Suzanne Rivier

62 (détail)

Une boîte aux lettres sur un cimetière

63

94 (recto)

94 (verso)
95 →→

«J'ai vu une boîte aux lettres sur un cimetière[1]». Ces mots, écrits par Xavier Forneret (1809-1884) en 1839, cités un siècle plus tard par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*[2], illustrent une préoccupation récurrente dans tous les numéros de *Minotaure*: celle de la mort, sous ses représentations les plus variées, et l'interrogation mi-distancée mi-conjuratrice qu'elle suscite quant à la relation avec les défunts eux-mêmes. Constat ou quête s'expriment, sans hiérarchie, au travers de la reproduction de multiples images de squelettes, d'articles sur le spiritisme, ou encore dans les essais de formulation d'un lien possible avec l'au-delà, se ferait-il, à l'extrême, l'écho d'un dialogue interplanétaire[3].

Les références abondent, parmi lesquelles l'article de Benjamin Péret «Au paradis des fantômes[4]» et le remarquable automate reproduit en page 31; la «Promenade à travers le Roman noir» proposée par Maurice Heine[5], précédée du frontispice de M. G. Lewis pour *Tales of Terror*; le texte critique de Lionello Venturi «Sur les dernières années de Cézanne[6]» introduit par trois crânes alignés face au lecteur; la Tchélé-Koula, tour des crânes, à Nich, en Serbie[7]; la *Tête d'homme sur son lit de mort* ouvrant l'article de Pierre Courthion, «Passage de Géricault[8]»...

Montée du nazisme, guerre d'Espagne (1936-1939), les circonstances historiques entourant les parutions de la revue créent un face à face avec la violence et l'horreur qui n'a rien de métaphorique. Les artistes y répondent chacun à leur manière: Picasso lance avec son monumental *Guernica* un cri emblématique, Masson déroule ses *Massacres*, Bellmer transforme la représentation du corps féminin en terrain d'explorations hallucinées. Breton part en 1938 pour le Mexique, sur les traces des insurgés de la révolution mexicaine qui a fait entre 1910 et 1929 un million de morts.

Par le biais de Diego Rivera, Breton y rencontre Manuel Alvarez Bravo (1902-2002). Ce photographe est un artiste majeur d'Amérique latine, en raison de la qualité picturale et poétique de ses images mais aussi par la place qu'il sut prendre, et donner à la photographie, au côté des artistes mexicains de son temps. Fasciné par sa manière implicite de traduire le «pathétique mexicain[9]», à l'opposé des clichés figés sur les coutumes exotiques ou les paysages convenus, Breton le déclare photographe surréaliste[10], et lui fait une large place dans l'iconographie de son «Souvenir du Mexique» publié dans l'ultime livraison de *Minotaure*[11]. Bravo ne contestera pas cette étiquette et participera à plusieurs expositions sous ce vocable, tout en restant foncièrement indépendant.

La photographie *El espíritu de las personas*[12] qu'André Breton a eue en main est annotée par ses soins *Sorcellerie funèbre, San Pablito (Sierra de Puebla)*. Le catalogue de l'exposition consacrée à Alvarez Bravo lors du Mois de la photographie à Paris en 1986 la situe à Xochimilco, Mexico[13], mais aucune autre information à notre connaissance ne confirme cette localisation. Situés au sud de Mexico, aujourd'hui inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco, les jardins de Xochimilco sont constitués de canaux et d'îlots artificiels construits par le peuple aztèque dès le XVI[e] siècle.

Prise en 1927, soit dix ans environ avant la rencontre avec André Breton, cette image relève à la fois du talent de l'artiste à générer poésie et mystère – et par là même à être

enrôlé dans le mouvement surréaliste – et de ses expérimentations de photographe alors encore amateur pour saisir les lieux qui l'entourent et les révéler. Aurelia Alvarez Urbajtel, sa fille, décrit ainsi la façon dont se déroulaient certaines prises de vues: «Je garde, certes, des souvenirs inoubliables de dimanches passés en famille. Nous allions nous balader sur de petites routes non loin de la ville [Mexico]. Ma mère conduisait et priait en silence pour que l'arrêt choisi par mon père (un objet ou autre – un arbre, un paysage – ayant attisé sa curiosité) ne coïncidât pas avec le milieu du virage. Ces excursions, qui avaient pour cadre des paysages désespérément mélancoliques, pouvaient être très longues[14].» Bien que concernant une époque beaucoup plus tardive, cette évocation procure une perception assez aiguë de l'attention qu'Alvarez Bravo portait aux lieux, lui qui a pu en dire: «Le paysage aussi est humain[15].»

