

*Surréalisme et art inuit
la fascination du Grand Nord*

Florence Duchemin-Pelletier
Université Paris X Nanterre, France

Nul n'ignore aujourd'hui l'affection que portèrent les surréalistes aux arts lointains, objets de révélations intérieures et sources intarissables d'émerveillement. C'est sans commune ardeur que ces artistes investirent les contrées éloignées, tant de l'âme humaine que des peuplades lointaines. L'intérêt toujours renouvelé pour l'ailleurs géographique fut porté par la volonté ferme de démêler les fils de l'inconscient et révéler le fonctionnement véritable de la pensée. Sans pour autant se départir de quelques relents d'exotisme, les surréalistes misèrent sur la capacité intrinsèque des artefacts à formuler un universel premier, une puissance originelle à reconquérir.¹ Car l'Occident était en proie à la déraison, car la scission du physique et du mental le faisait courir à sa perte, le mouvement s'était donné pour ambition d'annihiler le rationalisme dominant et d'offrir à l'homme une harmonie nouvelle.² Les arts primitifs, modelant une forme idéale de pensée, éclairaient dès lors le chemin vers la réhabilitation d'un instinct bafoué.

En quête d'un renouvellement des sources propres à étayer leur vision du monde, le mouvement s'est passionné pour ce qu'il avait de commun avec l'étrange et l'étranger. Des préoccupations qu'il songeait similaires aux siennes l'entraînèrent d'un bout à l'autre du globe, jusque dans le Grand Nord américain. Plusieurs se passionnèrent pour les Indiens d'Amérique: parmi eux, Wolfgang Paalen, émerveillé par la Colombie britannique, ou bien Max Ernst, n'hésitant pas à revêtir le costume Hopi. Peu en revanche clamèrent leur ferveur envers les Inuit de l'Arctique. L'intérêt fut pourtant réel et certains artistes collectionnèrent, apprirent, s'informèrent. L'atelier du 42, rue Fontaine et ses formidables masques composites d'Alaska conservèrent longtemps intacts le souvenir de cette passion.³

La principale difficulté pour identifier les liens entre surréalisme et art inuit réside néanmoins dans le manque flagrant de témoignages écrits. On décèle quelques

Florence Duchemin-Pelletier: duchemin.florence@wanadoo.fr

indices au détour d'une phrase, d'une correspondance, parfois d'un poème. S'y joignent des preuves matérielles au travers des collections, ventes et ouvrages acquis. Le tout demeure cependant bien mince en comparaison des données recueillies pour d'autres aires culturelles, et il est vrai que peu d'auteurs auraient vu leur curiosité attisée sans la fameuse carte du monde surréaliste, parue en 1929, dans la revue belge *Variétés* (Fig.1). Cette dernière offre à voir un planisphère entièrement repensé par les artistes et poètes, centré sur l'Océanie et octroyant de nouvelles proportions aux îles et continents. La Nouvelle-Guinée, l'Île de Pâques et l'Archipel Bismarck se trouvent ainsi démultipliés en taille, la Chine, le Mexique et les Îles de la Reine-Charlotte occupent une place de choix, et l'Alaska, le Labrador et le Groenland rivalisent sans peine avec la Russie.⁴ Il convient d'apprécier dans ce document l'ébauche d'une classification des différents ailleurs prônés par les surréalistes. L'intérêt précoce d'au moins quelques-uns pour le Grand Nord et ses contrées verglacées transparait ici clairement et promet une convergence des regards, dès la fin des années 1920, en direction des Hopi, Haida, Kwakiutl, Tlingit mais aussi des Inuit.⁵

Imaginaire occidental autour de la figure de l'Inuk

Répondant alors à l'ethnonyme Eskimo—soit “parlant une langue étrangère”



Fig.1. “Le monde au temps des surréalistes,” *Variétés*, 1929.

en algonquin—les Inuit apparaissent au début du siècle en Europe comme difficilement classables, à mi-chemin entre sauvagerie et civilisation, perdus entre l'Asie, l'Amérique et l'Europe.⁶ Leurs origines restent longtemps sujettes à controverse et alimentent l'imaginaire occidental.⁷ En 1922, le Larousse Universel écrit: “Les Esquimaux, petits, trapus, fortement charpentés, sont de véritables Mongols.”⁸ L'ascendance asiatique est alors généralement admise par les milieux scienti-

fiques ; certains, pourtant, continuent de classer cette population parmi celle des Indiens d'Amérique.⁹ L'exemple du Musée du Trocadéro transcrit parfaitement cette hésitation: l'institution opte pour l'entre-deux en installant les collections inuit dans un vestibule faisant la jonction entre galerie américaine et galerie asiatique.¹⁰ Au même moment, d'autres savants et hommes de lettres espèrent déceler une part d'Occident dans l'Inuk.¹¹ Aussi étonnant que cela puisse paraître, les théories visant à prouver l'origine scandinave de l'ensemble des peuples du Grand Nord ne furent pas rares. A la fin du XVIII^e siècle, Johann Blumenbach voyait déjà les Inuit comme des Européens d'origine finnoise.¹² Au XIX^e siècle, les thèses évolutionnistes enclines à faire de l'Inuk l'homme de l'âge du renne allèrent croissant. Les partisans de celles-ci, parmi lesquels John Lubbock ou William J. Sollas, virent dans les populations arctiques l'ancêtre encore vivant de l'Occident.¹³ Au début du XX^e siècle, enfin, Vilhjalmur Stefansson souleva de houleux débats en clamant avoir découvert des Eskimo blonds aux yeux clairs, héritiers, selon lui, d'un métissage viking.¹⁴

Les arguments en faveur d'une origine "blanche" s'ils déconcertent au premier abord, se révèlent finalement peu surprenants. Le mythe de l'Hyperborée – terre virginale baignée de soleil et peuplée d'êtres supérieurs – était alors encore fermement ancré dans les esprits. De nombreux auteurs, poètes, explorateurs même, s'en emparèrent, liant fantasme et réalité.¹⁵ Le vocabulaire s'y rapportant finit d'ailleurs, lui aussi, par entrer dans le lexique courant pour désigner le Grand Nord. Preuves en sont les choix faits par plusieurs: le missionnaire Jean-Baptiste Duchaussois parla, entre autres, de "peuplades hyperboréennes" et Knud Rasmussen choisit de nommer son expédition Thulé.¹⁶ L'ensemble de ces confusions et incertitudes sur l'origine première de l'Inuk le firent osciller entre proche et lointain et contribuèrent sans doute à l'intérêt général.

Si elle n'est donc pas inconnue du grand public au début du XX^e siècle, la figure de l'Eskimo ne se précise véritablement dans les esprits qu'en 1922, avec la sortie de *Nanouk, l'homme des temps primitifs* de Robert J. Flaherty.¹⁷ Est-il besoin de rappeler le succès phénoménal du film ? Resté six mois à l'affiche à Paris comme à Londres, plus longtemps encore à Berlin, il fit s'abattre sur l'Europe ce qu'Asen Balikci nomma une *Nanoukmania*.¹⁸ La production de Flaherty contribua beaucoup au regard occidental sur le Grand Nord, sa population mais aussi son territoire. Les spectateurs découvrirent au travers du film un univers de glace, à la fois terrible et merveilleux. Ils apprirent que derrière l'éternelle blancheur se dissimulait le froid, la faim, la mort. Ils assistèrent à ce qu'on appelle communément "la lutte pour la vie." Sans aller jusqu'au drame, *Nanouk* voit planer une ombre au-dessus de lui et prendre progressivement de l'ampleur.¹⁹ Le personnage principal garde cependant le souri-

re en toute circonstance: Flaherty parlait bien de “peuple le plus joyeux du monde.”²⁰ Se dessine la figure de l’Eskimo irréductible, supérieur physiquement par sa capacité à faire face à un environnement des plus hostiles et, supérieur moralement, par sa faculté à dompter l’angoisse de la mort et trouver sa terre la plus belle au monde, sa vie la plus heureuse. L’homme du Grand Nord se change, dans *Nanouk*, en primitif “honorable”, sinon en ami ou proche parent.²¹

Il serait évidemment légitime de se demander si les surréalistes assistèrent eux aussi à la projection du film: la réponse ne nous est pas connue. Aucune mention ne semble avoir été faite dans les écrits de l’époque. Il faut toutefois imaginer que même sans l’avoir vu, les membres du groupe durent entendre parler de *Nanouk* et eurent en tête ce fond commun, formé de stéréotypes et de lieux communs proches.²² Il est vraisemblable que de telles images se virent par la suite réassociées aux objets collectionnés.

Les collections européennes

Il va sans dire que, dans le premier quart du siècle, les artefacts nord-américains se faisaient rares en France. Le Musée du Trocadéro, que les surréalistes ne manquèrent pas de visiter, malgré ses legs et dons, ne présentait rien de spectaculaire.²³ Parmi les collections inuit de l’époque, on recense surtout de nombreux objets utilitaires, des bibelots pour touristes (couverts, ronds de serviette, pipes et coupe-papier), quelques statuettes anthropomorphes et autres figurines animalières.²⁴ Quatre masques yup’ik se démarquent du lot: malgré leur apparente simplicité, ils auraient été en mesure d’intéresser les surréalistes.²⁵ Il est malheureusement loin d’être certain qu’ils furent à l’époque exposés ou même visibles. Longtemps comparé à un “magasin de bric à brac,” le Musée du Trocadéro n’offrait en effet, avant sa réfection de 1934, que peu d’intérêt à qui voulait se faire une idée précise des productions autochtones.²⁶ L’étiquetage manquait et la muséographie s’avérait inexistante. Le lieu n’était celui que d’une première rencontre et c’est ailleurs que les intéressés devaient pousser leurs recherches pour satisfaire leur soif de découverte.

