

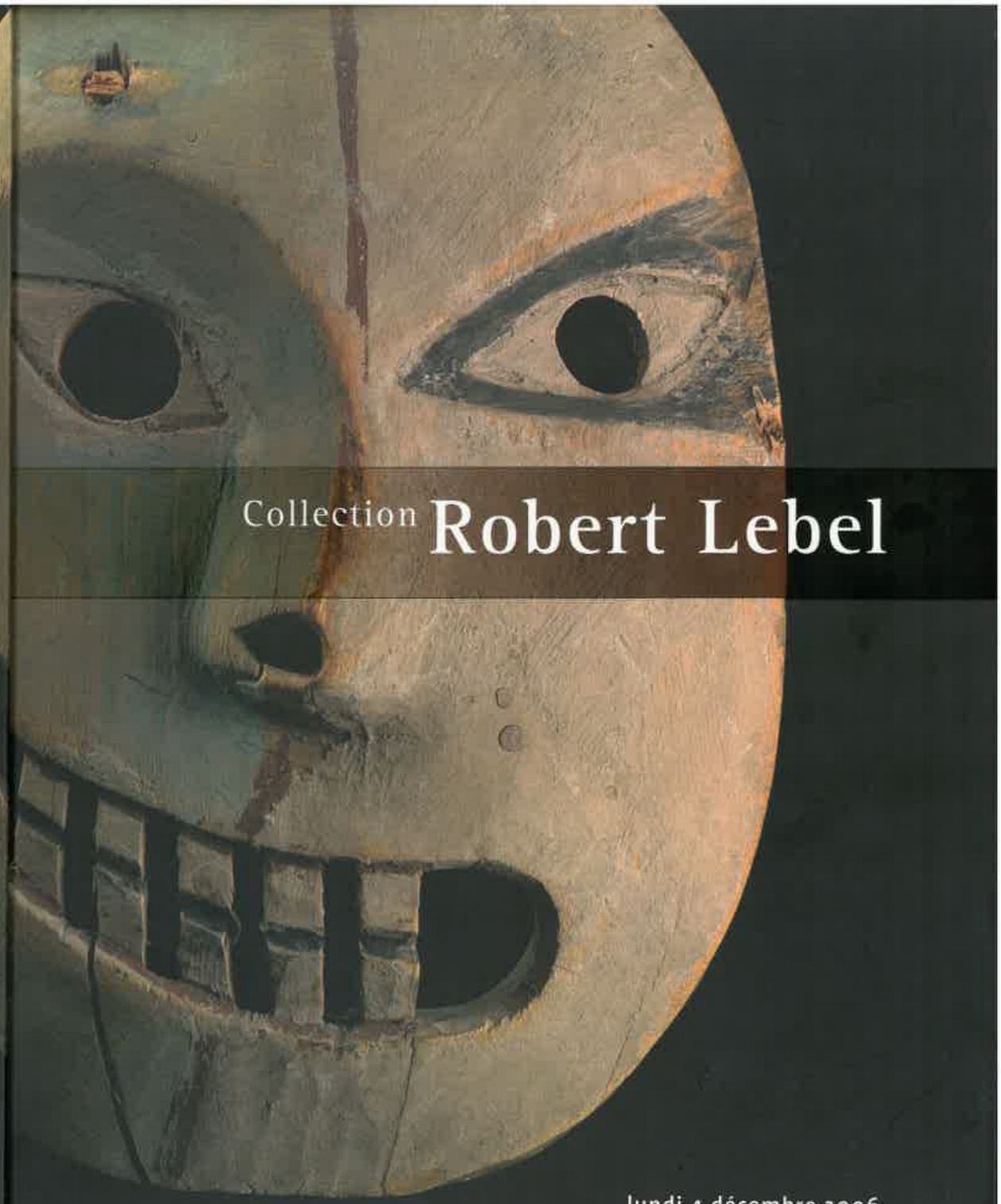
CalmelsCohen

12, rue Rossini - 75009 Paris - tel : + 33 (0)1 47 70 38 89 - fax : + 33 (0)1 45 23 01 46
email : contact@calmelscohen.com - internet : www.calmelscohen.com