En l'occurrence, cette photographie se focalise sur des tombes récemment creusées[16], monticules sans marques, de simples tumuli. Celui placé au centre est recouvert de fleurs désormais séchées, peut-être des *cempazuchitl* (roses d'Inde), la fleur habituelle des morts au Mexique depuis l'époque aztèque[17]. Quatre bougies marquent un rituel, d'origine sans doute catholique. En bas à gauche, la vision tronquée des vestiges d'une même cérémonie, sur une tombe voisine[18].

De fait, Georgette Soustelle, dans un texte consacré à *L'Indien mexicain et la mort*, constate que «quatre siècles et demi après la conquête espagnole, il existe encore au Mexique un grand nombre de communautés indiennes [...] plus ou moins hispanisées, plus ou moins christianisées. Les rites funéraires, différents d'un groupe à l'autre, varient suivant le degré d'acculturation de la société. Chez les ‹plus indiens› le mort est considéré comme un être dangereux qui cherche à revenir dans le monde des vivants pour leur faire du mal. Les rites funéraires ont un but précis: empêcher le défunt de revenir et l'envoyer à tout jamais dans le séjour des morts. Dans les communautés plus christianisées, la crainte du mort existe encore, mais n'apparaît pas de manière aussi évidente[19].»

L'annotation d'André Breton, se référant à San Pablito, fixe cette prise de vue dans un village d'Indiens Otomis de la Sierra Norte de Puebla, dans le municipe de Pahuatlan. Jacques Galinier, qui a mené de nombreux travaux sur leur culture, relève que «les Indiens Otomis sont un des groupes ethniques les plus défavorisés du Mexique moderne. [...] La mort, de par sa fréquence à tous les âges de la vie, apparaît aux Otomis comme une obsédante présence. Les changements brusques de température, l'hygiène rudimentaire, la malnutrition, l'alcoolisme, en sont les vecteurs les plus courants. La mort est souvent le fruit de la violence physique, si coutumière dans les manifestations rituelles, brutalité qui s'inscrit toujours sur un arrière-plan de misère. [...] Il est rare de s'aventurer hors de chez soi sans être armé d'une machette ou d'un pistolet. On meurt assassiné beaucoup moins qu'on ne le dit, mais les croix au bord des sentiers, fleuries régulièrement, sont là pour rappeler le destin funeste de quelque parent ou connaissance. Mourir relève aussi d'une sorte d'injustice qui frappe les plus pauvres. Ainsi le voient les Otomis les plus démunis, ceux ayant le plus d'attache avec le passé indien[20].»

Le mot *espíritu* du titre se réfère pour les Otomis parfois à l'esprit, mais souvent à l'âme. Et si le terme de *sorcellerie funèbre* employé par Breton s'applique aux rites entourant l'enterrement des corps, cela peut s'expliquer par le fait que les Otomis sont réputés dans la région pour leurs connaissances en matière de sorcellerie, et que l'on fait appel à leur concours dans les groupes ethniques voisins pour mener à bien des actions occultes[21]. A la suite de l'inhumation, une neuvaine est observée, pendant laquelle la croix devant prendre place au cimetière est construite. Le fait que ces tombes n'en soient pas encore munies corrobore qu'il s'agisse d'un ensevelissement récent.

Le pouvoir de cette image, même si elle est maintenant un peu moins mystérieuse, reste entier, et se trouve magnifiquement résumé dans ces lignes d'Octavio Paz: «Les photographies de Manuel Alvarez Bravo étaient comme des énigmes en noir et blanc, silencieuses, néanmoins éloquentes: sans le dire, elles faisaient allusion à d'autres réalités, et, sans les montrer, elles évoquaient d'autres images[22].»