Le British Museum de Londres, où se rendirent à plusieurs reprises les surréalistes, constituait notamment une bonne alternative. Les pièces conservées étaient semblables à celle du Trocadéro mais présentes en bien plus grand nombre ; le guide du musée rassemblait, quant à lui, un nombre utile d’informations.²⁷ Plus proche, le Musée de Boulogne-sur-Mer, exposait également, à la fin des années 1920, la collection de masques koniag rapportée par Alphonse Pinart.²⁸ Il est pratiquement certain aujourd’hui que certains membres du groupe vinrent l’admirer même s’ils ne demeurèrent pas ostensiblement marqués par celle-ci.²⁹ Enfin, les surréalistes



Fig.2. Illustration du Larousse universel de 1922, “Esquimaux.”

s’intéressèrent au Museum für Völkerkunde de Berlin.³⁰ Par l’intermédiaire de Gala, ils reçurent des photographies d’objets, dont certaines, peut-être, de la prodigieuse collection Jacobsen, la plus riche encore aujourd’hui en Europe pour l’art inuit.³¹ Dans une lettre datée de mars 1928, Paul Eluard écrivait à sa compagne: “Je te recommande deux choses: 1° choisir, pour les photos du musée, les objets les plus beaux et aussi les plus puissamment ‘imaginés’ surréalistes, ne pas oublier photos des objets Nord Amérique et esquimaux. J’en manque.”³² Sans aucun doute que les masques yup’ik en firent parti.³³

Au même moment, Breton et Eluard choisirent d’acquérir des artefacts et constituèrent des collections non négligeables pour l’époque, compte tenu de la rareté des pièces. La première mention faite d’une telle transaction remonte à 1928. Eluard se vante alors, dans une lettre à Gala, d’avoir fait une affaire: “Vendu l’ivoire esquimau à Ratton:6 000. Pas mal, hein?”³⁴ On suppose donc une série d’achats antérieure à cette date: il est même possible que la recherche des pièces ait débuté plusieurs années auparavant. En 1927, Tual n’avait-il pas fait “des trouvailles merveilleuses à Berlin, surtout des choses américaines?”³⁵

Breton et Eluard se mirent en quête d’artefacts extra-occidentaux et écumèrent ainsi les antiquaires parisiens et berlinois.³⁶ Quand il en eut l’occasion, l’auteur du *Capital de la douleur* rencontra même W.O. Oldman, le plus célèbre marchand d’art primitif londonien: “Après beaucoup de difficultés j’ai rendez-vous tout à

l'heure avec Oldman qui était à la campagne.³⁷ Mais c'est chez Charles Ratton que les deux surréalistes se procurèrent la majorité de leurs pièces et virent transiter le plus d'objets.³⁸ Les outils, souvenirs pour touristes et amulettes étant alors les artefacts les plus courants, les amateurs ne se privèrent pas d'en acquérir.³⁹ Des soucis financiers vinrent néanmoins rapidement stopper leur frénésie acheteuse. "L'argent manque terriblement [...] La situation est de plus en plus mauvaise," avouait alors Eluard.⁴⁰ Les poches trouées, les deux poètes se voient contraints de céder une partie de leur collection. Ils font une nouvelle fois appel à Ratton qui mène la vente au mieux. Reste aujourd'hui un catalogue d'un grand intérêt quant au détail des acquisitions surréalistes. On n'y compte pas moins de treize objets inuit : des archets servant à l'allumage du feu, une pointe de flèche, un poignard, des statuette anthropomorphes, des modèles de kayak, des amulettes ainsi qu'une planche de cribbage ; des objets divers et variés, sans grande prétention, qui attirèrent malgré tout l'œil avisé des poètes et traduisirent une première attirance pour le Grand Nord.⁴¹

On l'aura compris, les masques sont à cette époque encore absents du marché. Tout laisse cependant à croire que les surréalistes eurent sous les yeux un certain nombre d'illustrations bien avant l'arrivée de telles pièces en France. Gala d'une part, dut inclure des photographies de masques yup'ik au dossier qu'elle remit à Eluard ; Ratton d'autre part, possédait certainement plusieurs ouvrages richement illustrés.⁴² On pense notamment à Hausenstein et Von Sydow, dont les publications étaient, selon Elisabeth Cowling, disponibles dans l'hexagone dès le début des années 1920, mais aussi à Edward William Nelson et son essentiel *The Eskimo about Bering Strait*.⁴³ Cette hypothèse fut confirmée par Robert Lebel qui indiqua, lors d'un entretien, que les surréalistes avaient eu accès à une documentation suffisante sur l'art inuit bien avant leur séjour aux États-Unis.⁴⁴ L'année 1935 marqua toutefois un tournant dans l'apprentissage par les surréalistes des créations autochtones. En 1934 déjà, s'ouvrait la nouvelle salle des peuples arctiques au Musée du Trocadéro. Quatre mille objets venaient d'être ramenés par Paul-Émile Victor et Robert Gessain et une nouvelle présentation, bien plus lisible, visant à "faire pénétrer le public plus profondément dans la vie des peuples," voyait le jour.⁴⁵ En mars de l'année suivante, Charles Ratton se rendait aux États-Unis et rencontrait, à cette occasion, George Heye qui, heureux de pouvoir se débarrasser de ses "doublons," lui céda un nombre important de masques contre une modique somme et quelques pièces d'orfèvrerie péruvienne.⁴⁶ De retour à Paris, le marchand organisa une grande exposition-vente intitulée "Exposition de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique." Entre le 2 et le 27 juillet 1935, les surréalistes purent admirer des pièces entièrement inédites en France, qui allaient constituer "pour beaucoup une véritable

révélation.”⁴⁷

Peu d’auteurs, à l’exception de Marie Mauzé, se sont intéressés à cette exposition.⁴⁸ Il est vrai que les informations dont on disposait jusqu’à maintenant ne permettaient aucunement d’offrir des précisions sur la nature des pièces présentées. Un dossier contenant les plans élaborés par le marchand ainsi qu’un inventaire des pièces achetées a cependant été récemment mis au jour par la Galerie Charles Ratton.⁴⁹ A l’aide de ces documents, il est désormais possible de révéler exactement ce que les surréalistes observèrent. Ainsi, la vitrine d’entrée de l’exposition était entièrement composée de masques inuit, dont trois provenant de la Kuskokwim, sept d’Anvik, un des îles aléoutiennes, deux du Cap-Prince-de-Galles et un de Port Clarence.⁵⁰ D’autres vitrines présentaient des objets quotidiens (ex:couteaux, racloirs) et des figurines miniatures en ivoires yup’ik et inupiaq.⁵¹ En salle étaient exposés de nombreux autres masques (Goodnews Bay et Anvik pour l’arctique; Nishka, Tlingit, Kwakiutl, Haida et Nootka pour la Colombie britannique) ainsi qu’un somptueux parka.

L’exposition ne connut néanmoins qu’un succès limité et le livre d’or de la galerie ne conserve que peu de noms à l’exception de ceux des surréalistes et leurs proches. Les seuls acheteurs furent d’ailleurs Man Ray et, peut-être, Breton.⁵² On connaît pourtant un article des plus élogieux consacré par *La vie parisienne* à



Fig.3. Charles Ratton. Croquis de carton d’invitation pour *l’Exposition de masques et d’ivoires anciens de l’Alaska et de la côte nord-ouest de l’Amérique*, 1935. © 2008 Galerie Charles Ratton, Paris.

l’événement.⁵³ Dans celui-ci, l’auteur évoque les masques inuit qu’il juge “assez

doux,” avec “un petit air de comédie italienne,” les ivoires “véritablement beaux” d’une pureté qualifiée d’“égyptienne” et le parka, “joli manteau fait de bandes translucides d’intestin [de phoque,]” concluant finalement:

Alors je reste rêveur. Et je me dis:

Voici un peuple en voie de disparition (à la fin du siècle dernier il n’y avait plus que mille Eskimos en Alaska, et maintenant les derniers portent des chandails et vont au prêche) ; ce peuple n’a jamais été considéré, sauf pour sa simplicité morale.

Nos artistes aiment-ils encore travailler pour leur plaisir ? Ils ploient sous de telles nécessités qu’ils pensent à l’éditeur avant de penser à l’art.

Le 9 juillet 1935, soit peu de temps après le lancement de l’exposition, André Leroi-Gourhan donna, quant à lui, une radio-conférence intitulée “Une soirée chez les Eskimo.”⁵⁴ Les dates coïncident sans doute trop pour relever du simple hasard. L’anthropologue voulut peut-être, par là même, saluer l’initiative engagée par Ratton. Il nous faut enfin préciser qu’avec cette exposition, les surréalistes durent voir mais aussi apprendre. Le communiqué rédigé par le marchand dénote une connaissance sommaire mais malgré tout significative, par l’auteur, de la cosmogonie yup’ik – il y est notamment question de “tornit.”⁵⁵ L’apprentissage se verra complété chez certains par la lecture de Lévy-Bruhl et Rasmussen.⁵⁶

Paysage arctique

Les écrits de voyageurs fourmillent de descriptions d’aurores boréales, de glaciers, de tempêtes de neige. Encore aujourd’hui, l’Inuk est très souvent rattaché à son milieu; la faculté d’adaptation et la résistance au froid lui demeurent des qualités communément valorisées. Lorsqu’ils furent confrontés au pouvoir hypnotique des masques yup’ik, il est probable que les surréalistes n’eurent pas immédiatement à l’esprit l’image de leurs créateurs. Il faut se souvenir que la plastique joua un rôle essentiel dans l’amour des arts autres: nombre d’artistes – André Breton en tête – se fièrent au coup de foudre, à la rencontre de la désormais renommée “beauté convulsive.” Force est néanmoins de constater que l’instant-coup de foudre passé, la majorité des protagonistes grattèrent sous la surface et cherchèrent la terre d’origine de chaque objet. L’artefact intégrait dès lors différentes catégories, parallèles, générales, parfois confuses, mais toutefois révélatrices. Il était d’abord primitif, donc venu d’ailleurs et exaltant les qualités que l’on sait ; il s’imprégnait ensuite de magie

et pouvait, plus précisément, appartenir au répertoire chamanique—rappelons que les techniques d'hallucinations par le jeûne, les états de semi-conscience, et autres procédés utilisés par les sorciers furent vivement prônés par les surréalistes—avant de gagner une aire culturelle donnée.⁵⁷ L'Inuk se voyait ainsi englobé dans la grande famille nord-américaine et intégrait les mondes indiens, dont la définition restait d'ailleurs encore assez floue aux yeux des intéressés.⁵⁸ En marge de ces figures très larges et relativement malléables, émergeait celle de l'Eskimo, peut-être plus précise et répondant à certains idées reçues.

Une perception déjà très empreinte des récits de voyageurs et romans d'aventures des siècles passés se retrouve chez les surréalistes dans les années 1920. Robert Desnos, dans “La baie de la faim” évoque un Pôle Nord où “la mort se présente sous la forme d'une baie circulaire et glaciale.”⁵⁹ Paul Nougé suggère, quant à lui, la désolation des lieux: “Tandis qu'ailleurs (où nous ne sommes pas) c'est toujours l'hiver. La végétation y est pauvre, la plupart des animaux vivent au fond des eaux et les rares habitants de ces régions ont une existence misérable.”⁶⁰ Quand en 1932 paraissent les recueils *La vie immédiate* et *Le revolver à cheveux blancs*, Eluard et Breton font, à leur tour, allusion au Grand Nord. Dans le premier ouvrage, Eluard s'empare d'un thème qui lui restera cher: l'interminable nuit polaire. Il écrit:

Simule
L'ombre fleurie des fleurs suspendues au printemps
Le jour le plus court de l'année et la nuit esquimau
L'agonie des visionnaires de l'automne⁶¹

Breton multiplie, pour sa part, les évocations. Il convoque tour à tour “l'ours boréal au grand air d'intelligence,” “l'immense vérité glacée des traîneaux de regards sur l'étendue toute blanche” et les “glaciers à peines roses.”⁶² D'aucuns pourraient arguer que la récurrence de telles visions du paysage arctique est familière aux constructions poétiques: ce serait sans compter la date de publication des textes (période charnière, entre la carte de 1929, le début des collections d'art inuit et l'exposition de 1935) et l'inclination de Breton à régulièrement saluer ses pairs dans ses écrits.⁶³ Le chef de file du mouvement répétera d'ailleurs cet hommage, quelques années plus tard, dans *Pleine marge* (“Entre toutes l'enfant des cavernes son étroite prolongeant de toute la vie la nuit esquimau / Quand déjà le petit jour hors d'haleine grave son renne sur la vitre”⁶⁴), puis *Les Etats Généraux*:

