

L'ÉCLAIREUR

Par Agnès Villette

Défricheur de terres inconnues, Jacques Viot offrit l'art océanien au surréalisme. Trajectoire exotique d'un esprit de périphérie

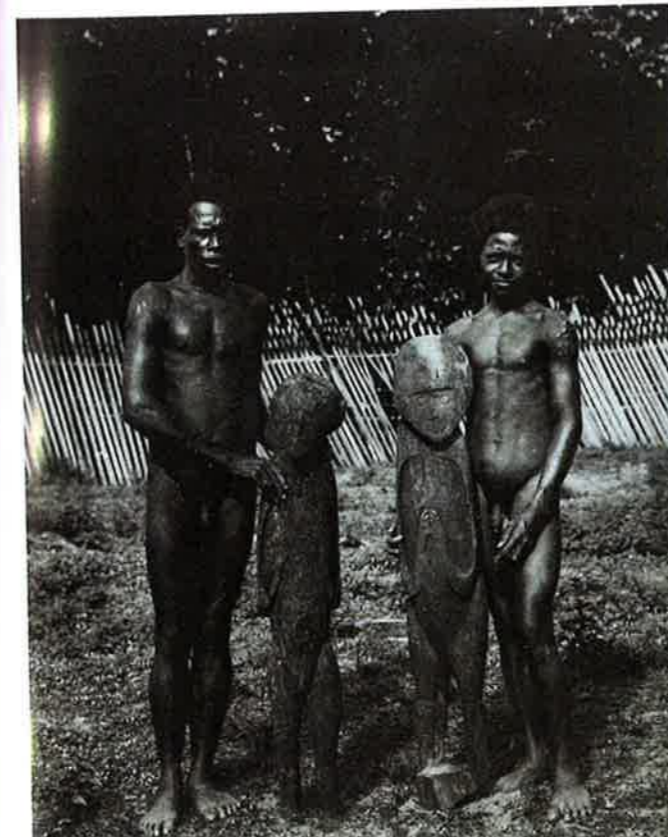


“Tout ce qui existe est situé.” La phrase liminaire du *Cornet à dés* de Max Jacob affirme définitivement la raison d'être de la géographie. Toutefois, celle qu'envisageait l'imaginaire surréaliste se détournait de l'impératif cartographique. Les territoires d'élection du surréalisme préféraient se draper dans l'onirisme et l'érudition anthropologique qui florissaient dans l'Europe des années trente. Un numéro spécial de la revue d'art *Variétés de Bruxelles* publiée, en 1929, une carte du monde où le planisphère se trouve reformulé selon une géographie élective et affective. L'Europe, devenue un renflement dérisoire, s'efface au profit

de la Chine, de la Russie, du Mexique et de l'Océanie. En effet, l'héritage culturel et artistique avec lequel les surréalistes se trouvaient en affinité ignorait superbement l'art de la civilisation occidentale pour s'exalter au contact des sources profondes et mystérieuses des civilisations primitives. La formule péremptoire de Breton sur l'avènement de la beauté convulsive s'inspire de l'élégance sauvage et racée prêtée à ces œuvres émanant de civilisations lointaines. Les contacts et les échanges encore timides avec les îles du Pacifique garantissaient la pureté et l'intégrité de mondes primitifs qui, plus tard, s'épuiseront progressivement au contact prolongé des

missionnaires et des boutiquiers. Le mouvement engendre ainsi une esthétique, la théorise et désigne en maîtres les sculpteurs des civilisations éparpillées au gré des îles du Pacifique. L'absence déconcertante de l'Afrique marque une cinglante distanciation avec les artistes fauves et cubistes qui privilégiaient le continent noir comme terre d'inspiration. Breton reproche à l'art africain de s'être compromis avec la civilisation et dénonce le contact incestueux qu'il entretient avec la critique et les artistes. La « réalité surréaliste s'invente plutôt sur les décombres. Elle s'engendre dans les rencontres incongrues d'univers composites, célèbre le mauvais goût, renoue avec les arts populaires et répudie la morale bourgeoise. L'art africain, assagi par son approche formaliste, assujéti à un rapport réaliste à la représentation, s'est disqualifié au rang d'« art civilisé ». L'art océanien, en revanche, demeure aux yeux de Breton irréductiblement sauvage. La conception esthétique qu'il élabore cherche des beautés traversées de mystère et de sauvagerie. Il décèle dans l'art tribal une dimension primaire qui associe l'homme et le monde dans un rapport magique. L'objet artistique doit être un médium chargé d'âme, affirmant son appartenance aux mythes et révélant une vérité supérieure, surréelle. L'Afrique, trop proche, a perdu sa charge imaginaire. Elle s'est figée dans un exotisme de pacotille qui fera dire à Jean Cocteau en 1920, *“la vague négro est devenue aussi ennuyeuse que l'obsession japonisante de la génération de Mallarmé”*.