Collection Robert Lebel

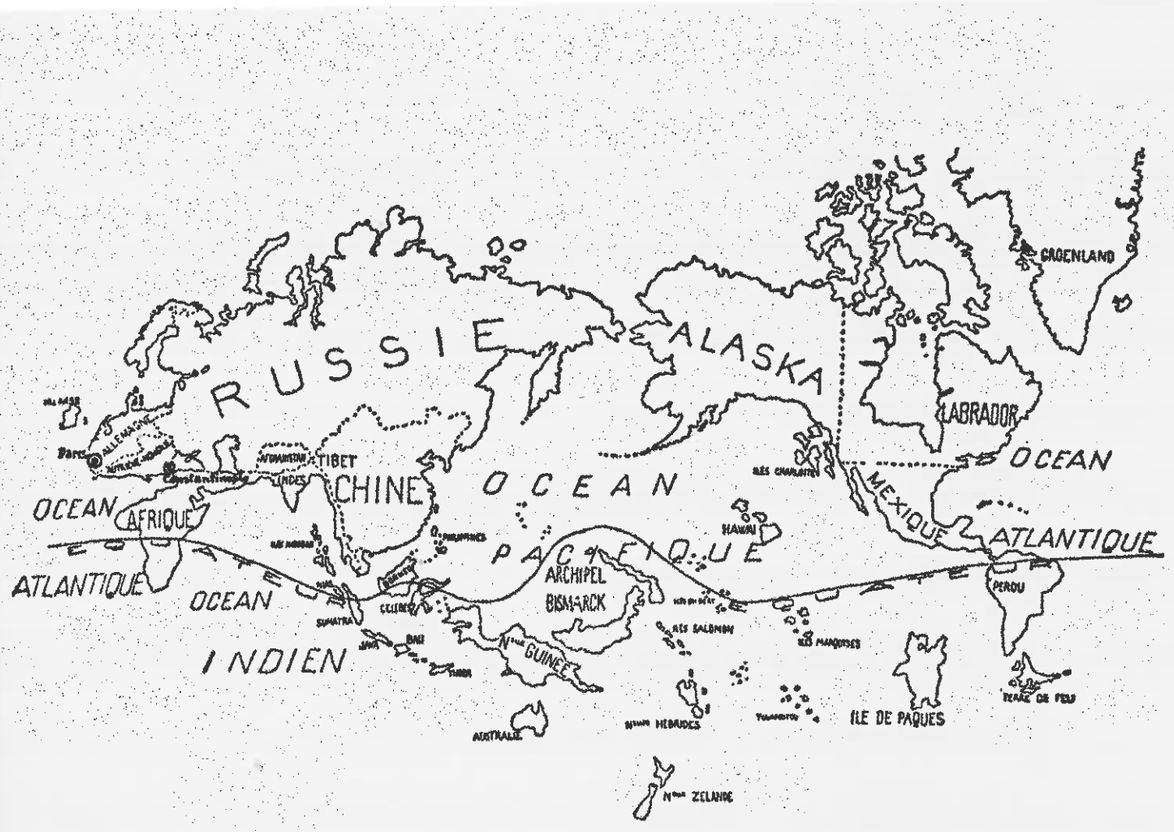
lundi 4 décembre 2006

CalmelsCohen



Collection Robert Lebel

lundi 4 décembre 2006



« Carte surréaliste du monde », publiée dans la revue Variétés, *1929.*

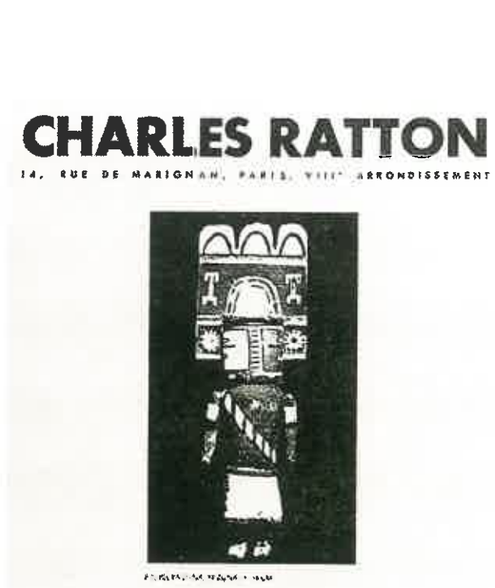
Des surréalistes en exil
Surrealists in exile

At the end of the First World War, the Surrealists, much like the Dadaists a few years before, sought an alternative to an artistic and ethical environment which seemed to them an inadequate response to the state of the world as it was perceived in this period of great demoralization. The aim of surrealism was to create a new relationship of man to the world using instruments such as the unconscious, dreams and poetry. Thus, in their search for the founding tenants of their revolution, it was inevitable that the Surrealists would encounter the art of primitive peoples. The image of the primitive that André Breton and his friends made theirs was the inverse of that of the Western man, and corresponded to their most powerful aspirations: a man liberated from all social constraint, living in harmony with nature, for whom no boundary existed between dream and reality, and taking creative inspiration from the collective consciousness, which, for Breton, was "a common source for all men[1]."
The relation to primitive man was not so much a relation to the Other as it was to the Self, a quest to give free rein to the primitiveness deep inside us. In that respect, Breton was interested in how an artist can create works having the same power as the objects of the "Primitive artist-magician[2]." According to Breton, these objects are endowed with an expressive power conducive to arousing the emotions which allow us access to knowledge of a different sort than that which ordinary experience provides.