Comme on verra je viens de voir un masque esquimau

C'est une tête de renne grise sous la neige
De conception réaliste à cela près qu'entre l'oreille et l'œil droits
s'embusque le chasseur minuscule et rose tel qu'il censé apparaître à
la bête dans le lointain⁶⁵

C'est donc principalement une perception de l'homme face au paysage qui s'installe au sein de l'imaginaire surréaliste dans les années 1920-30. Passant de l'effroi au ravissement—ce qui n'est pas sans rappeler *Nanouk*—le lieu devient, parmi d'autres, celui de la beauté convulsive. C'est d'ailleurs sans surprise que Breton inclut, en 1933, l'Alaska à la description de cette dernière :

C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxales où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils, où pourtant aussi la solitude fait rage par une de ces fantaisies de la nature qui, autour des cratères de l'Alaska, veut que la neige demeure sous la cendre, c'est là qu'il y a des années j'ai demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle, la beauté 'envisagée exclusivement à des fins passionnelles.⁶⁶

En 1935, à l'occasion de l'exposition organisée par Charles Ratton, Paul Eluard signe enfin, *La nuit est à une dimension*, seul texte surréaliste publié sur l'art inuit.⁶⁷ Il y écrit l'angoisse, la faim, le froid et perçoit dans le masque l'emprisonnement des forces hostiles de l'Arctique qui, sans cesse, demandent à l'homme de se renier pour mieux exister. Confrontation au milieu et sévérité du mode de vie trouvent ainsi une échappatoire dans l'œil du masque, comme dans "cette lumière constituée seulement de fourrures, de viandes, de rires." Car les ténèbres envahissent son champ de vision, l'homme perd ses repères; sa capacité de jugement s'en trouve menacée. La nuit polaire, "interminable temps d'une nuit," à côté de laquelle la nuit des temps semble "dérisoire," est célèbre, dans la croyance populaire, pour le dérèglement des sens qu'elle engendre, l'absence de passions, le désespoir, l'hystérie. Eluard s'empare de ces thèmes souvent façonnés par l'Occident pour en faire le théâtre des bouleversements de l'âme.⁶⁸ Reprenant Rasmussen, il cite un des passages les plus sombres de *Du Groenland au Pacifique* où les hommes, en proie à une grande famine, cèdent au cannibalisme. Le masque, face à la tragédie, "enferm[e] dans leur représentation extrême" les "puissances de désolations" et absout finalement l'individu. Il tente, par là même occasion, de "démentir la fragilité humaine aux prises avec son climat."⁶⁹ Eluard voit dans l'artefact se cristalliser à la fois les peurs et les angoisses, les souhaits et les rêves d'un peuple. Il entend la nostalgie, la solitude, et associe ce qu'il a lu chez Rasmussen à ce qu'il entrevoit désormais dans le masque. Il y injecte également son sentiment et ses intuitions propres. Déjà, il devine l'humour noir de ces objets

hybrides et le besoin de créer pour parer au désespoir, une quête pour, en définitive, “être au monde.”

L'exil aux Etats-Unis

A la fin des années 1940, l'intuition de Breton se concrétise. Celui qui, en 1925, avait clamé savoir ce que lui réservait l'année 1939 voit, avec horreur, le drame se répéter.⁷⁰ Tour à tour censurés, arrêtés, interrogés, les surréalistes sont, pour la majorité d'entre eux, contraints de fuir.⁷¹ En mars 1941, Breton embarque à bord du *Capitaine Paul-Lemerle*, où il se lie d'amitié avec Claude Lévi-Strauss. Arrivé à New York, il retrouve Matta, Tanguy, Seligmann et d'autres intellectuels qui se joignent rapidement au cercle parisien.⁷² Soucieux de poursuivre la lutte, même à distance, les artistes et poètes s'engagent alors dans une nouvelle voie, plus hermétique mais aussi plus féconde. L'objectif ne diffère pas de celui des années 1930: les principes marxistes et rimbaldiens—changer la vie, transformer le monde—demeurent, seuls changent les moyens d'accéder à ces mutations intérieures. L'accent est mis sur l'ésotérisme, la compréhension du mythe et la recherche du primitif. L'exil sur le continent américain, bien que forcé, devient une formidable opportunité, pour les amateurs d'arts autres, de côtoyer des richesses jusqu'alors insoupçonnées. Robert Lebel témoigne d'ailleurs, dans une lettre à Patrick Waldberg, de l'importance que pouvaient revêtir ces découvertes dans le morne quotidien:

Oui, les soirées de N.Y n'offrent que peu de ressources. Le jour, au moins, nous nous occupons beaucoup d'objets “sauvages” et, surtout des masques eskimos récemment découverts que nous sommes trois ou quatre à acheter, au point de nous mettre sur la paille.⁷³

Avides de rencontres ineffables, les intéressés choisissent d'explorer les musées new-yorkais, l'American Museum of Natural History et le Museum of the American Indians.⁷⁴ Ils fréquentent également divers antiquaires, dont Macy's sur l'avenue Madison, et se lient d'amitié avec Julius Carlebach.⁷⁵ L'histoire est désormais célèbre: Max Ernst découvre, en 1942, une cuiller haida dans la vitrine du marchand. Celle-ci attire son attention, il entre et négocie le prix. Le lendemain, Carlebach rappelle son client pour le prévenir de l'arrivée d'un masque yup'ik dans sa boutique.⁷⁶ Malgré leurs faibles économies, les amateurs—parmi lesquels on peut compter Robert Lebel, André Breton, Roberto Matta, Isabelle Waldberg, Georges Duthuit, Bernard Reis, Dolorès Vanetti, Enrico Donati et Yves Tanguy—tentent de se procurer le plus d'objets possibles.⁷⁷ Lévi-Strauss se rappelle: “Nous avions fort peu

d'argent, et celui qui disposait de quelques dollars achetait l'objet convoité."⁷⁸ Waldberg écrivait, quant à elle, à l'époque: "Carlebach de la 3e est devenu la rencontre de nos désirs. Et nous payons. Robert a une belle collection. Dolorès se ruine et André a fait l'impossible pour en avoir deux."⁷⁹ Il faut souligner que, par l'intermédiaire du marchand, le groupe accède à des ressources quasi-illimitées. George Heye, toujours enclin à se débarrasser de ses doublons, autorise les acheteurs à se servir dans les réserves du Museum of the American Indians.⁸⁰ Matta raconte: "On l'a invité [Carlebach] avec son ami à venir prendre un cocktail chez Peggy. Il a amené le conservateur et on l'a corrompu avec des 'old fashions."⁸¹ L'annexe du Bronx, véritable "caverne d'Ali Baba," fait le bonheur des surréalistes qui pourront notamment y acquérir certains des prodigieux masques rapportés par Twitchell.⁸²

A ces découvertes s'ajoute la volonté de comprendre plus entièrement la pensée autochtone. Dès son arrivée aux Etats-Unis, André Breton fréquente la New York City Public Library.⁸³ Avec Robert Lebel, il entame par la suite de nombreuses recherches sur les masques yup'ik.⁸⁴ Catalogues d'exposition, rapports de la Smithsonian Institution et écrits anthropologiques figurent parmi leurs lectures.⁸⁵ Isabelle Waldberg, qui était familière des mondes inuit, se joint, peu de temps après, à cette investigation.⁸⁶ Elle parcourt les bibliothèques, dont celle de Columbia, avec Robert Lebel, et assiste aux cours donnés par Lévi-Strauss:⁸⁷

Je suis régulièrement avec Robert et Nina le cours de Lévi-Strauss qui, après avoir traité des Jukas, a commencé la Colombie britannique. A part nous, il y a deux élèves tout au plus, mais le cours est fait comme s'il s'adressait à un auditoire nombreux. [...] En somme, si jusqu'ici je n'ai rien appris que je n'aie lu déjà dans les livres [...] mes vues générales se précisent.⁸⁸

Plusieurs artistes et poètes, gravitant autour du groupe surréaliste, entreprennent également des voyages afin de parfaire leur connaissance des arts autres. Matta, en 1942, se rend à Boston où il voit "la meilleur collection de choses de L'homme Esquimaux et NorthWest Coast."⁸⁹ L'année suivante, Isabelle Waldberg, en compagnie du couple Lebel, visite les musées de Boston, Harvard, Salem et Philadelphie.⁹⁰ Les excursions en terre indigène semblent, en revanche, s'avérer plus rares. Breton séjourna, certes, dans les réserves hopi et zuni et Seligmann se rendit effectivement chez les Tsimshian, mais aucun ne s'aventura jusque dans les territoires inuit. Il est vrai que le voyage s'annonçait périlleux et n'était pas à la portée de tous. Wolfgang Paalen fut celui qui se rapprocha le plus du nord polaire puisqu'il atteint le Taku Gla-

cier, en Alaska.⁹¹ Enrico Donati tenta, pour sa part, de partir à la rencontre des Inuit, sans succès:

I traveled extensively. And I went up to Canada, to British Columbia, and up to Hudson Bay. I tried to find where Eskimo art was. I didn't really find it personally but I found traces of it. And in Montreal I found collectors that had objects, particularly ivory objects and wooden masks that came mostly from the Baffin Islands.⁹²

Selon son fils, Robert Lebel ne s'est, pour sa part, jamais rendu dans le Grand Nord mais il connaissait peut-être le Canada et ses musées.⁹³ Enfin, André Breton, s'il n'alla pas plus haut que la Gaspésie, émit le regret, lors d'un entretien, de n'avoir pu voyager plus: “[...] j'aurais voulu voir le Tibet, l'Alaska et l'île de Pâques.”⁹⁴

L'exil fut une période d'intenses découvertes mais également de réflexion. En se plongeant plus que jamais dans l'étude des arts sauvages, le surréalisme entendit déceler les “éléments épars du mythe;” il chercha le moyen d'accéder au cœur de l'existence, de s'insinuer dans l'inframonde, pour mieux le bouleverser.⁹⁵ Les artistes et intellectuels furent chacun frappés à leur manière par l'art des Yupiit d'Alaska. Beaucoup achetèrent mais peu, finalement, virent leur propre travail transcendé par ces créations. Parmi les rares à avoir trouvé dans l'art inuit un écho à leurs préoccupations du moment, il faut citer Robert Lebel, Isabelle Waldberg et Roberto Matta. Chacun témoigna avec force d'une rencontre inspirante: Lebel en laissant un carnet de dessins exceptionnel et des poèmes, Waldberg et Matta au travers de leur œuvre.⁹⁶ On se rappelle la collaboration des deux premiers pour le recueil *Masque à lame*, dans lequel se répondent poèmes et constructions.⁹⁷ Divisé en sept instants—les sept jours de la semaine—l'ouvrage retrace l'histoire d'une rencontre amoureuse. Se décèlent à la fois dans le texte l'évocation des structures proposées par Isabelle Waldberg et une réminiscence des mondes nordiques. Lebel voit, dans le “solstice d'hiver,” le givre et la neige, il s'en remet aux tabous (“d'anciennes lois au sens à jamais oublié régissent nos rencontres”) et se laisse finalement fasciner par les “Objets serrés/Objets rugueux/Objets fragiles.”⁹⁸ Isabelle Waldberg entretient, quant à elle, une grande connivence avec les masques yup'ik: elle partage avec eux la fragilité, le vide, l'annonce d'une destruction future.⁹⁹ Plutôt qu'adopter une retranscription formelle, les deux auteurs cherchèrent à s'imprégner de l'essence des artefacts inuit pour mieux s'en détacher et ne laisser paraître que quelques allusions, disséminées ça et là.¹⁰⁰