La magique rotondité du mot Océanie pointe l'excellence de ce territoire de l'imaginaire. Et la Papouasie s'élève au rang de parangon des pays qui exerceront une influence magnétique sur l'imagination des poètes et des peintres. Cette étrange île à la découpe ornithologique étire ses formes d'insurées le long de l'équateur et se place, en dimension, juste après le Groenland. Au début du xx^e siècle, seules quelques rares expéditions s'étaient rendues dans cette partie du monde alors sous le contrôle de la Hollande. Le relief accidenté allié à une végétation extrêmement dense préservera encore longtemps des peuplades primitives avant de devenir, dans les années cinquante, le terrain de chasse des missionnaires. De



La Papouasie s'élève au rang de parangon des pays qui exerceront une influence magnétique sur l'imagination des poètes et des peintres

rares expéditions avaient, depuis la fin du xix^e siècle, rapporté quelques pièces, masques, lances, sculptures et boucliers qui constituèrent les collections privées de Miró, Éluard et Breton. En 1926, la Galerie Surréaliste ouvre à Paris ses portes avec une première exposition intitulée *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. À la galerie Charles-Ratton, en 1936, dans un fouillis digne d'un cabinet de curiosités, s'opérait la rencontre entre des objets tribaux et des créations surréalistes. Décrétés surréalistes par essence, les masques primitifs du Pacifique se voient prêter un pouvoir qui fascine les artistes. Fétichisant l'objet tribal à l'extrême, ils lui octroient le don de conserver la magie qui a présidé à sa fabrication. Les objets, rapprochés physiquement dans les vitrines, engagent ainsi, dans un dialogue muet et mystérieux, d'obscurs échanges. Cette pensée totémique habitée par une sensibilité animiste concède au monde des choses un rôle d'intercesseur entre l'homme et les esprits. L'objet témoigne par sa présence hiératique de la civilisation qui l'a engendrée. Il a acquis dans le rituel l'empreinte de mondes mystérieux et fantastiques.

Au nombre de ces voyageurs aventuriers qui, entre les deux guerres, se rendirent en Papouasie, se trouve Jacques Viot. Un personnage composite, à la stature romanesque qui, avant de se sédentariser quai des Grands-Augustins, fut un voyageur élitiste. Introduit en 1925 aux séances surréalistes, il s'en trouve exclu quelques mois plus tard – le motif, demeuré obscur, pourrait tenir à la tiédeur de son enthousiasme politique... Cette féroce indépendance conservée tout au long de sa vie, lui vaudra des éclipses plus ou moins longues. Parmi celles-ci, un long séjour à Tahiti, où il s'est réfugié pour échapper aux galeristes parisiens avec lesquels il a contracté de nombreuses dettes. Sa carrière éclectique accompagne les avant-gardes, écrivain, poète, photographe, collectionneur, sans pourtant le sauver de l'anonymat dans lequel il a progressivement glissé. Inattendu, le cinéma français lui doit l'introduction du flash-back, dans *Le jour se lève* qu'il scénarise pour Marcel Carné. Il sera, tout aussi glorieusement, le scénariste de *Juliette ou la clé des songes* et d'*Orfeo Negro* de Marcel Camus. Jacques signera également quelques polars sous le pseudonyme de Benoît Vince et, dans une lettre à Gide, attirera l'attention amusée de René Crevel pour avoir officié au Palais de Justice de Tahiti sous un nom d'emprunt.

L'invention du flash-back souligne pertinemment la dimension temporelle de son voyage en Papouasie. Le pays, alors sous domination hollandaise, subit une violente mutation sous la pression conjuguée des missionnaires et de l'autorité coloniale. Le voyage dura un an. Le projet – un pari insensé

"C'était un homme de Lettres, poète sans éditeur et sans emploi. Je le pris pour secrétaire.

Il resta un an à la Galerie et me quitta ensuite pour faire du courtage à son compte, se faisant confier un peu partout des tableaux à vendre. Il eut le mérite de s'occuper, le premier, des œuvres "surréalistes" de Miró, Arp, Max Ernst, et sut trouver des amateurs à cette peinture difficile. Il disparut un jour. On ne savait ce qu'il était devenu mais il revint deux ans plus tard, après s'être promené en Chine et dans le Pacifique. Il nous raconta ce qu'il avait vu dans les Îles du Sud, prophétisa en 1928 ce qui s'y passe aujourd'hui et, connaissant ma passion pour les arts "sauvages", me proposa de faire les frais d'un nouveau voyage.

Sans trop d'illusions, par jeu, j'acceptai.

Les premiers envois parvinrent au bout de quelques mois: fétiches, amulettes, boîtes à fard, assez quelconques, quand, un peu plus tard, je fus intrigué par l'arrivée d'une caisse longue et très lourde. Elle ne contenait qu'une seule statue: un chef-d'œuvre.

Taillés dans un bois dur, deux personnages, l'homme et la femme, minces, les bras allongés, raides le long du corps, semblaient avoir pris naissance dans l'arbre lui-même et, rapprochés aux pieds, s'écartaient ensuite insensiblement l'un de l'autre. Ils étaient presque grandeur nature.