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, les surréalistes, comme les dadaïstes quelques années auparavant, cherchent une alternative à un environnement artistique et éthique qui leur semble inadéquat pour répondre à l'état du monde tel qu'on peut l'appréhender en cette période de grande démoralisation. Le propos du surréalisme est de créer un nouveau rapport de l'homme au monde au moyen d'instruments tels que l'inconscient, le rêve, la poésie. Ainsi, à la recherche des fondements de leur révolution, les surréalistes ne peuvent manquer de rencontrer l'art des peuples primitifs. André Breton et ses amis se donnent une figure du primitif - image inversée de l'homme occidental - correspondant à leurs aspirations les plus fortes : un homme libéré de toute contrainte sociale, vivant en harmonie avec la nature, pour lequel il n'existe aucune frontière entre rêve et réalité, qui trouve son inspiration créatrice dans un inconscient collectif, ce qui, pour Breton, constitue « un fonds commun à tous les hommes [1]. » Le rapport au primitif n'est pas tant un rapport à l'Autre qu'à soi dans la quête d'une primitivité enfouie à laquelle il convient de donner libre cours. Dans cette optique, Breton s'intéresse à la manière dont l'artiste peut créer des œuvres qui ont la même force que les objets du « magicien-artiste primitif [2]. » Selon Breton, ces objets sont dotés d'une puissance expressive propre à susciter des émotions qui permettent l'accès à des connaissances d'une autre nature que celles livrées par l'expérience ordinaire.

LES ANNÉES 1920-1930

Les surréalistes opèrent une sélection dans le choix des arts qu'ils admirent tout particulièrement et que révèle leur géographie imaginaire à travers la « Carte surréaliste du monde » publiée en 1929 dans la revue belge *Variétés*. Dans l'hémisphère nord, l'Alaska, pays des peuples inuit et tlingit, et les îles de la Reine Charlotte, terre des Haida, ainsi que le Groenland et le Labrador revêtent une importance particulière. Le Mexique et le Pérou sont bien représentés. Sous l'équateur, les îles du Pacifique tiennent leur place,