Le rapport de Roberto Matta à l'art inuit est moins aisé à définir: on sait que l'artiste posséda plusieurs sculptures mais son intérêt fut-il aussi important que celui

de Lebel ou Waldberg? L'analyse de Fabrice Flahutez montre que Matta se plongea dans l'étude de différentes cultures; il s'attacha autant aux Wanleg des bords de la rivière Sépik qu'aux peintures sur sable des Indiens navajo.¹⁰¹ Pour l'art yup'ik, un lien



Fig.4. Masque yup'ik, Yukon inférieur, Alaska. Bois peint, 27 x 42 cm. © 2008 The Phoebe A. Hearst Museum.

est établi par l'auteur entre le *Portrait automatique de Federico García Lorca* et un masque de tunghak (Fig.4)—la distorsion extrême du visage et l'apparition d'un œil cyclopéen étant comparables.¹⁰² Matta voulut, dans ces années d'angoisses, transcender l'univers par l'art. Il se mit en quête d'un inframonde, le réinjecta dans sa toile pour mieux en contrôler la force. Rituels thaumaturgiques, voyages chamaniques et invocation des puissances supérieures l'interpellèrent conséquemment au plus haut point. Examinant les diverses cosmogonies primitives, il fit un choix et retint celles qu'il jugea dignes de l'assister dans son œuvre. Il est fort à parier que les croyances inuit en firent parti. Les spirales apparaissant dans la majorité des toiles de l'époque ne sont, par exemple, peut-être pas sans lien avec les cerceaux de bois souples entourant les masques yup'ik. A la fois courbes de niveaux, vortex, cyclones, labyrinthes, ces éléments graphiques font pont vers l'invisible et s'annoncent comme la synthèse

des multiples temps et espaces.¹⁰³ Ils peuvent alors être rapprochés des cerceaux yup'ik ou *ellanguat*—représentations de l'univers—lieux privilégiés du passage entre le monde terrestre et le domaine des esprits. Même sans connaître la signification exacte de ces cerceaux, il n'est pas improbable que Matta ait pensé aux masques yup'ik, et à leur pouvoir, dans l'élaboration de ses toiles.¹⁰⁴

Durant l'exil, certaines thématiques quelque peu délaissées par les surréalistes connaissent un nouvel essor. On compte parmi celles-ci l'humour noir, outil de lutte contre l'absurde. André Breton eut toujours à cœur de lier ses divers centres d'intérêts entre eux, forgeant ainsi un vaste réseau d'interconnexions et correspondances. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que l'indigène sera souvent pris comme exemple de parfaite assimilation de l'humour noir. Dans la préface de son anthologie, en 1939, Breton fait du Mexique la “terre d'élection de l'humour noir.”¹⁰⁵ Quelques années plus tard, c'est chez les Inuit qu'il va chercher la trace d'un tel art. En 1945, lors d'une de ses conférences à Haïti, il déclare:

Les esquimaux [...] me paraissent très sages quand réunis à l'occasion d'une certaine fête ils organisent une sorte de concours entre les masques de cérémonie nouvellement conçus, à l'issue duquel le préféré est celui qui leur a fait le plus rire.¹⁰⁶

En 1953, il réitère son hommage dans l'ébauche d'un dictionnaire surréaliste:

Tout au plus a-t-on timidement avancé que nombre de ces masques [...] ont été conçus de manière à provoquer une réaction aux confins du rire et de la peur et ont fait l'objet de tournois d'humour noir entre différents villages.¹⁰⁷

Il faut souligner ici certains raccourcis dans le discours de Breton: les compétitions humoristiques de masques étaient effectivement très courantes chez les Yupiit d'Alaska mais elles relevaient plus volontiers du grotesque. Les surréalistes perçurent un humour bien noir dans les créations yup'ik—la grimace carnassière pouvant, au premier abord, être confondue avec un large sourire—et très naturellement firent le rapprochement entre leur propre perception des masques et la réalité ethnographique.¹⁰⁸ Chez les Inuit, pourtant, la bouche monstrueuse était avant tout vouée à inspirer la peur.¹⁰⁹ L'intuition de certains membres du groupe ne fut cependant peut-être pas si erronée: dans l'ensemble du Grand nord, l'humour noir régit aujourd'hui encore souvent la vie communautaire. Il n'est pas rare que celui-ci soit

employé à des fins pédagogiques, en vue d'apprendre notamment aux plus jeunes à se prémunir des dangers du quotidien.¹¹⁰

Comme les Indiens avant eux, les Inuit furent également associés par Breton aux théories fouriéristes. On connaît bien *L'Ode à Charles Fourier* où sont invoquées les danses indiennes en même temps que les douze passions; on ignore en revanche d'ordinaire que la *Théorie des Quatre mouvements et des destinées générales* fut projetée sur les mondes polaires.¹¹¹ Breton, toujours dans son ébauche de dictionnaire surréaliste, renvoie au chapitre de Fourier intitulé "L'aurore boréale," lequel prévoit un réchauffement général de la planète qui rendrait le climat, en tout point du globe, tempéré et propice aux cultures:

Il n'y a pas lieu de désespérer positivement de voir naître, conformément à la prophétie, à partir de l'instant où le globe sera exploité au delà de la ligne qui joint Nounivak à Farewell, une couronne boréale, c'est à dire une immense aurore boréale permanente non plus seulement éclatante mais chauffante dont le premier effet sera de déchaîner en sa toute puissance le rut sur la planète, les petits systèmes humains craqueront de toutes parts.¹¹²

Breton délaisse bien évidemment Fourier l'économiste pour ne plus adresser ses louanges qu'au poète. Il admire la puissance des images lancées par l'auteur et le caractère profondément subversif de sa pensée. La révolution fouriériste entend en effet l'abolition du système dominant et l'avènement d'un nouvel ordre fondé sur l'harmonie: une démarche relativement similaire à celle du surréalisme pendant l'exil. En confrontant le peuple inuit à Fourier, Breton matérialise finalement l'utopie et fait s'évader celle-ci de son carcan de chimère. Ainsi, le primitif s'impose une fois encore comme le détenteur d'une vérité universelle et modèle à suivre.

Il convient enfin de souligner que les surréalistes étudièrent avec passion la poésie autochtone. Breton posséda l'ouvrage de Preyre, *Chants, prières et incantations des Indiens d'Amérique*, dans lequel figure un poème inuit, mais il est aussi très probable qu'il parcourut les récits de voyages de Paul-Émile Victor.¹¹³ Sans nul doute comprit-il la place essentielle que tenait la poésie dans le Grand Nord puisqu'il éleva, quelques années plus tard, l'Inuk au rang de véritable poète:

L'Esquimau aux lunettes d'ivoire dans la tempête sempiternelle de neige est l'artiste-sculpteur, graveur, poète qui, par excellence, nous plonge dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.¹¹⁴

José Pierre ne s'y trompa finalement pas quand il émit une comparaison entre le masque yup'ik et le poème-objet outre la notion de bricolage, les deux créations font se lier profondément image et parole, chacun des éléments renfermant une puissance incomparable et transcendant le second.¹¹⁵ L'objet ne peut ainsi être compris isolément puisque le mot influe inexorablement sur sa signification. Associé au poème—qui n'est nullement sa répétition—il retrouve sa plénitude et offre à voir de nouveaux horizons. Dans les deux cas, la combinaison de deux entités distinctes dépasse donc la simple juxtaposition pour former un nouvel ensemble et un système de représentation inédit. Le masque yup'ik et le poème-objet associent chacun les qualités du poète et du plasticien.

Le retour en France

Lorsque les principaux membres du groupe surréaliste retournent sur le vieux continent, ils multiplient les projets en vue de faire connaître les arts extra-européens au grand public. En 1959-1960, Breton, Duthuit et Waldberg acceptent de prêter un grand nombre d'objets pour l'exposition *Le Masque* au Musée de l'Homme.¹¹⁶ Parmi eux figurent plusieurs productions yup'ik alors tout à fait inédites en France. En 1965, les collections Lebel et Waldberg sont de nouveau présentées lors de l'exposition *Art primitif Amérique du Nord*, à la Galerie Jacques Kerchache.¹¹⁷ Enfin, *Le surréalisme, sources, histoire, affinités*, organisée en 1964 par Patrick Waldberg, expose également trois masques yup'ik.¹¹⁸

En ce qui concerne les publications, on ne peut que se rappeler l'essentiel *Art magique* d'André Breton, où sont reproduits quatre créations yup'ik, et ce travail de longue haleine que fut l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires de l'Amérique* de Benjamin Péret.¹¹⁹ Moins connue fut la volonté, par plusieurs auteurs, de collaborer à la réalisation d'un ouvrage complet sur les arts primitifs américains. Une lettre envoyée en 1947 par André Breton à Max Ernst témoigne d'un premier projet qui ne vit finalement jamais le jour:

Autre chose: une occasion se présente d'éditer en belle condition un ouvrage que je propose d'intituler: 'Les grands arts primitifs d'Amérique du Nord' et que s'offre à publier la galerie Bucher, en même temps qu'elle donnerait une exposition des objets susceptibles d'être réunis à Paris. Cela pourrait avoir lieu en juin si tous les documents étaient réunis à temps. Nous avons prévu jusqu'ici un texte de Lévi-Strauss (axé sur la Colombie britannique), un texte de Duthuit

(également sur la côte Nord-West), un texte de Lebel (sur les Esquimaux) et un texte de moi, en manière de présentation générale, traitant des rapports de relation poétique, affective, etc. que nous entretenons avec ces objets en particulier).¹²⁰

Un autre projet, réunissant Duthuit, Breton, Lebel et—fait exceptionnel—Paul-Émile Victor, vise, au même moment, à la publication d'un livre uniquement consacré aux Inuit. Duthuit écrit en effet à Breton en 1949:

Je fais, ou plutôt nous faisons, si voulez bien, ce livre sur les Esquimaux. J'ai demandé pour les textes et les documents à Paul Victor de me donner un coup de main. Mais c'est un livre d'art et de poésie, les textes doivent mettre cela en valeur. J'ai donc besoin de vous. Je fais signe à Lebel. Pouvons-nous nous voir?¹²¹

Il va sans dire que ce second projet resta, lui aussi, sans suite. Mais la multiplication de telles ambitions suffit à prouver la volonté inébranlable des surréalistes à partager leur savoir et inscrire les arts autres dans le paysage artistique français. Les arts américains, et plus particulièrement celui des Yup'ik d'Alaska, n'étaient alors que très peu connus dans l'hexagone: l'arrivée et la présentation au plus grand nombre de pièces spectaculaires est définitivement le fait des surréalistes. Aussi les masques yup'ik se trouvent dorénavant transcendés par le regard surréaliste: ils sont essentiellement perçus à travers un œil bretonien, à l'état sauvage. La connivence n'échappe finalement pas à une majorité d'auteurs qui n'hésitent plus à accoler l'adjectif "surréaliste" à ces réalisations fascinantes, tenues par Breton et ses amis dans "une estime et une admiration toute spéciale." preuve qu'un fil invisible lie encore aujourd'hui les productions les plus éloignées.¹²²

1 Sur l'exotisme, voir: Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton: surréalisme et primitivisme littéraire* (Paris: L'Harmattan, 1996), 75-92.