Le périple mexicain d'André Breton met en relief la familiarité particulière qui unit les Mexicains à la mort, à leurs morts, notamment lors des célébrations liées au *Día de muertos*, qui se déroulent le 1er et le 2 novembre. Jean Guiart l'exprime ainsi: «dans le Mexique d'aujourd'hui, héritier de son double passé [indien et espagnol], la mort reste très présente. Le 1er et le 2 Novembre voient les villes se couvrir de squelettes, jouets, pâtisseries, pains, pantins qui rendent la mort familière en s'en moquant. Les morts redeviennent vivants, il faut les nourrir, leur faire des présents... L'autel des morts, que l'on retrouve dans chaque foyer, avec ses offrandes de nourriture et l'éclatement de ses couleurs, symbolise cette communauté des morts et des vivants[23].» Il semble cependant que les rites se déroulant en milieu rural s'éloignent sensiblement des festivités urbaines et obéissent à un ordonnancement extrêmement précis, lié aux croyances ancestrales – et ceci d'autant plus certainement vers la fin des années trente. Le crâne en sucre provenant de Mexico qui occupe une pleine page du *Souvenir du Mexique* (*infra* p. LIII) est un type de création que l'on trouve bien plus abondamment dans les villes que dans les campagnes, où l'on prépare plus volontiers à l'intention des défunts les plats traditionnels qu'ils préféraient[24]. En ville, le Jour des morts donne lieu à des réjouissances, voire à des débordements, qui s'accompagnent bien plus de musique et de danses que de dévotions. De cela, le squelette *Mariachi* en papier mâché est un bon exemple.

Les *Mariachi*, groupes de musiciens populaires, interviennent habituellement dans les moments importants de la vie mexicaine, sérénades, anniversaires, célébrations diverses et même funérailles. L'étymologie du mot lui-même est trop sujette à controverse pour qu'on en donne ici une définition péremptoire. Daté de 1975 environ, le Mariachi, ce grand guitariste est de la même tessiture que l'un de ses alter ego reproduit dans le numéro 67 de la revue *Artes de Mexico*[25] consacré tout entier au Jour des morts, sous le titre évocateur *Risa y Calaveras*, que l'on pourrait traduire par *Rires et crânes*. Et de fait les *calaveras* apparaissent sous les formes les plus diverses, attestant l'humour et la satire qui restent aujourd'hui des constantes de la culture vernaculaire mexicaine[26]. Le terme même de *calavera*, qui signifie *tête de mort*, peut prendre aussi le second sens de tête brûlée, de noceur,

mettant ainsi l'accent sur la dérision, forme peut-être de conjuration envers la mort et les célébrations festives qui l'accompagnent. Une image de la *Kermesse funèbre*, reportage sur la célébration de la Fête des morts filmé d'après les chutes du film *¡Que viva Mexico!* d'Eisenstein, en offre un reflet grinçant dans *Minotaure*[27].

La couverture intérieure composée par Diego Rivera pour *Souvenir du Mexique* met en scène un squelette de tête de Minotaure, au corps semblant irrévérencieusement bardé à la manière d'un rôti (on pourrait peut-être y déchiffrer aussi les papillotes de quelque banderille), des ossements divers et une farandole de crânes. A l'intérieur du cahier, photographiés par Raoul Ubac, les deux personnages du groupe *Le Général et la mort* font face au crâne en sucre (*infra* p. LII). L'aspect presque affectueux de certaines mises en scène de squelettes ne peut en effet pas occulter une réalité politique et sociale dramatique. La dictature de Porfirio Diaz dure trente-cinq ans (entre 1876 et 1911), et l'équilibre économique qu'elle génère s'appuie sur des inégalités sociales de plus en plus criantes, une situation de fait où la plupart des mineurs ou des paysans vivent dans un semi esclavage[28]. Le talent de José Guadalupe Posada (1852-1913), mis au service de la dénonciation des exactions commises envers le peuple autant qu'à l'illustration de ce qui pouvait passionner les lecteurs des journaux où il publiait ses caricatures, en a fait une des figures marquantes de l'imagerie populaire mexicaine. Satire et témoignage se conjuguent: «Le triomphe de l'humour à l'état pur et manifeste sur le plan plastique paraît devoir être situé dans le temps beaucoup plus près de nous et reconnaître pour son premier et génial artisan l'artiste mexicain José Guadalupe Posada qui, dans d'admirables gravures sur bois de caractère populaire, nous rend sensibles tous les remous de la révolution de 1910 [...][29].» Le recours aux personnages présentés sous forme de squelettes est une constante de son travail. Sa *Calavera Catrina* (littéralement *Tête de mort élégante*), datée des environs de 1912, est devenue notamment une sorte de symbole à la fois de la vanité, de la bourgeoisie citadine et du Jour des morts. Diego Rivera, âgé d'une dizaine d'années à peine, fut un fervent admirateur de Posada, dans la boutique duquel il se rendait chaque jour pendant ses années d'études à l'Académie[30]. Donnant le bras à Posada, la main à un Diego Rivera enfant, à côté de Frida Kahlo, la *Calavera Catrina* campera le personnage central d'une fresque de Rivera réalisée trente-cinq ans plus tard[31].