Affiche de l'« Exposition Surréaliste d'Objets », Galerie Charles Ratton, 1936

l'Australie est plus petite que la Nouvelle-Guinée tandis que l'île de Pâques se distingue par sa taille disproportionnée par rapport au continent. Quelque vingt années plus tard, Breton réaffirmera ce choix à travers plusieurs déclarations. En 1946, il confie à Jean Duché : « C'est la plastique de race rouge, tout particulièrement, qui nous permet d'accéder aujourd'hui à un nouveau système de connaissance et de relation » ; puis en 1948, il souligne dans l'avant-propos de l'exposition *Océanie* : « La démarche surréaliste, au départ, est inséparable de la séduction, de la fascination qu'elles [ces choses d'Océanie, de l'Amérique indienne ou des régions polaires] ont exercées sur nous[3]. »
Collectionneurs passionnés, Breton et Éluard rassemblent dans les années 20 environ trois cents pièces, comme en témoignage le catalogue *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*, publié à l'occasion de la vente aux enchères de leurs collections à l'Hôtel Drouot en juillet 1931. L'art primitif est présent dans les expositions organisées par les surréalistes en cette période. Leurs objectifs avoués étant de mettre en évidence les affinités existant entre pensée surréaliste et pensée primitive. En 1926 a lieu l'ouverture de la Galerie surréaliste avec une exposition consacrée aux *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. La manifestation, en 1927, *Yves Tanguy et objets d'Amérique* rassemble des pièces précolombiennes du Pérou et du Mexique et quelques œuvres de la côte nord-ouest prêtées par Breton et Éluard. L'année suivante, Breton et Roland Tual acceptent de participer, avec quelques objets, à l'exposition *Les Arts anciens de l'Amérique* au Pavillon de Marsan (Louvre). Deux expositions majeures suivront dont Charles Ratton est le maître d'œuvre. En 1935, Ratton organise l'*Exposition de masques et ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest*