2 André Breton, "Manifeste du surréalisme," in *Manifestes du surréalisme* (1924, réédition, Paris: Gallimard, 1985), 20 ; André Breton, "Manifeste du surréalisme," in *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1987), 316.

3 Le mur d'André Breton, reconstitué par le Musée national d'art moderne de Paris, s'il ne contient aucun masque inuit, présente lui aussi, malgré tout, plusieurs objets arctiques (ivoires gravés, lunettes, étui à aiguille, chaînette et attache de ceinture).

4 Les Îles de la Reine-Charlotte sont la terre des Indiens Haida. La taille démesurée de la Russie sur

cette carte est, quant à elle, à mettre en relation avec l'intérêt porté alors au communisme.

5 Il n'est pas certain que les dimensions retenues pour chaque territoire aient été le fruit d'une concertation générale. José Pierre soupçonne, pour sa part, Yves Tanguy d'être l'auteur du dessin. Voir à ce sujet José Pierre, "L'art des Eskimo de l'Alaska au regard des surréalistes," in Jean-Loup Rousselot (dir.), *Les masques eskimo d'Alaska* (Saint-Vit: D. Amez, 1991), note 16, 95. Il faut préciser que les objets achetés alors par André Breton et Paul Eluard provenaient essentiellement d'Alaska. En incluant le Labrador et le Groenland à leur carte, les auteurs montrent déjà leur fascination pour l'ensemble des pays "eskimo."

6 Il est aujourd'hui avéré qu'Eskimo ne signifie pas "mangeurs de chair crue," comme on l'a longtemps cru. Michèle Therrien (dir.), *Le corps inuit* (Paris: SELAF-PUB, 1987), 13.

7 Encore dans les années 1930-40, certains archéologues cherchent à prouver leur origine européenne. Wendell H. Oswalt, *Eskimos and explorers* (Novato: Chandler & Sharp, 1979), 274.

8 *Larousse universel*, 1922, s.v. "Esquimaux."

9 Parfois même, un groupe est détaché des autres. Pour René de Cornulier, "les Groenlandais ne sont pas des Esquimaux. Ce sont des Peaux-Rouges." Christina de Cornulier Lucinière, *Mémoires de René de Cornulier Lucinière* (première partie de 1811 à 1852, transcrites par l'un de ses fils, 1994), cité dans Gwénaële Guigon, "Historique et présentation des collections inuit dans les musées français au XIXe siècle" (Mémoire de DRA, Ecole du Louvre, 2006), 42. La majorité des explorateurs, cependant, ne mettent pas en doute la thèse de l'ascendance asiatique, les traits inuit rappelant ceux des peuples d'Extrême-Orient. Les écrits d'Emile Petitot (missionnaire français, né en 1838 et décédé en 1917; Emile Petitot, *Les grands esquimaux* (Paris: E. Plon, 1887) et de Pierre Jean-Baptiste Duchaussois (missionnaire français, né en 1878 et décédé en 1940; Pierre Jean-Baptiste Duchaussois, *Aux glaces polaires: Indiens et Esquimaux* (Paris: Editions Spes, 1928) sont à cet égard très parlants.

10 Jusqu'en 1934 où la nouvelle salle des peuples arctiques s'installe entre celle des Amériques et celle des expositions temporaires. Nélia Dias, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro: 1878-1908: anthropologie et muséologie en France* (Paris: Éd. du CNRS, 1991), 180.

11 Singulier d'Inuit en langue inuktitut.

12 Johan Friedrich Blumenbach (1752-1840), biologiste et naturaliste allemand. Johan Friedrich Blumenbach, *De l'unité du genre humain, de ses variétés* (1775, traduction, Paris, 1804). Voir également à ce sujet: Shari M. Huhndorf, "Nanook and his contemporaries: traveling with the Eskimos, 1897-1941," in *Going Native, Indians in the American Cultural Imagination* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 101.

13 John Lubbock (1834-1913), préhistorien et naturaliste anglais. John Lubbock, *Prehistoric Times* (Londres: Williams and Norgate, 1865). William Johnson Sollas (1849-1936), géologue et paléontologue anglais. William J. Sollas, *Ancient Hunters and Their Modern Representatives* (London: Macmillan and Co., 1911). Wendell H. Oswalt, *Eskimos and explorers* (Novato: Chandler & Sharp, 1979), 274.

14 Vilhjalmur Stefansson (1879-1962), explorateur canadien qui parcourut l'arctique au début du XX^e siècle. Il fit, dans son discours, référence aux Eskimo du Cuivre de l'île Victoria. Il n'a par ailleurs jamais été démontré qu'il s'agissait là d'un métissage, les récentes analyses ADN semblent même l'infirmier. Vilhjalmur Stefansson, "The 'Blond' Eskimo," in *Harper's Monthly Magazine*, no. 156:932 (1928): 191-198. Vilhjalmur Stefansson, *My Life with the Eskimo* (New York: The Macmillan Company, 1912).

15 Voir à ce sujet l'étude de Jean Malaurie: Jean Malaurie, "Le mythe du Pôle Nord: les Hyperboréens, Apollon, la licorne de mer et l'étoile polaire," in *Colloque Pôle Nord 1983 - Histoire de sa conquête et problèmes contemporains de navigation maritime et aérienne* (Paris: CNRS, 1987), 115-122.

16 Voir Duchaussois, 399. Knud Johan Victor Rasmussen (1879-1933) fut, quant à lui, un explorateur

et anthropologue danois du Groenland. Le récit de sa cinquième expédition (1921-1924) constitue un des textes majeurs de l'inuitologie. Thulé—nom qu'il choisit de lui donner—fut à l'origine attribué par le navigateur grec Pythéas à une île nordique, l'Islande peut-être. Il est repris par divers auteurs grecs et romains pour désigner les limites septentrionales du monde connu. Dans la tradition celto-germanique, Thulé est une terre où un peuple proche des dieux aurait vécu avant le déluge. Knud Rasmussen, *Du Groenland au Pacifique: deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus* (Paris: Plon, 1929).

17 Le film sort en France sous ce titre, ce n'est que beaucoup plus tard qu'il prend le nom de *Nanouk l'esquimau*. Le titre original est *Nanook of the North*.

18 Sur le succès de *Nanouk*, voir: Paul Rotha et Jay Ruby, *Robert J. Flaherty, a biography* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983), 44. Sur la *Nanoukmania*, voir: Asen Balikci, "Anthropology, film and the arctic peoples," *Anthropology today* 5, no. 2 (1989): 7.

19 Voir à ce sujet Anne-Marie Bidaud, "Les Inuit et le cinéma: Nanouk l'Esquimau ou le premier métissage des regards," in *Destins croisés, cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens* (Paris: Unesco/Albin Michel, 1992), 591-603.

20 La phrase apparaît au début du film.

21 L'humanité des protagonistes est clairement mise en valeur: les relations parents-enfants sont soulignées et il n'est pas rare de voir Nanouk entrer en interaction avec le spectateur par le biais de regards et sourires.

22 Lutte pour la vie, climat hostile du Grand nord, cycle jour/nuit saisonnier, aurores boréales, traîneau, igloo, etc.

23 Il faut notamment que le musée reçut des dons de la Smithsonian Institution, dès 1883. Ann Fienup-Riordan note qu'en 1885, une quinzaine d'objets yup'ik et inupiaq, issus des collections Nelson, Turner, Dall et McKay, furent envoyés au Musée du Trocadéro. Ann Fienup-Riordan, *The Living Tradition of Yup'ik Masks* (Seattle: University of Washington Press, 1996), 55.

24 Voir le catalogue des objets du Musée du Quai Branly. Ex: 71.1905.31.36 ; 71.1905.31.37 ; 71.1905.31.80 ; 71.1905.32.30 ; 71.1905.32.53 ; 71.1905.32.74.1-2.

25 Catalogue des objets du Musée du Quai Branly: 71.1905.31.133 ; 71.1905.31.79 ; 71.1905.31.135 ; 71.1886.129.3.

26 "Logé dans un palais construit pour un tout autre objet, sombre et non chauffé, garni de vitrines improvisées, mal protégées contre la poussière, l'humidité et les insectes, (...) le Musée donnait l'impression d'un 'magasin de bric à brac' (le mot n'est pas de nous), où les objets de valeur, accumulés dans des armoires obscures, passaient inaperçus des visiteurs." Pierre Rivet et Georges-Henri Rivière, *La réorganisation du musée d'ethnographie du Trocadéro* (Paris: Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1931), 1.

27 Guide qui devint leur livre de chevet (Thomas Athol Joyce, *Handbook to the ethnographical collections* (1910, réédition, Oxford: Oxford University Press, 1925) et que l'on retrouve dans la bibliothèque d'André Breton (*André Breton: 42, rue Fontaine, Arts primitifs* (Paris: Camels Cohen, 2003). Elisabeth Cowling, "The Eskimo, the American Indians and the Surrealists," *Art History*, no. 4 (1978): 487. Les informations concernant les pièces arctiques n'y abondaient cependant pas. On trouve toutefois dans l'ouvrage un modèle de pipe pour touriste en tous points semblables à celui qu'acquerra André Breton (*André Breton, 42 rue Fontaine*. <http://www.atelierandrebreton.com>).

28 On ne sait en revanche pas à quelle date les surréalistes purent s'y rendre.

Il convient de préciser que si les Koniag, de l'archipel Kodiak, furent nommés par l'ethnographie américaine "Eskimo du Pacifique," ils forment en vérité avec les Chugach et les Aléoutiens, un groupe distinct qui ne revendique aucune parenté avec les Inuit. Il va sans dire que cette différenciation n'est pas établie dans la première moitié du XX^e siècle. Enfin, Alphonse Pinart (1852-1911), linguiste et eth-

nologue français, s'intéressa de près aux civilisations inuit et amérindiennes. Il se rend en 1871-72 aux aléoutiennes et rapporte un nombre important de pièces. Alphonse Louis Pinart, *Catalogue des collections rapportées de l'Amérique russe* (Paris: J. de Claye, 1872). Et voir *Kodiak, Alaska: les masques de la collection Alphonse Pinart: novembre 2002 – janvier 2003, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie* (Paris: Éditions Adam Biro/Musée du quai Branly, 2002).