La gravure de Posada représentant *Don Quijote* jouxte sur le même placard une image de Manuel Manilla (actif 1873-vers 1900) traitant le même thème. De fait les deux illustrations semblent de même veine, tant par l'iconographie que par le traitement graphique. La production pléthorique de Posada – on lui attribue des milliers de gravures – ne permet d'ailleurs pas toujours d'affirmer la paternité de chacune avec une totale certitude. Les deux pages qui lui sont consacrées dans le numéro 10 de *Minotaure* reproduisent certaines de ses xylographies, dont la *Tête de mort huertiste* à l'attribution maintenant rejetée[32]. Elle figure, sous la forme de ce qui pourrait être un scorpion[33] entouré d'ossements, le général Victoriano Huerta: au pouvoir pendant à peine dix-sept mois, multipliant les félonies, il sera responsable de la «décade tragique» qui fit, du 9 au 18 février 1913, plus de deux mille morts[34].

La dénonciation corrosive s'accompagne de la glorification de certaines figures marquantes de la révolution, en particulier Zapata. Porteur des espoirs d'un peuple, dépeint à de multiples reprises par Posada, il deviendra plus tard – quoique bien moins que Pancho Villa – un symbole de la révolution mexicaine jusqu'à Hollywood. Son portrait en pied, cartouchières en bandoulière, clôt le *Souvenir du Mexique*.

Aux yeux d'André Breton, le Mexique tout entier est synonyme de surréalisme. Dans l'interview qu'il accorde à Rafael Heliodoro Valle[35], il proclame: «le Mexique tend à être le lieu surréaliste par excellence. Je trouve le Mexique surréaliste dans sa topographie, sa flore, dans le dynamisme surgissant de ses mélanges raciaux, ainsi que dans ses plus hautes aspirations. [Parmi elles] celle de mettre fin à l'exploitation de l'homme par l'homme, ou, plus humblement, d'imprégner chaque objet avec un accent artistique qui lui est propre, laissant sur le produit du travail la caresse de la main humaine.»

Le lien entre surréalisme et Mexique est relevé aussi par Pierre Mabille (1904-1952), compagnon indéfectible d'André Breton dans les cheminements poétiques et la genèse des livraisons de *Minotaure*[36]. Familier de l'Amérique centrale et des Caraïbes, il note dans son «Message de l'étranger»: «[...] certaines légendes indiennes semblent écrites par un poète surréaliste; les papiers découpés qui servent à préserver magiquement les semailles dans la sierra de Puebla au Mexique, les objets du culte Vaudou, qu'on utilise pour les envoûtements ou pour se protéger des forces mauvaises ou encore pour figurer les dieux, en Haïti, sont exactement de la même famille que ceux que présentait à Paris la dernière exposition surréaliste en 1938[37].»

Cette attention portée au pouvoir contenu dans les représentations, que Mabille relie pour sa part à l'essence même de la production surréaliste: «Le surréalisme vise à construire des objets possédant des fonctions magiques[38]», s'exprime dans *Minotaure* au travers de la curiosité scrutatrice manifestée envers les peuples dits primitifs, mais ceci de diverses manières. Dans l'ultime livraison, Kurt Seligmann s'entretient avec un Indien Tsimshian[39], au nord du Canada. Leur dialogue fait surgir d'étranges similitudes et peut-être un désir de s'entendre sur la manière de lire le monde et les mythes: «Dans sa fumerie où pendaient des filets rouges de saumon, l'Indien Tsimshian, après m'avoir expliqué les origines de sa famille, me demanda si, en Europe, nous n'avions pas des ancêtres qui, comme les siens, avaient combattu des monstres? [...] si dans la suite les femmes avaient enfanté des monstres? [...] Vos minotaures, vos dragons et vos monstres marins, m'affirma l'Indien, sont certainement d'anciens totems.»