Masque Yup'ik, Musée du Quai Branly, Paris ancienne collection Robert Lebel

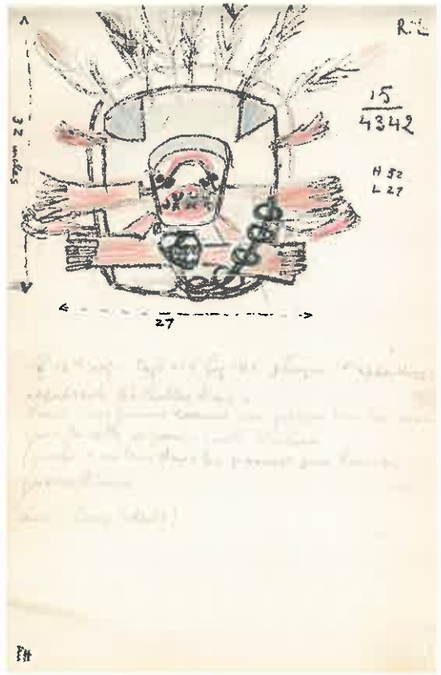
THE 1920S AND 1930S

The Surrealists were selective in choosing the arts which they particularly admired, and revealed the geography of their imagination in a "Surrealist Map of the World" published in 1929, in the Belgian review *Variétés*. In the Northern Hemisphere, Alaska, land of the Inuit and Thngit peoples, and the Queen Charlotte Islands, home to the Haida, as well as Greenland and Labrador were particularly significant. Mexico and Peru were well-represented. Below the Equator, the Pacific islands were given prominence, Australia was smaller than New-Guinea, and Easter Island stood out by its disproportionate size in comparison with the continent. Some twenty years later, Breton reaffirmed theses choices in several declarations. In 1946, he confided to Jean Duché: "Today, it's above all the visual art of the red man that lets us accede to a new system of knowledge and relations"; then in 1948, in the preface for the Oceania exhibition, he underlined: "The surrealist approach, at first, was inseparable from seduction, from the fascination which they (those things from Oceania, from the America of the Indians or from the polar regions) exercised on us[3]."
Passionately enthusiastic collectors, Breton and Eluard had collected around three hundred objects in the 1920s, as evidenced by the catalogue *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*, published for the auction of their collections at the Hôtel Drouot, in July 1931. Primitive art featured in the exhibitions organized by the Surrealists during this period, the clearly articulated objective being to render evident the affinities between surrealist thought and primitive thought. In 1926, the opening of the Galerie Surréaliste took place with an exhibition dedicated to the *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. Another show, in 1927, *Yves Tanguy et objets d'Amérique* brought together pre-Columbian objects from Peru and Mexico, as well as several works from the Northwest Coast loaned by Breton and Eluard. The following year, Breton and Roland Tual agreed to participate in the exhibition *Les Arts anciens de l'Amérique* at the Pavillon de Marsan (Louvre), loaning several objects. Two major exhibitions followed with Charles Ratton as the main organizer. In 1935, he organized the *Exposition de masques et ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique*, in his gallery on the rue de Marignan[4]. Here, for the first time in Paris, were several dozen North American pieces bought in New York from George Heye, the founder of the Museum of the American Indian (MAI)[5]. Staged by Breton, *l'Exposition surréaliste d'objets* of 1936 proposed a heterogeneous grouping of surrealist and Cubist works, ready-mades, poem-objects, "found" objects, and pieces from Oceania and the Americas

de l'Amérique, dans sa galerie de la rue de Marignan [4]. Sont présentées pour la première fois, à Paris, plusieurs dizaines de pièces nord-américaines achetées à New York, à George Heye, fondateur du Museum of the American Indian (MAI) [5]. Conçue par Breton, *l'Exposition surréaliste d'objets* de 1936 propose un ensemble hétérogène d'œuvres surréalistes et cubistes, de ready-made, de poèmes-objets, de « trouvailles », de pièces océaniennes et américaines de la collection Ratton. « Cette étrange exposition, écrit Breton, [...] nous montre non le dernier mais le premier stade de l'énergie poétique que l'on trouve un peu partout à l'état latent mais qu'il s'agissait une fois de plus de révéler [6]. »

L'EXIL AMÉRICAIN

Vient l'exil américain de 1941-1946. À New York, Breton regroupe quelques-uns de ses amis (Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Roberto Matta, Dorothea Tanning, Jacqueline Lamba) et de nouvelles recrues (Charles Duits et David Hare), noyau autour duquel graviteront des intellectuels comme Claude Lévi-Strauss, Robert Lebel, Georges Duthuit, Isabelle et Patrick Waldberg [7]. Malgré les difficultés matérielles du moment, les exilés européens vont pouvoir pleinement satisfaire leur curiosité en matière d'art nord-amérindien et inuit. L'American Museum of Natural History est fréquemment visité. C'est un « lieu magique » où sont montrés « des trésors perdus », ceux notamment des tribus indiennes de la côte nord du Pacifique, œuvres dont Lévi-Strauss a célébré avec ferveur et émotion la grandeur et l'humanité, dans son admirable article de 1943, « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History [8]. »
D'autres musées d'ethnographie attirent les collectionneurs : Robert et Nina Lebel avec Isabelle Waldberg se rendent à Boston, Harvard et Salem en 1943 et 1944 [9]. Les Européens en exil s'adonnent à la chasse aux objets qu'ils trouvent chez les brocanteurs. L'un deux jouera un rôle important : il s'agit de Julius Carlebach, antiquaire de la 3ème Avenue, d'origine allemande émigré dans les années 30. Max Ernst, le premier, découvre au début de l'année 1942, la boutique de Carlebach [10]. Il aperçoit dans la vitrine une cuiller haida en corne. Ernst veut l'acheter mais l'antiquaire se montre réticent à la lui céder car elle fait partie d'une série. Ernst lui demande alors de l'aider à réunir une collection, ce à quoi il s'engagera. Ernst refuse de révéler l'endroit au peintre Kurt Seligmann, présent à New York dès 1939, mais Breton ne tarde pas à dénicher le magasin dans les jours qui suivent sa découverte [11].
Au cours des années 1943-1945, Carlebach s'efforce de satisfaire sa nouvelle clientèle. En vérité, il a un filon : le MAI. Depuis la fin des années 20, George Heye se débarrasse des objets qui, à ses yeux, sont des doublons, et par conséquent, n'augmentent pas la valeur scientifique de sa collection [12]. Au début, rapporte Lévi-Strauss, Carlebach « [...] pour répondre à notre demande faisait surgir d'une caverne d'Ali Baba dont nous connûmes vite le mystère de précieux masques en pierre de Teotihuacan, et d'admirables sculptures de la côte nord-ouest du Pacifique alors tenues, même par les spécialistes, pour de simples documents ethnographiques. [13] »



