Nickolas Muray, elle insulte les surréalistes et surtout Breton tout en critiquant cette « saloperie » en parlant de l'exposition *Mexique* (Herrera, 1983, p. 246).

L'année suivante, dans le contexte général de la guerre en Europe, est inaugurée le 17 janvier 1940 l'Exposition internationale du surréalisme de Mexico à la Galería de arte mexicano¹⁰. Les organisateurs officiels sont Wolfgang Paalen et César Moro, ainsi que Breton. La mention de ce dernier en tant que coorganisateur révèle déjà l'intention de présenter cette exposition comme celle du surréalisme, même s'il n'y a pas participé¹¹. Outre la co-organisation de l'exposition, le poète et peintre surréaliste péruvien César Moro prend certaines initiatives pour diffuser le surréalisme en Amérique, en particulier au Mexique. Par exemple, au moment du séjour d'André Breton, il publie une anthologie poétique surréaliste (Moro, 1938)¹².

Comme il est mentionné sur le carton d'invitation à l'inauguration, l'apparition « *de la gran esfinge de la noche* [du grand sphinx de la nuit] »¹³ est prévue pour 23 heures précises. Cette performance s'inscrit dans le prolongement de celle qui avait marqué l'ouverture de la précédente Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938 et à laquelle Wolfgang Paalen avait participé.

La Galerie d'Art mexicain que dirige Inès Amor, comme son nom l'indique, a pour ambition d'accueillir l'avant-garde mexicaine et de l'ouvrir au marché mondial, même si elle ne se cantonne pas aux artistes nationaux. L'exposition présente plus de quarante artistes surréalistes de nombreux pays dont huit sont mexicains : Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Guillermo Meza, José Moreno Villa, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz et Xavier Villaurrutia. Dans la veine typiquement surréaliste, sont également exposés des dessins d'aliénés et cinq objets océaniens de la collection Wolfgang Paalen. L'exposition présente aussi de l'art mexicain précolombien issu majoritairement de la collection Diego Rivera : sept objets Colima, des masques de danse, un grand masque guerrero et quatre masques zoomorphes de Guadalajara. La référence à l'Indien passe également par deux photographies d'Eva Sulzer, *Alaska* et *Columbia Britanica*, prises en 1939 lors de son voyage sur la Côte Nord-Ouest de l'Amérique avec Paalen.

Dans le catalogue, César Moro souligne la présence de l'art précolombien dans les salles et tente à cette occasion un rapprochement entre le Mexique et le mouvement surréaliste (Moro, 1940). Il reprend donc l'idée d'une culture préhispanique qui a résisté à une « colonisation » qui la menace encore et rattache habilement ses survivances au surréalisme. Il utilise d'ailleurs le terme de surréalisme « international », mieux disposé à englober le Mexique.

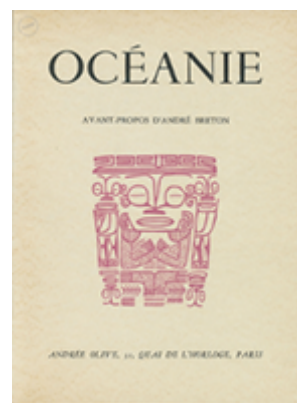
¹⁰ La Galería de Arte Mexicano existe toujours à une autre adresse à Mexico et a été tenue par la petite fille d'Ines Amor, directrice de la galerie au moment de l'exposition. Sur cette exposition, voir Cruz Prochini et Ortega Orozco (2017).

¹¹ « Mexican see surrealist Art and Gallery's imposing new Home », 23 février 1940, archives de la Galería de Arte Mexicano.

¹² *La poesía surrealista* paraît dans le supplément au n° 3 de *Poesía* en mai 1938. Elle regroupe les textes de Hans Arp, André Breton, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Georges Hugnet, Alice Paalen, Benjamin Péret, Gisèle Prassinos et Gui Rosey.

¹³ Esfinge est aussi le papillon-sphinx. Carton d'invitation, archives de la Galería de Arte Mexicano.

La réaction de la presse à cette exposition s'avère globalement négative, dénonçant notamment l'artifice et les limites de ce rapprochement entre le Mexique et le surréalisme. Parmi ces critiques, au moins deux d'entre elles remettent en cause l'exposition en s'attaquant au regard surréaliste sur le Mexique au prisme de l'indigène : le chroniqueur de *Voz Nacional* écrit à propos du texte de César Moro : « Nous ne pouvons pas être d'accord avec la mentalité crétine et indianiste de César Moro qui, dans le prologue du luxueux catalogue de l'exposition, essaie de défendre la civilisation précolombienne qu'il dit s'être maintenue "malgré l'invasion des barbares espagnols" » (*Voz Nacional*, 1940, notre traduction). Si elle est décriée, l'association entre le surréalisme et les arts précolombiens et populaires indiens est bien identifiée par la critique comme l'un des partis pris de l'exposition.