29 On remarque qu'aucun surréaliste ne fit l'acquisition de masques de cette région (Aléoute, Chugach et Kodiak) pendant l'exil aux États-Unis alors que la Smithsonian Institution en possédait quelques exemplaires (surtout aléoutes).

30 Il n'est pas certain que les membres du groupe firent le déplacement, à l'exception peut-être de Max Ernst.

31 Johan Adrian Jacobsen (1853-1947), explorateur norvégien, parcourut les régions du Yukon et de la Kuskokwim entre 1882 et 1883. Sa collection d'art inuit d'Alaska est la seconde en taille (plus de 7000 objets dont environ 130 masques yup'ik) après celle de Nelson (plus de 10,000 objets dont environ 200 masques yup'ik). Fienup-Riordan, *The Living Tradition of Yup'ik Masks*, 48.

32 Lettre de Paul Eluard à Gala, Arosa, mars 1928. Paul Eluard, *Lettres à Gala:1924-1948* (Paris: Gallimard, 1984), 25.

33 On peut aussi imaginer que les surréalistes eurent vent des collections d'art inuit de Bâle et Neuchâtel.

34 Lettre de Paul Eluard à Gala, Eaubonne, mars 1928. Eluard, *Lettres à Gala*, 31.

35 Lettre de Paul Eluard à Gala, Eaubonne, juin 1927. *Ibid.*, 24.

36 Pour les marchands berlinois, certainement par l'intermédiaire d'amis et de connaissances tels que Tual.

37 Lettre de Paul Eluard à Gala, Londres, mi-avril 1929. Eluard, *Lettres à Gala*, 65. On ne sait en revanche pas ce qu'il lui acheta, ce qui est fort regrettable car Oldman possédait apparemment certaines pièces issues de la collection Jacobsen. Marie Mauzé, "Le tambour d'eau des castors. L'art de la Côte Nord-Ouest et le surréalisme," *Arts d'Afrique Noire*, no. 189 (1994): 44, note 4.

38 Rattou achetait de nombreux objets pour d'autres collectionneurs. Lors de la vente De Miré, en 1931, il acquit notamment plusieurs ivoires inuit pour une tierce personne. En témoignent les annotations du marchand dans l'exemplaire du catalogue de vente conservé par la galerie. *Sculptures anciennes d'Afrique et d'Amérique: collection G. de Miré: exposition, chez M. Rattou: vente le 16 décembre 1931* (Paris: Drouot, 1931). Archives de la Galerie Charles Rattou, Paris.

39 Sur les pièces disponibles à l'époque, voir entre autres: James G.E. Smith, *Arctic art, Eskimo ivory* (New York: Museum of American Indian, 1980).

40 Lettre de Paul Eluard à Gala, Paris, février 1931. Eluard, *Lettres à Gala*, 133-134.

41 N° 181 à 192. *André Breton et Paul Eluard, sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie: vente les 2 et 3 juillet 1931* (Paris: Hôtel Drouot, 1931). Les modèles de kayak pouvaient être des jouets pour enfants, des répliques miniatures servant à montrer ce que l'on voulait obtenir lors d'un échange – notamment lors de certaines fêtes rituelles – ou de simples souvenirs pour touristes. Dorothea Jean Ray, "L'art Esquimaux-aléoute d'Alaska," in Jean Malaurie (dir.), *L'art du grand nord* (Paris: Citadelles et Mazenod, 2001), 31. En ce qui concerne la planche de cribbage, le catalogue indique "jeu formé d'une tablette percée de trous entourée d'animaux se dévorant, d'oiseaux et de poissons, sculptée dans l'extrémité d'une défense d'ivoire," ce qui semble correspondre à la description. L'objet servait à compter les points d'un jeu de cartes et était destiné aux touristes.

42 Il convient de préciser que la relation qu'entretenaient les surréalistes avec Charles Rattou était bien moins formelle que celle d'un marchand à ses clients. La correspondance d'Yves Tanguy évoque

notamment des séjours en Bretagne entre les couples. Il ne serait donc pas étonnant que Ratton ait partagé chacune de ses découvertes avec le groupe. Correspondance d'Yves Tanguy à André Breton, 1934-1948, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 1554 à 1603.

43 Cowling, "The Eskimo..." : 487. Wilhelm Hausenstein (1882-1957), critique et historien de l'art allemand, traita en 1922 des arts extra-occidentaux. Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker: ein buch von der bildneri exotischer völker*, (München: R. Piper, 1922). Eckart von Sydow (1885-1942) fit, quant à lui, figurer dans une de ses publications plusieurs pièces issues de la collection Jacobsen (masques mais aussi maquettes, plateaux, pipes, etc.) : Eckart von Sydow, *Kunst und Religion der Naturvölker* (Oldenburg: G. Stalling, 1926). Ces deux ouvrages figuraient dans la bibliothèque d'André Breton. Edward William Nelson (1855-1934), naturaliste et ethnologue américain, collecta, pour sa part, de nombreux objets yup'ik entre 1878 et 1881. Les informations qu'il rapporta furent essentielles pour la compréhension des croyances yup'ik. Edward William Nelson, *The Eskimo About Bering Strait* (1899, réédition, New York: Johnson Reprint Corp., 1971). On sait qu'André Breton possédait également cet ouvrage, sa date d'acquisition demeure en revanche inconnue.

44 Cowling, "The Eskimo..." : 487.

45 Discours d'inauguration de la salle des peuples arctiques, 14 décembre 1934, Archive du Musée du Quai Branly, Paris, 2 AM 1 C1c.

46 Cowling, "The Eskimo..." : 488. George Gustav Heye (1874-1957), collectionneur américain, fonda en 1916 le Museum of the American Indian. Il arrivait souvent que les masques yup'ik soient créés par paire ou que, d'une année à l'autre, on veuille raconter une même histoire: Heye considérait les objets se ressemblant comme des "doublons."

47 Communiqué de presse rédigé par Charles Ratton, 24 juin 1936. Archives de la Galerie Ratton, Paris. A noter que ce document fut entre autres reproduit dans *L'ordre*. François Poli, lors de notre entrevue, me précisa que Charles Ratton préférait rédiger lui-même toutes les annonces destinées à la presse. Il est vraisemblable que dans la phrase que nous citons, le marchand ait fait allusion à ses amis surréalistes.

48 Mauzé, "Le tambour d'eau des castors": 36-37. Marie Mauzé, "Aux invisibles frontières du songe et du réel ; Lévi-Strauss et les surréalistes: la 'découverte' de l'art de la Côte nord-ouest," *L'Herne*, no. 82 (2004): 153; Marie Mauzé, "Des surréalistes en exil," in *Collection Robert Lebel: vente lundi 4 décembre 2006 à 17h à Drouot-Richelieu* (Paris: Calmels Cohen, 2006), 18-19.

49 Plusieurs listes en anglais (avec numéro d'inventaire, description, provenance, prix ainsi qu'une annotation au crayon faite par Ratton pour marquer les objets achetés) ont sans doute été remises par Heye au marchand. Les plans d'expositions sont, quant à eux, de simples croquis au crayon à papier où chaque pièce est désignée par son numéro d'inventaire et une description assez personnelle ("ex: bouche tordue, ours moche, décoratif, plumes, etc."). Par un travail de recouplement, nous avons pu rétablir le plan complet de l'exposition avec les informations complètes pour chaque objet. Nous faisons figurer ce document inédit en annexe de l'article.

50 Sur les pièces provenant d'Anvik, quelques précisions sont à fournir. Bien qu'étant d'origine indienne tingalik (athapaskan), les objets provenant de cette région ont longtemps été étiquetés eskimo. La raison en est simple: ayant noué de nombreux contacts avec les Yupiit, les indiens d'Anvik ont fini par adopter certaines de leurs traditions, dont celle des masques de danse. L'imitation est, dans certains cas, tellement parfaite qu'il devient impossible de préciser l'origine de l'artefact. Voir notamment à ce sujet: Ernest William Hawkes, *The 'Inviting-in' feast of the Alaskan Eskimo* (Ottawa: Government Printing Bureau, 1913) et John W. Chapman, "Notes on the Tinneh tribe of Anvik, Alaska," in *Congrès international des américanistes: XV^e session, tenue à Québec en 1906* (Québec: Dussault & Proulx, 1907).

Les toponymes Cap-Prince-de-Galles et Port Clarence désignent, quant à eux, des régions en terres inupiaq, soit au nord de l'Alaska. Les masques inupiaq étaient, en règle générale, beaucoup plus simples et réalistes que ceux créés par les Yupiit.

51 Les Inupiat sont en général connus pour leurs ivoires et les Yupiit pour leurs masques. Il est intéressant de constater que dans cette exposition, des objets de provenances diverses étaient exposés. On trouve même une figurine en ivoire du Grand nord canadien (Ile Banks).

52 La précision concernant Man Ray est donnée par Cowling, "The Eskimo..." : 488. Quant à Breton, on peut du moins supposer qu'il réserva un masque. Dans le plan d'exposition dessiné par Ratton, un emplacement comporte le nom seul de "Breton." Il est certain que la situation financière de la plupart des surréalistes ne devait pas être au beau fixe.

53 Article de Fernand Divoire pour *La vie parisienne*. Archives de la Galerie Charles Ratton, Paris.

54 André Leroi-Gourhan (1911-1986), préhistorien et ethnologue français, fut l'élève de Marcel Mauss. Il fut affecté à la section Eskimo du Musée du Trocadéro et certaines de ses recherches portèrent sur l'ethno-archéologie des Inuit. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne* (Paris: Gallimard, 1936).

55 Une des nombreuses graphies pour le mot "tunghat" (sing. Tunghak), esprits changeants, instables et puissants.

56 Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* (Paris: F. Alcan, 1922). Dans cet ouvrage, l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) cite, pour les Inuit, Rasmussen, Turner, Holm et Thalbitzer. Le discours de l'auteur sera, pendant un moment, vivement prôné par le groupe surréaliste. Rasmussen sera, quant à lui, au moins lu par Eluard puisque ce dernier le citera dans "La nuit est à une dimension." Il n'est pas impossible que les surréalistes aient également lu Thalbitzer (William Thalbitzer, "Les magiciens esquimaux. Leurs conceptions du monde de l'âme et de la vie," *Journal de la société des américanistes* XXII (1930): 73-106).

57 Sur le jeûne et les états hallucinatoires expérimentés par les surréalistes, voir: Pierre, "L'art des Eskimo ...": 90.

58 Il n'est pas rare de croiser quelque confusion entre Indiens et Inuit. Un masque tlingit illustre, par exemple, "La nuit est à une dimension" alors que le texte se concentre sur les Inuit – doit-on y voir quelque erreur ou une simple volonté de montrer divers objets présents dans l'exposition de 1935? On rencontre d'autres exemples dans les textes: la cuiller trouvée par Max Ernst chez Carlebach a souvent été qualifiée d'eskimo alors qu'elle était haida (Carnet de notes de Robert Lebel, Musée du Quai Branly, Paris, 70.2007.11.1.2). De même, Dorothea Tanning parla de "potlatch esquimau" pour désigner un objet acquis par Ernst (Tanning, *La vie partagée*, 68) alors que de tels objets ne semblent avoir été utilisés que par les Indiens (je remercie Gwénaële Guigon pour cette précision).