Aux antipodes, c'est l'Afrique qui s'ouvre comme champ d'exploration, dans quelques pages du premier et la totalité du deuxième numéro de *Minotaure*. Michel Leiris (1901-1990), écrivain et «ethnographe»[40], membre du groupe surréaliste entre 1924 et 1929, y livre quelques journées de son «Carnet de route». Ecrit durant toute la Mission Dakar-Djibouti, menée entre 1931 et 1933 par l'ethnologue Marcel Griaule, ce journal sera publié l'année suivante sous le titre *L'Afrique fantôme*. Le volume consommera la rupture entre les deux hommes et les deux regards. Il conjugue la description des cérémonies auxquelles Leiris assistait en tant que secrétaire

96

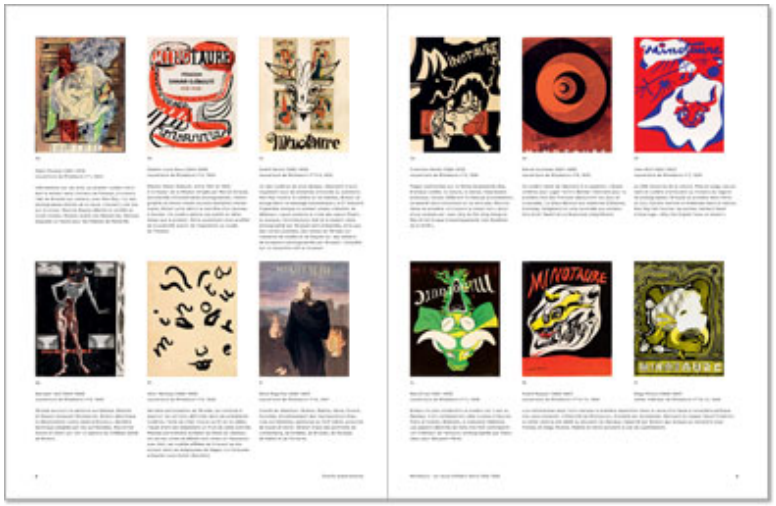
archiviste, et le cheminement de l'homme face à une réalité de légende dans laquelle il cherchait des clés: «Voici enfin l'Afrique, la terre des 50° à l'ombre, des convois d'esclaves, des festins cannibales, des crânes vides, de toutes les choses qui sont mangées, corrodées, perdues. La haute silhouette du maudit famélique qui toujours m'a hanté se dresse entre le soleil et moi. C'est sous son ombre que je marche, ombre plus dure mais plus revigorante aussi que les plus diamantés des rayons[41].»

En 1948, rejoignant en cela Seligmann, il commente ainsi son voyage: «[...] de fil en aiguille, et à mesure que je m'accoutumais à ce milieu nouveau, je cessai de regarder les Africains sous l'angle de l'exotisme, finissant par être plus attentif à ce qui les rapprochait des hommes des autres pays qu'aux traits culturels plus ou moins pittoresques qui les en différenciaient[42].» Mais en 1969 il conclut: «Je n'étais qu'un novice en matière d'ethnographie, voire même un franc-tireur, puisque c'étaient la poésie et le désir de secouer le joug de notre culture qui m'avaient orienté vers ces études, et non le goût de la science comme telle[43]», traduisant peut-être au demeurant la position de bien des auteurs de *Minotaure*.

Ses contributions portent, l'une sur des «Danses funéraires Dogon[44]», où des masques «sortent» pour commémorer un homme décédé, l'autre sur «Le taureau de Seyfou Tchenger[45]»,cérémonie sacrificielle n'étant pas sans rappeler les rites propitiatoires indiens contre les esprits des défunts[46]. Ici un taureau rouge est sacrifié, qui ne peut manquer d'évoquer le Minotaure.