Figures 11.1, 11.2 et 11.3. Catalogue de l'exposition « Océanie », galerie Olive, 1948 (www.andrebretton.fr).

Pour conclure, nous pouvons évoquer une dernière exposition qui, au sortir de la guerre, est tout entière consacrée aux objets sauvages. Installée à la galerie Olive en 1948, « Océanie » articule cette mise en exposition d'objets océaniques et une mise en mots de Breton pour le catalogue ([1948] 1999, p. 835-839) : un avant-propos et une série de poèmes aux titres reprenant les ethnonymes ou les toponymes qui désignent ces objets. Le catalogue de 46 pages — qui est un livre d'un genre singulier, simple auxiliaire d'une exposition — exemplifie à nouveau le programme de Breton : surréaliser les objets sauvages, ensauvager la poésie surréaliste ; or cet ensauvagement n'est vraiment possible qu'en présence physique des objets exposés, c'est-à-dire dans l'espace de l'exposition où leur « aura » est perceptible.

Installation, expérience, événement, l'exposition surréaliste est complémentaire au livre. Les poètes en sont souvent les commissaires et l'envisagent comme un autre lieu où faire éclore la « beauté convulsive ». Les surréalistes expérimentent un mode d'exposition voulu en rupture avec le « système » des Beaux-Arts, rupture à laquelle les objets sauvages participent largement par leur présence même. Ces derniers sont considérés comme « surréalistes par nature », relevant de cultures « non rationnelles », plus en phase avec le rêve et le surréel. L'exposition procède du sensible, de l'expérience personnelle et collective. Cette dimension sensible est alors amplifiée par les objets non européens qui, comme les objets surréalistes, suscitent un dérèglement de la perception et déroutent le sens commun occidental. L'exposition est d'autant plus contre-livresque qu'elle rassemble ces curieux objets sauvages relevant de cultures qui ignorent le livre. Le rapport que les surréalistes entretiennent avec les cultures non occidentales se veut doublement en rupture avec la culture occidentale « livresque », non seulement parce qu'ils chérissent ces cultures de l'oralité et du visuel (voire de la « vision »), mais aussi parce que leur propos au sujet de ces témoins matériels se distingue volontairement de la démarche scientifique et positiviste des ethnologues à visée livresque (Clifford, 1988 ; Sabot, 2003).

La déambulation dans ces quelques expositions donne à voir les divers usages surréalistes des objets extra-occidentaux. Il apparaît nettement que l'objet « primitif » est introduit pour entrer par analogie visuelle dans cet « écosystème » surréaliste qu'est l'exposition. Est proposée une expérience sensible qui ne s'oppose pas à la lecture du livre, mais se présente comme une alternative. Pour autant, il existe une sorte de continuum entre l'univers de l'exposition et celui de la littérature surréaliste. Le catalogue d'exposition, les affiches et les divers articles publiés par des surréalistes autour de ces événements sont des objets textuels et poétiques, hybrides entre l'exposition et le livre, qui tissent des liens entre toutes ces modalités du « sensible surréaliste » dans et en-dehors du livre. L'exposition surréaliste des objets sauvages propose alors un objet anté-livresque, une expérience sensible qui

Hors des livres, hors des Beaux-Arts, hors de l'Occident : quelques usages surréalistes de l'exposition
des « arts sauvages »

précède le verbe, et post-livresque, en ce sens qu'elle se veut artefact culturel
« total » de dépassement de la culture occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

« À l'exposition LA VÉRITÉ SUR LES COLONIES », *Le surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 40.

Amao Damarice (dir.), *Décadrement colonial*, Paris, musée national d'Art moderne de Paris/Textuel, 2022.

Aragon Louis, « Une Préface morcelée, L'An 31 et l'envers de ce temps », *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, t. V, 1975, p. 532.

Breton André, « Océanie » (1948), *La Clé des champs, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 835-839.

Breton André, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » (conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935), *Position politique du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 472-496.

Breton André, « Préface à l'exposition "Mexique" » (1939), dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1233-1237.

Breton André, « "Crise de l'Objet", *Cahiers d'Art*, mai 1936 », dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 279.

Breton André, *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, catalogue d'exposition, Galerie surréaliste, 1927, Paris, Réserve de la bibliothèque de recherche Kandinsky/centre Georges Pompidou.

Cahiers d'Art, n° 1-2, 1936.

Clifford James, "On Ethnographic Surrealism", *The predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Crouzet Guy, « Surréalisme pas mort », *Vendredi*, 29 mai 1936, archives de la galerie Ladrière-Ratton.