59 Robert Desnos, "La baie de la faim," *La Révolution Surréaliste*, no.4 (1925): 16-19 ; Robert Desnos, *La liberté ou l'amour* (1927, réédition, Paris: Gallimard, 1982), 49.

60 Paul Nougé (1895-1967) fut le chef de file du mouvement surréaliste en Belgique. En 1925, il rencontra les surréalistes français et, en 1929, il collabore avec eux pour la sortie d'un numéro spécial de la revue *Variétés*. Il est très probable que les différents protagonistes se soient entretenus sur le contenu de la revue avant sa parution. Paul Nougé, "Nouvelle géographie élémentaire," *Variétés* (1929): 16-17.

61 Paul Eluard, "Tous les droits," in *La vie immédiate* (Paris: Ed. des "Cahiers libres", 1932), 25.

62 Dans l'ordre des citations: André Breton, "Hôtel des étincelles," in *Œuvres complètes*, vol. 1, 75. Breton, "Les écrits s'en vont," in *Œuvres complètes*, vol.1, 78. Breton, "Le sphinx vertébral," in *Œuvres complètes*, vol.1, 92. A noter que le traîneau est également évoqué dans "Rideau rideau": "Liberté de

- m'enfuir en traîneau de mon lit." Breton, "Rideau rideau," in *Œuvres complètes*, vol. 1, 92.
- 63 On pense notamment au recueil *Xénophiles* pour l'Océanie (André Breton, *Signe ascendant* (Paris: Gallimard, 1968) et à *l'Ode à Charles Fourier* pour les Hopi (André Breton, "Ode à Charles Fourier," in *Œuvres complètes*, vol. 111 (Paris: Gallimard, 1999), 351-363.
- 64 Breton, "Pleine marge," in *Œuvres complètes*, vol.1, 1180.
- 65 André Breton, "Les Etats Généraux," in *Œuvres complètes*, vol. 111, 1160.
- 66 André Breton, "La beauté sera convulsive," *Minotaure*, no.5 (1933): 10.
- 67 Paul Eluard, "La nuit est à une dimension," *Cahiers d'art*, no.5-6 (1935): 99-101. D'autres textes, tels que le discours à Haïti ou l'ébauche d'un nouveau dictionnaire surréaliste en collaboration avec Benjamin Péret, resteront des inédits.
- 68 L'alternance saisonnière jour/nuit n'existe d'ailleurs pas véritablement puisque l'effet de réverbération de la neige offre malgré tout quelques heures de soleil par jour. De plus, tous les Inuit ne vivent au-dessus du cercle polaire. Voir à ce sujet: Guy Bordin, "La 'nuit' arctique: visions occidentales et représentations inuit," in Michèle Therrien, *Les Inuit de l'Arctique canadien* (Québec: CIDEF-AFI, 2003), 88-100 et Guy Bordin, "La nuit inuit. Eléments de réflexion," *Etudes Inuit* 26, no.1 (2002): 45-70.
- 69 La mise en italiques de l'adjectif possessif "son" par Eluard est tout à fait intéressante puisqu'elle souligne, une nouvelle fois, le lien privilégié existant entre l'Inuk et un environnement unique.
- 70 Breton, "Lettres aux voyantes," in *Œuvres complètes*, vol. 1, 910.
- 71 André Breton, *Entretiens: 1913-1952* (1952, réédition, Paris: Gallimard, 1969), 195.
- 72 On pense notamment à Isabelle Waldberg et Robert Lebel. Pour le détail des arrivées, voir Fabrice Flahutez, *Nouveau Monde et Nouveau Mythe. Mutations du surréalisme de l'exil américain à l'écart absolu (1941-1965)* (Dijon: Les Presses du Réel, 2007), 11-14.
- 73 Lettre de Robert Lebel à Patrick Waldberg, 29 octobre 1943, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, Série Ms-Ms 41934 à 41953.
- 74 Trois salles étaient alors dévolues aux Inuit. Etaient présents des artefacts provenant aussi bien d'Alaska que du Groenland, du Labrador, de la Baie d'Hudson, du Golfe du Couronnement et du Delta du Mackenzie. On note aussi la présence de masques funéraires aléoutes. *Guide to the Museum, Indian Notes and Monographs* (New York: Museum of the American Indian, Heye Foundation, 1922-24), 206-220.
- 75 Mauzé, "Des surréalistes en exil," 22.
- 76 Selon les versions, l'histoire diffère. Chez Cowling ("The Eskimo..." : 493), Ernst garde secrète l'adresse du marchand mais les autres surréalistes ne tardent pas à la découvrir tandis que chez Tanning (*La vie partagée*, 68-69) et Lévi-Strauss (Claude Lévi-Strauss, *De près et de loin* (Paris: Editions Odile Jacob, 1988), 51), l'artiste prévient aussitôt ses amis.
- 77 Breton conseille, dans un premier temps, Peggy Guggenheim dans ses achats d'œuvre pour deux cent dollars par mois (Flahutez, *Nouveau Monde et Nouveau Mythe*, 14.) avant de devenir speaker pour l'émission *La voix de l'Amérique*, en compagnie de Duthuit et Lévi-Strauss. Le salaire n'est alors fixé qu'à cent dollars (Lévi-Strauss, *De près et de loin*, 51.).
- 78 Ibid.
- 79 Isabelle et Patrick Waldberg, *Un amour acéphale, correspondance 1940-1949* (Paris: Editions de la Différence, 1992), 105.
- 80 Même si Dorothea Tanning semble croire qu'Heye n'était pas au courant de ce trafic. Tanning, *La vie partagée*, 70.
- 81 Germana Ferrari, *Matta: entretiens morphologiques: notebook n°1 1936-1944* (Lugano: Sistan, 1987), 149.
- 82 Sur l'annexe du Bronx, voir: Claude Lévi-Strauss, "New York post et préfiguratif," in *Paris-New*

- York. *Echanges littéraires au vingtième siècle* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1977): 80. Matta a utilisé une expression similaire pour décrire l'annexe ("grotte d'Ali Baba"). Ferrari, *ibid.*, 149.
- Adams Hollis Twitchell (1872-1949), marchand américain établi à Béthel, est, quant à lui, connu pour les masques complexes de la Kuskokwim qu'il fit parvenir à Heye. Il est dit que trente-quatre de ces masques furent façonnés en une nuit par un même chaman. Rousselot, note 3, 343.
- 83 Fienup-Riordan, *The living tradition of Yup'ik masks*, 260.
- 84 Isabelle Waldberg écrit: "car il y a quelques mois la question a été très étudiée par Breton, par Robert, etc., au moment des achats des masques. " Lettre d'Isabelle à Patrick Waldberg, New York, 30 mars 1944. Waldberg et Waldberg, *Un amour acéphale*, 184.
- 85 La bibliothèque de Breton est, à ce sujet, très utile. On compte parmi les ouvrages plusieurs rapports de la Smithsonian Institution, dont celui de Nelson sur le détroit de Béring, celui de 1887-1888 sur Point Barrow (John Murdock, "Ethnological Results of the Point Barrow Expedition," in *9th Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1887-1888* (Washington: Government printing office, 1892) ou de 1889-1890 sur le détroit d'Ungava (Lucien M. Turner, "Ethnology of the Ungava District, Hudson Bay Territory," in *11th Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1889-1890* (Washington: Government printing office, 1894). Les catalogues d'exposition de 1931 (Olivier Lafarge (ed.), *Introduction to American Indian Art* (New York: The Exposition of Indian Tribal Arts, 1931); 1941 (Frederic H. Douglas et René d'Harnoncourt, *Indian Art of the United States* (New York: The Museum of Modern Art, 1941); et 1945 (Miguel Covarrubias et al., *El arte indígena de Norteamérica* (México: Fondo de Cultural Económica, 1945) y figurent aussi. Enfin, on sait, grâce à l'étude de son carnet de notes, que Robert Lebel s'est vivement intéressé à *L'Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos* de Marcel Mauss.
- 86 Il faut rappeler qu'Isabelle Waldberg avait acquis une solide formation en sociologie et ethnologie dans les années 1930 et, qu'entre la mi-novembre 1938 et janvier 1939, elle suivit les cours de Marcel Mauss avec au programme jeux de balles, cosmologies, variations saisonnières et jeux de ficelles chez les Inuit d'Angmassalik. Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg* (Paris: Editions de la Différence, 1992), 238.
- 87 Elle précise dans une lettre être à la recherche d'ouvrages en français plutôt qu'en anglais. Lettre d'Isabelle à Patrick Waldberg, New York, 4 décembre 1943. Waldberg et Waldberg, *Un amour acéphale*, 128.
- 88 A noter que Marie Voisin, auteur des "Repères bibliographiques" dans Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, indique que Roberto Matta a lui aussi assisté aux cours donnés par Lévi-Strauss et parcouru les bibliothèques, avec Lebel et Waldberg. Ce fait ne semble cependant trouver confirmation nulle part ailleurs. Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, 184.
- 89 Lettre de Roberto Matta à André Breton, 15 août 1942 (cachet de la poste), Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 1165.
- 90 "On a fêté votre départ d'il y a un an, on est allé à Philadelphie au Musée d'Ethnographie." Lettre d'Isabelle à Patrick Waldberg, New York, 14 octobre 1943. Waldberg et Waldberg, *Un amour acéphale*, 105. La précision du voyage à Salem est donnée dans Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, 240.
- 91 Alice Rahon Paalen en fait notamment une description dans une lettre à André Breton. Lettre d'Alice Rahon Paalen à André Breton, San Angel, 4 août 1941, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 2237.
- 92 Forest Selvig, "Interview with Enrico Donati in the artist's studio in New York City, September 9, 1968," *Smithsonian Archives of American Art*, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/donati68.htm> (20 avril 2007).

93 Communication personnelle de Jean-Jacques Lebel, lettre du 5 juin 2007. Il faut aussi relever que Robert Lebel, à défaut d'avoir exploré le Grand Nord canadien, s'est rendu en Scandinavie. Il écrivait en 1957: "Je me prépare à visiter la Laponie, le Cap Nord, et les fjords de Norvège, dont la seule idée ravit un esprit décidément trop méditerranéen: il est vrai que le soleil semble me poursuivre, car jamais depuis des années la Scandinavie n'avait connu un été aussi chaud. Le périple se poursuivra d'ailleurs au-delà du cercle arctique, où règne le soleil de Minuit, dont je m'accommoderai volontiers." Correspondance de Robert Lebel à André Breton, Stockholm, 27 juillet 1957, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 2001.

94 Breton, "Note sur Interview de 'Jeunes Antilles' (Fort-de-France)," in *Œuvres complètes*, vol. 111, note 169, p.1220, cité dans Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe*, 311-312.

95 André Breton, "Limites non-frontières du surréalisme," in *La clé des champs* (Paris: Les Editions du Sagittaire, 1953), 27.