Face au *Mariachi* et à son aubade funèbre, un masque de l'île de Nias (ill. 15), au large de la côte ouest de Sumatra, est suspendu dans l'exposition. Fait de fibres de palme d'Areng[47] et d'écorce de palmier, il ouvre, en première page, le premier numéro de la revue. La seule légende qui l'accompagne est un poème de Paul Eluard sous le titre *Un visage dans l'herbe*: «Après l'insecte-feuille, l'homme feuille. / Un visage éclôt dans un nid de verdure. / Le végétal séduit la pluie. / L'eau, dans un trou, se livre au premier venu.» Le masque, que l'on pourrait rapprocher de l'image d'un «esprit captif» rapporté par Elio Modigliani de son *Voyage à Nias* en 1890[48], ne se livre pas.

1. Xavier Forneret, *Encore un an de Sans titre, par un homme noir, blanc de visage*, Année 1839, E. Duverger, Paris 1840. Poète marginal, il fut qualifié posthumément par André Breton de «surréaliste par la maxime» dans la liste amendée qu'il donna en 1932 sur la base de sa liste de 1924, cf. *This Quarter*, Surrealist Number, septembre 1932, Kraus Reprint, New York 1967, p. 17: «[Surrealist] in the maxim».
2. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1966, p. 131 [1re édition 1939, 2e édition augmentée 1947]
3. Des *Asperges de la lune* de Max Ernst au *Message automatique* délivré par André Breton (*Minotaure*, nos 3-4, p. 55-65), en passant par les dessins sous hypnose «martiens» ou «ultramartiens» d'Hélène Smith (*ibid.*, p. 64), les références aux environs galactiques rêvés ne manquent pas.
4. In *Minotaure*, nos 3-4, p. 29-[35]
5. In *Minotaure*, n° 5, p. [1]-[3]
6. In *Minotaure*, n° 9, p. 33-35
7. In *Minotaure*, nos 12-13, p. [63]
8. *Ibid.*, p. 23
9. Préface d'André Breton à l'exposition *Mexique*, Galerie Renou et Colle, Paris 1939, reproduite dans le catalogue de l'exposition *Manuel Alvarez Bravo, 303 photographies 1920-1986*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 8 octobre–10 décembre 1986, non paginé
10. *Idem*
11. André Breton, «Souvenir du Mexique», in *Minotaure*, nos 12-13, p. [28]-[52]. Ce texte est intégré à la revue sous la forme d'un cahier, revêtu d'une couverture dessinée par Diego Rivera.
12. Breton achète des photographies à Manuel Alvarez Bravo, de la même manière qu'il collectionne divers objets mexicains (ex-voto, jouets, chandeliers), cf. Susan Kismaric, *Manuel Alvarez Bravo*, The Museum of Modern Art, New York 1997, p. 33.
13. *Manuel Alvarez Bravo* [...], Paris 1986, *op. cit.*
14. Aurelia Alvarez Urbajtel, «Le regard de Manuel Alvarez Bravo», in *Nouvelles du Mexique, revue culturelle*, février 2000, publication électronique: www.mexiqueculture.org/le-regard-alvarez.html (décembre 2007)
15. Brigitte Ollier, *Manuel Alvarez Bravo*, Hazan, Paris 1999, p. 17
16. *Rites de la mort*, catalogue d'exposition du Laboratoire d'ethnologie du Muséum national d'histoire naturelle, sous la direction de Jean Guiart, musée de l'Homme, Paris 1979, p. 20
17. *Tagetes erecta*, famille des Composacées. Cette fleur jaune soufre, jaune d'or ou couleur feu rappelle l'œillet d'Inde. Cf. Georgette Soustelle, «L'Indien mexicain et la mort, Observations sur les rites funéraires de quelques populations autochtones», in *Les Hommes et la mort, Rituels funéraires à travers le monde*, textes rassemblés et présentés par Jean Guiart, Le Sycomore: Muséum national d'histoire naturelle, [Paris] 1979, p. 110; voir aussi *Rites de la mort*, *op. cit.*, p. 36.
18. Boris Wastiau, conservateur au Musée d'ethnographie de Genève, en dit ceci: «Ces tombes n'étant pas (encore) marquées et toutes de même apparence, je penserais à la mort soudaine de plusieurs personnes, plutôt pauvres. [...] Les chandelles mises sur les tombes sont communes dans toute l'Amérique latine et les Caraïbes» (communication personnelle du 22 novembre 2007).
19. Georgette Soustelle, *op. cit.*, p. 106
20. Jacques Galinier, «La Grande Vie – Représentation de la mort et pratiques funéraires chez les Indiens Otomis (Mexique), in *Cahiers du Centre d'études et de recherches ethnologiques*, Université de Bordeaux II, 1976, n° 4, p. 3-4
21. *Ibid.*, p. 6 et 7