Cruz Prochini Dafne et Ortega Orozco Adriana, « The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City », *Dada/Surrealism*, 21, 2017, <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1329>.

Éluard Paul, « L'Art sauvage », *Variétés*, hors-série « Le surréalisme en 1929 », juin 1929, p. 36-37.

Éluard Paul, « D'un véritable Continent », Galerie surréaliste, 1927, Paris, Réserve de la bibliothèque de recherche Kandinsky/centre Georges Pompidou.

Exposition surréaliste d'objets, catalogue, 7 pages, galerie Ladrière-Ratton, consultable sur andrebreton.fr. Les épreuves du catalogue sont aussi conservées à la galerie Ladrière-Ratton.

Heinich Nathalie et Shapiro Roberta (dir.), *De l'Artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

Henry Maurice, « Une Exposition d'objets surréalistes. Quand la poésie devient tangible », *Le Petit journal*, dimanche 24 mai 1936, p. 11, archives de la galerie Ladrière-Ratton.

Herrera Hayden, *Frida, a biography*, New York, Harper and Row, 1983.

Leclercq Sophie, « Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik, ou le primitivisme des surréalistes par l'analogie », dans Christophe Flubacher (dir.), *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, catalogue de l'exposition, Lens/Berlin, Fondation Pierre Arnaud/Hatje Cantz Verlag, 2014.

Leclercq Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

Leinman Colette, *Les catalogues d'exposition surréalistes à Paris entre 1924 et 1939*, Leyde, Brill, 2015.

« Le Monde au temps des surréalistes », *Variétés*, hors-série « Le surréalisme en 1929 », juin 1929.

Mesens E.L.T., Lettre à Charles Ratton du 18 août 1937, archives de la galerie Ladrière-Ratton.

« Mexican See Surrealistic Art and Gallery's Imposing New Home », 23 février 1940, archives de la Galería de Arte Mexicano.

Mexique, catalogue d'exposition, Paris, galerie Renou et Colle, 1939.

Mileaf Janine, « Body to Politics, Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern at the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton », *Res, anthropology and aesthetics*, n° 40, automne 2001, p. 239-255.

Moro César, dans *Exposición internacional del surrealismo*, Galería de Arte Mexicano, Mexico, janvier-février 1940 (archives de la Galería de Arte Mexicano).

Moro César, « La poesía surrealista : antología », *Poesía*, n° 3, 1938, s.p.

Nougé Paul, « Nouvelle géographie élémentaire », *Variétés*, hors-série « Le surréalisme en 1929 », juin 1929, p. 16-17.

Péret Benjamin, « Je me souviens de Tanguy dormant dans les hautes branches d'un arbre », *Cahiers d'Art*, vol. X, n° 5-6, 1935.

Pierre José, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, t. I, 1922-1939, Paris, Losfeld/Le Terrain vague, 1980, p. 421.

Révolution surréaliste (La), n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 4-5.

Révolution surréaliste (La), n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 34-35.

Sabot Philippe, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos*, n° 3, « Figures de l'irrationnel », en ligne, 2003 : <http://journals.openedition.org/methodos/109>, consulté le 13 septembre 2024, DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.109>.

Soupault Philippe, « Est-ce le vent ? », *La révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 15-17.

Tableaux de Man Ray et Objets des îles, catalogue d'exposition, Paris, Réserve de la bibliothèque de recherche Kandinsky/centre Georges Pompidou.

Thirion André, *Révolutionnaires sans révolution* (1972), Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1999.

Toffin Gérard, « André Breton, précurseur du musée du quai Branly », *Les Temps modernes*, 2015/5, n° 686, p. 174-197.

Tract édité pour l'« Ouverture de la galerie surréaliste, Man Ray, Objets des îles », Paris, Réserve de la bibliothèque de recherche Kandinsky/centre Georges Pompidou.

View, série 2, n° 2, 1942.

Voz Nacional, 3 février 1940.

Yves Tanguy et Objets d'Amérique, catalogue d'exposition, Galerie surréaliste, 1927, Paris, Réserve de la bibliothèque de recherche Kandinsky/centre Georges Pompidou.

PLAN

- Les années 1920, l'exposition monographique
 - 1926 – Tableaux de Man Ray et objets des îles
 - 1927 – Yves Tanguy et objets d'Amérique
 - Analogies des années 1920
- Les années 1930 : l'exposition surréaliste au service des révolutions
 - 1931 – La Vérité sur les colonies
 - 1936 – Exposition surréaliste d'objets
- Le surréalisme ailleurs, le Mexique au miroir du surréalisme
 - 1939 – Mexique
 - 1940 – Exposición internacional del surrealismo

AUTEUR

Sophie Leclercq

[Voir ses autres contributions](#)

Sciences Po - Paris, sophie.leclercq@sciencespo.fr