96 Dans son carnet, Lebel dessina cinquante-huit masques acquis par ses amis surréalistes, lui-même, ou aperçus dans des catalogues d'expositions et musées. Sont indiqués les dimensions, le numéro d'inventaire et les informations recueillies dans divers ouvrages, notamment celui de Nelson (Carnet de dessins de Robert Lebel, Musée du Quai Branly, Paris, 70.2007.11.1.1).

97 Robert Lebel et Isabelle Waldberg, *Masque à lame* (New York: Editions Hémisphères, 1943).

98 Dans le poème, ces derniers vers se rapportent aux "cordes qui tournoient aux fenêtres des immeubles" mais il est probable que Lebel ait également décrit, à travers eux, les sculptures de Waldberg et les masques yup'ik.

99 Lorsque la question lui fut posée, Isabelle Waldberg avoua avoir été très influencée par *Le Palais à quatre heures du matin* de Giacometti et se sentir très proche des sculptures inuit et océaniques (notamment les cartes maritimes). Luce Hoctin, "Conversation dans l'atelier," *L'œil*, no. 91-92 (1962): 55-56.

100 Robert Lebel, à l'époque, avait déjà comparé les constructions de Waldberg aux créations inuit (Robert Lebel, *Isabelle Waldberg, à l'entrée ou à la sortie de son palais de la mémoire* [Paris: Le Point d'Être, 1971], 26.). De la même façon, Michel Waldberg reprendra à plusieurs reprises cette comparaison (Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, 31) et Jean-Jacques Lebel attestera du fort lien de parenté liant *Masque à lame* à l'art inuit (Jean-Jacques Lebel, "Des masques à l'homme," in *Collection Robert Lebel*, 5).

101 Fabrice Flahutez, "De la Nouvelle-Guinée aux terres navajo, syncrétisme et pensée surréaliste" (communication, 5^e Ecole de Printemps, L'histoire de l'art face à l'anthropologie, Eichstätt, 13-19 mai 2007).

102 Le masque en question fut présenté en 1941 durant l'exposition *Indian Art of the United States*. Il apparaît également dans le carnet de dessins de Robert Lebel (n°57). Fabrice Flahutez, "Portrait analogique et figure du poète Federico García Lorca selon Roberto Matta" (communication, Journée d'étude, *Visage et portrait, Visage ou portrait*, Paris X Nanterre, 16 mai 2007).

103 Voir à ce sujet: Flahutez, "De la Nouvelle-Guinée aux terres navajo."

104 L'origine des spirales ne vient certainement pas des masques yup'ik mais pourquoi ne pas imaginer que cette symbolique se soit greffée à d'autres au fil du temps ?

105 André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940, réédition, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966), 14.

106 André Breton, "Huitième conférence à Haïti," in *Œuvres complètes*, vol. 111, 322.

107 André Breton, "Collaboration au 'Da Costa Encyclopédique'," in *ibid.*, 966-967.

108 L'aspect général des masques a lui aussi longtemps été considéré comme comique. George Heye les surnommait notamment "jokes" (Fienup-Riordan, *The living tradition of Yup'ik masks*, 257).

109 Fienup-Riordan, *ibid.*, 176.

110 Voir à ce sujet: Michèle Therrien, "Les exigences du célèbre rire Inuit," in *Paroles à rire*, ed. Eliane

Daphy et Diana Rey-Hulman (Paris: Inalco, 1999), 211-222.

111 Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (Leipzig [Lyon]: [Pelzin], 1808).

112 Breton, "Collaboration au 'Da Costa Encyclopédique,'" 966.

113 *Poèmes Eskimo* (Paul-Émile Victor, *Poèmes Eskimo* (Paris: Pierre Seghers, 1958)) date de 1951 mais les deux volumes de *Boréal* (Paul-Émile Victor, *Boréal: La joie dans la nuit* (Paris: Grasset, 1938) ; Paul-Émile Victor, *Banquise (Boréal II: La jour sans ombre)* (Paris: Grasset, 1939)), parus plus tôt, comportaient déjà plusieurs chants et poèmes.

114 Breton, "Collaboration au 'Da Costa Encyclopédique,'" 966.

115 Pierre, "L'art des Eskimo..." : 88. Chez les Inuit, la parole, car venant du souffle de la vie, est extrêmement puissante. Elle a même pouvoir de vie et de mort. Fienup-Riordan, *The Living Tradition of Yup'ik Masks*, 171; Edmund Carpenter, *Eskimo Realities* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973), 50.

116 Il semble que le projet d'une telle exposition ait été envisagé durant l'exil par Duthuit et Lévi-Strauss, comme l'indique une lettre d'Isabelle Waldberg. Lettre d'Isabelle à Patrick Waldberg, New York, 16 octobre 1944. Waldberg et Waldberg, *Un amour acéphale*, 277. *Le Masque: décembre 1959 - mai 1960, Musée Guimet* (Paris: Ed. des Musées nationaux, 1959).

117 Le catalogue précise "Ancienne collection Waldberg." *Art Primitif Amérique du Nord* (Paris: Galerie Jacques Kerchache, 1965).

118 A noter que Breton ne participe pas à l'exposition pour divergence d'opinion. *Le surréalisme, sources, histoire, affinités* (Paris: Galerie Charpentier, 1964).

119 André Breton, *L'art magique* (Paris: Club français du livre, 1957). Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (Paris: Albin Michel, 1959). Comme en témoigne une lettre de 1942, évoquant pour la première fois cette anthologie, le projet fut lancé très tôt. Plusieurs contes inuit, tirés de Birket-Smith, Gabus, Nelson et surtout Rasmussen, y sont retranscrits. Lettre de Benjamin Péret à André Breton, 24 juin 1942, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 1361 1.2.

120 Lettre d'André Breton à Max Ernst, Paris, 13 mars 1947, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 1738.

121 Lettre de Georges Duthuit à André Breton, Paris, 14 décembre 1949 (cachet de la poste), Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, BRT C 1956. Cowling évoque également ce projet mais le fait dater de 1944. "The Eskimo..." : 494.

122 Les exemples sont nombreux: déjà en 1940, les masques yup'ik étaient considérés comme surréalistes par les critiques de l'exposition *Indian art of the United States* (voir Jackson W. Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde* (Austin: University of Texas Press, 1995). En 1945, l'expression réapparaît dans le catalogue *El arte indígena de Norteamérica* (Covarrubias, 16). Dans le catalogue de l'exposition *Le Masque*, le masque du cygne et de la baleine est le seul classé dans la section "diversité surréaliste." Enfin, Dorothy Jean Ray parle elle-même de "plastique surréaliste" (Dorothea Jean Ray, *Eskimo masks, art & ceremony* [Toronto: University of Washington Press, 1967], 70) et de nombreux articles de presse plus récents ont adopté l'expression. L'expression "estime toute spéciale" est, quant à elle, utilisée par Breton lors d'une de ses conférences à Haïti. Breton, "Cinquième conférence à Haïti," in *Œuvres complètes*, vol. 111, 283.

ANNEXE: RECONSTITUTION DU PLAN DE L'EXPOSITION DE 1935
D'APRES LES CROQUIS DE CHARLES RATTON ET LES INVENTAIRES
CONSERVES PAR LA GALERIE

Vitrine d'entrée

6/8816 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon	5/428 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon	2/438 Masque Eskimo Alaska	11/3988 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon
6/2475 Masque (animal) Eskimo Rivière Kuskokwim	11/8025 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon	6/2455 Masque (visage humain) Eskimo Iles Aléoutiennes	16/7388 Masque Eskimo Port Clarence
5/8670 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon	7/2339 Masque (tête de loup) Eskimo Cap Prince-de-Galles	15/4348 Masque Eskimo Anvik, Rivière Yukon	9/3404 Masque (Dieu Rat musqué) Eskimo Bethel, Rivière Kuskokwim
	9/3397 Masque (circulaire) Eskimo Rivière Kuskokwim	1/8308 Masque Eskimo Cap Prince-de-Galles	

Vitrine plate

9/7959 Dent en ivoire (loutre) Nishka, Rivière Nass Colombie Britannique	11/1822 Amulette en ivoire (baleine, tête de corbeau) Chilkat, Alaska	4/3136 Poignard Eskimo Alaska	9/7963 Poisson en os (saumon) Nishka, Rivière Nass Colombie Britannique	
9/7964 Figure en os (corps d'homme, tête de loup) Nishka, Rivière Nass	2/4328 Couteau Eskimo Côte Arctique Alaska	2/4320 Figure en ivoire (humain) Eskimo Ile Banks, Alaska	5/3915 Racloir (ivoire et ardoise) Eskimo Point Barrow	9/7945 Ivoire marqueté (loutre) Nishka, Rivière Nass Colombie Britannique
1206 (8/1206?) Masque Iroquois Grand River Res. Canada	9/7960 Figure en os (femme) Nishka, Rivière Nass Colombie Britannique	5/4344 Poisson en ivoire (flétan) Eskimo Point Barrow	10/6926 Pendentif en os (loutre de mer) Tlingit	
1/4673 Attache de sac en ivoire pour la ceinture Eskimo Point Barrow		5/3160 Ivoire (flétan) Eskimo Point Barrow		

Vitrine murale

<p>4/5347 Ours en ivoire Eskimo Cap Prince-de-Galles</p>	<p>5/3941 Ivoire (phoque) Eskimo Point Barrow</p>	<p>5/6419 Ivoire (renne) Eskimo Point Barrow</p>
	<p>13/3524 Ivoire (morse) Eskimo Kokuluk, Ile St-Laurent</p>	
	<p>14/7417 Ivoire (oiseau) Eskimo Point Barrow</p>	
	<p>5/4554 Ivoire (grue) Eskimo Point Barrow</p>	
	<p>14/7099 Ivoire (oiseau) Eskimo Point Barrow</p>	
<p>5/1245 Ivoire (humain) Eskimo Point Barrow</p>	<p>5/3230 Ivoire (oiseau) Eskimo Point Barrow</p>	<p>10/8268 Petite poupée en ivoire Eskimo Point Barrow</p>
<p>5/1246 Ivoire (humain) Eskimo Point Barrow</p>	<p>9/7957 (1) Ivoire (oiseau) Nishka Rivière Nass, Colombie Britannique</p>	<p>5/1237 Bouton en ivoire (loup et poisson) Eskimo, Bristol Bay</p>
<p>13/8380 Ivoire (lapin) Eskimo Point Hope</p>	<p>9/7957 (2) Ivoire (oiseau) Nishka Rivière Nass, Colombie Britannique</p>	<p>13/3518 Ivoire (femme portant un enfant) Eskimo</p>
<p>11/1815 Carnation Colombie Britannique</p>	<p>14/3363 Ivoire (ours) Eskimo Point Barrow</p>	<p>10/8269 Ivoire (hibou) Eskimo Point Barrow</p>
	<p>14/3364 Ivoire (ours) Eskimo Point Barrow</p>	<p>14/3365 Ivoire (chèvre de montagne) Eskimo, Point Barrow</p>
<p>6/9367 Sculpture de bois (caille) Kwakiutl Ile de Vancouver, Colombie Brit.</p>		
<p>Rayon du haut</p> <p>Animal (truite) Eskimo</p>		

Salles