22. Octavio Paz, *Instante y revelación*, illustré par Manuel Alvarez Bravo, Fondo Nacional para Actividades Sociales, Mexico 1982. Un fragment du texte est paru sous le titre «El encuentro de la poesía y la imagen», in *La Jornada*, 3 février 2002.
23. *Rites de la mort*, *op. cit.*, p. 33
24. Margarita de Orellana, «La Muerte sonriente», in *Artes de México*, n° 67, intitulé *Risa y Calaveras, Día de Muertos II*, Mexico 2003, p. 6
25. Alfonso Alfaro, «La Muerte sin calaveras», in *Artes de México, op. cit.*, p. 70: «Charro musico, Papel aglutinado, modelado y pintado. Ciudad de México, 1975. Museo Ruth D. Lechuga de Arte Popular»
26. Tomas Ybarra-Frausto, «Imaginaires transnationaux: Mexique – Etats-Unis», in *L'Expérience métisse*, colloque international sous la direction de Serge Gruzinski, Musée du quai Branly, Paris, 2 et 3 avril 2004, p. 212
27. In *Minotaure*, n° 11, p. [40]. *Kermesse funèbre*, Sergueï Eisenstein et Sol Lesser, Mexique, 1933, 16', 35 mm N/B, cf. *IXes Rencontres autour du film ethnographique*, Grenoble, 11-16 avril 2005
28. Bernard Oudin, *Villa, Zapata et le Mexique en feu*, Gallimard (collection Découvertes, n° 54), Paris 1989
29. Préface de Jean-Jacques Pauvert, *in* André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 14
30. Frances Flynn Paine, «The Work of Diego Rivera», in *Diego Rivera* (catalogue d'exposition), Museum of Modern Art, New York, 23 décembre 1931-27 janvier 1932, p. 14
31. *El sueño de una tarde dominical en la Alameda central* [Rêve d'un dimanche après-midi au parc de l'Alameda], fresque, Hôtel du Prado, Mexico 1947-1948, cf. Roberto Berdecio & Stanley Appelbaum, *Posada's Popular Mexican Prints, 273 Cuts by José Guadalupe Posada*, Dover Publications Inc., New York 1972, p. xvi, voir aussi *Diego Rivera, a Retrospective* (catalogue d'exposition), Founders Society Detroit Institute of Arts, 1986, p. 319
32. Roberto Berdecio & Stanley Appelbaum, *op. cit.*, p. xii
33. In *Minotaure*, n° 10, p. [18]. Les scorpions possèdent en réalité quatre paires de pattes, en plus de la paire de pinces, contrairement aux insectes qui en ont trois paires.
34. Bernard Oudin, *op. cit.*
35. Rafael Heliodoro Valle, «Diálogo con Andre Breton», in *Universitad*, vol. V, n° 29, juin 1938, article reproduit in *Artes de México*, n° 63, intitulé *México en el surrealismo: los visitantes fugaces*, 2003, p. 61
36. Mabille publie son premier texte dans *Minotaure* en 1935 («Préface à l'éloge des préjugés populaires», in *Minotaure*, n° 6, p. 1-3) et intègre en 1937 le comité de rédaction de la revue.
37. Pierre Mabille, «Message de l'étranger», in *Confluences*, Nouvelle série, Paris juin-juillet 1945, p. 517-518
38. *Ibid.*, p. 210
39. In *Minotaure*, nos 12-13, p. 66-[69]. Les Indiens Tsimshian vivent en Colombie-Britannique et en Alaska.
40. Préambule par Michel Leiris, in *L'Afrique fantôme*, Gallimard (collection Tel), Paris 1934-1981, p. 7
41. *Ibid.*, 17 avril 1932, p. 279-280
42. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, Paris 1996, p. 880
43. Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Bibliothèque Médiations, Denoël Gonthier, Paris 1969, p. 129. Cité par Joseph Tubiana, «De l'ethnologie considérée comme une tauromachie», publication électronique mise en ligne le 1er mai 2004 sur *Site Michel Leiris* (janvier 2008)
44. Michel Leiris, «Danses funéraires Dogon», in *Minotaure*, n° 1, p. [73-76]
45. Michel Leiris, «Le taureau de Seyfou Tchenger», in *Minotaure*, n° 2, p. 75-82
46. Sans référence au Mexique mais à Haïti, Leiris établit un parallèle entre les esprits *Zar* abyssins et les esprits *Iwa* du vaudou, cf. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 880.
47. *Arenga saccharifera Labill.* Il présente un tronc de 7 à 12 mètres de haut, recouvert de façon dense par les bases foliaires qui forment un manteau de fibres noires, prolongées en longues épines saillantes. Cf. Département de botanique, Université de Catagne: *Les Palmiers*, par Anna Guglielmo, Pietro Pavone & Cristina Salmeri, traduction par Sophie Cadillon.
48. Elio Modigliani, *Un viaggio a Nias*, Fratelli Treves (éd.), Milan 1890, p. 628, [Incisioni] n° 179: Uno spirito cattivo