L'expression de leurs visages, rendus imprécis déjà par l'usure, était grave et concentrée.

Cette admirable sculpture provenait de la Nouvelle-Guinée hollandaise, où, quelques années plus tôt, les indigènes l'avaient jetée avec d'autres, dans le lac Sentani, pour les soustraire, toutes, à la destruction ordonnée par les missionnaires.

Mon ami, qui s'y connaissait en magie et savait inspirer confiance aux primitifs, chose excessivement difficile, s'était lié d'une grande amitié avec un sorcier et avait connu par lui l'existence de ce trésor gisant dans le lac à quelques mètres de la rive.

Il avait appelé cette statue Le Lys."

In Voyage à travers la peinture, Pierre Lœb

"Ils étaient presque grandeur nature. L'expression de leurs visages était grave et concentrée"

→ que le marchand de tableaux Pierre Lœb aura l'imagination de relever – servira également à couvrir les dettes de Jacques Viot. Le contrat, rédigé en 1929, assure un an de salaire au voyageur auquel s'ajoute la prise en charge des frais: il devra en effet revenir avec des malles remplies d'art papou. Jacques Viot était libre de choisir son itinéraire et les pièces achetées. *Déposition de blanc*, publié à l'issue du voyage – en 1932 –, s'opère dès la première phrase le récit attendu: "Les voyages sont désagréables..." Toutefois, sur les bords du lac Sentani, au nord de l'île, à quelques kilomètres de Hollandia, la capitale, il fera la rencontre de ceux qu'il considère comme "les derniers saints" de ce monde, et d'une pensée sauvage qu'il tient pour forme supérieure de la connaissance. Il acquiert alors un ensemble d'objets qui constituera, une fois acheminé à Paris, un exemple inouï et inédit d'art papou. L'unité stylistique et la cohérence de ses choix constituent une collection digne de celles détenues à l'époque par les musées d'ethnographie. Les tribus, en prise aux démons idéologiques insufflés par le pouvoir colonial, se sont livrées à la destruction systématique des objets usuels et rituels. Vivement encouragés par les missionnaires qui répudiaient leur statuaire, ils ont, lors de cérémonies religieuses au croisement de pratiques primitives et d'autodafés chrétiens, jeté masques et statuette dans le lac Sentani. Ils pensaient s'approprier l'esprit magique des Blancs et assurer leur richesse, ce que systématisera le "culte du cargo". Quelques photographies prises par Jacques Viot exhibent les statues lacustres. Souriant, des Papous posent près de ces étranges reliques échappées à la pourriture et à l'oubli.

Rare et précieux témoignage, la Papouasie qu'évoque Jacques Viot est une forteresse close, conservant tout son merveilleux au prix de son inaccessibilité. Retranchée, hors d'atteinte des missionnaires et des anthropologues dont Viot dresse un portrait rageur, la Papouasie primitive

est un lieu imaginaire où s'abolissent toutes les contradictions. Dans *Déposition de blanc*, Jacques Viot établit métaphoriquement une continuité entre les objets totémiques permettant de communiquer avec le monde spirituel, et poésie et révolution, considérées toutes deux comme ultimes moyens de transcender l'existence occidentale. Les critiques littéraires, perplexes, ne saisiront pas ce lien, au demeurant confus, entre révolution, primitivisme et poésie. Le même embarras saisira les critiques d'art à la vue des Maros de Tobati, ces peintures primitives réalisées sur support d'écorce, dont Viot rapportera de nombreuses pièces. Ces étranges représentations cosmologiques mêlant un bestiaire animal et des formes stylisées semblent émerger directement de territoires nocturnes. Ils constituent une perception extrêmement touchante du monde des esprits, comme si ceux-ci avaient docilement accepté d'interrompre leurs mouvements cycliques pour s'inscrire sur le canevas végétal. De nombreux critiques établiront des liens avec les *Peintures sauvages* de Miró réalisées en 1935, ces tableaux partageant la même frontalité et de similaires enchaînements de motifs. C'est sans doute l'intérêt de Jacques Viot, qui fut l'un des premiers à se pencher sur ces représentations fantastiques, qui réactiva leur fabrication dans la Baie de Humboldt où il les découvrit.

Devenu scénariste à partir de 1933, Jacques Viot cessa de voyager. Il a donc, lors de son parcours, relié physiquement deux territoires imaginaires: le Paris des surréalistes et le monde primitif en phase de désagrégation, déjouant ainsi la distance géographique. Parcourant à rebours l'itinéraire d'un mercantilisme vampirique qui conduit inmanquablement les morceaux de mondes primitifs vers l'Europe, on se plaît à imaginer la curiosité que suscita ce "surréaliste" au milieu des peuplades côtières primitives de Papouasie. Une inversion de perspectives et un retournement imaginaire qui demeurent à jamais insondables.



Le Lys. Photo de Man Ray