Minotaure
Chants exploratoires

Program
Catalogues, Biennales & Collections

Edited by
Véronique Yersin

Authors
Madeleine Amsler
Carla Demierre
Gwilherm Perthuis
Suzanne Rivier
Laurence Schmidlin
Nathalie Strasser
Stefan Zweifel

Edition
French
September 2008
ISBN: 978-3-905829-94-5
Softcover, 247 x 318 mm
168 pages
Images 100 color / 89 b/w
CHF 60 / EUR 38 / £ 25 / US 55

La revue d'Albert Skira, 1933-1939

Ce catalogue d'exposition revisite la revue à tête de bête à travers la gravure surréaliste et son environnement.

Albert Skira (1904-1973) ouvre sa fabuleuse maison d'édition en 1928 à Lausanne (très vite transférée à Genève) où, à partir de 1931, il publie des ouvrages de grand luxe: "Les Métamorphoses d'Ovide" illustrées par Picasso, les "Poésies" de Mallarmé illustrées par Matisse (1932), "Les Chants de Maldoror" du comte de Lautréamont illustrés par Dalí (1934). Afin d'assurer aux ouvrages une bonne distribution, Skira imagine la création d'une revue qu'il décide de lancer à Paris en s'alliant la contribution de Tériade pour l'édition ainsi que celle d'artistes et d'écrivains tels que Picasso, Breton, Bataille ou Masson.

Le premier numéro de "Minotaure" voit le jour en juin 1933 et offrira à ses lecteurs jusqu'à son interruption au début de la Seconde Guerre mondiale treize livraisons révélant des illustrations en couleurs et des reproductions d'une excellente qualité technique, peu communes aux périodiques de l'époque.

"Minotaure, dans le rôle de témoin, explore le vaste panorama des années 1930 et devient un lieu de rencontre et de discussion. Le mouvement surréaliste occupant une place prédominante dans les arts, c'est tout naturellement qu'il en va de même dans la revue dès 1937, André Breton en sera le rédacteur en chef. Quand bien même le projet de Skira n'était pas de créer une revue surréaliste, la sortie de "Minotaure" coïncide avec le dernier numéro du "Surréalisme au service de la révolution" et se situe à une époque où "Documents", la revue liant Bataille, Leiris et Masson, avait cessé de paraître depuis trois ans déjà.

Chacun des numéros de "Minotaure" rassemble artistes, écrivains, philosophes, critiques, psychanalystes et ethnologues et demande à être lu comme une œuvre collective, polyphonique.

Le catalogue tente d'évaluer l'impact du mouvement surréaliste sur l'esthétique de "Minotaure", car tout ici est question d'échanges et de rencontres comme en témoignent les multiples réponses à l'enquête (surréaliste): "Quelle a été la rencontre capitale de votre vie?"

Publié en collaboration avec le Cabinet des estampes, Genève.