Dessin du masque yup'ik aujourd'hui au Musée du Quai Branly provenant du carnet de Robert Lebel (cf page 19). DR

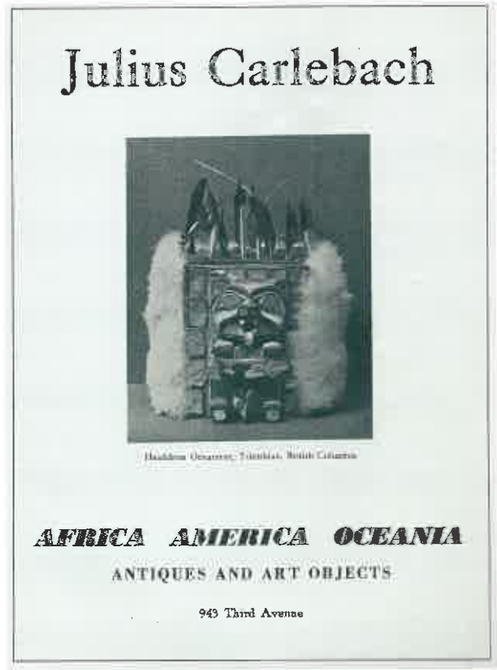
belonging to Ratton's collection. "This strange exhibition," wrote Breton "[...] shows us not the last but the first stage of the poetic energy that we find in a latent state just about everywhere, but that once again needs to be revealed [6]."

EXILE IN AMERICA

Then came the exile to America of 1941-1946. In New York, Breton regrouped some of his friends (Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Roberto Matta, Dorothea Tanning, Jacqueline Lamba) along with new recruits (Charles Duits and David Hare), to form a core group to which intellectuals like Claude Lévi-Strauss, Robert Lebel, Georges Duthuit, and Isabelle and Patrick Waldberg gravitated [7]. Despite the material difficulties of the time, the European exiles would be able to fully satisfy their curiosity as far as North American and Inuit art was concerned. The American Museum of Natural History was frequently visited. This was a "magic place" where "lost treasures" were shown, especially those of the Indian tribes from the Pacific Northwest Coast, works celebrated with fervent emotion for their grandeur and humanity by Lévi-Strauss, in his admirable article from 1943, "The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History [8]." Other ethnographic museums attracted collectors: Robert and Nina Lebel, along with Isabelle Waldberg, traveled



Couverture de VVV, Almanac for 1943



Publicité de Julius Carlebach parue dans VVV, Almanac for 1943.

to Boston, Harvard and Salem in 1943 and 1944 [9].
The Europeans in exile devoted themselves to the joys of the chase, hunting objects down in curio-shops. One of these played an important role: that of Julius Carlebach, an antiques dealer on 3rd Avenue. Of German origin, he had emigrated in the 30s. Max Ernst was the first to discover Carlebach's shop, in early 1942 [10], spying a Haida horn spoon in the window. Ernst wanted to buy it, but the dealer was reticent since it was one of a set. Ernst then asked him to help him put together a collection, and to this he agreed. Ernst refused to reveal the whereabouts of the shop to the painter Kurt Seligmann, present in New York as of 1939, but Breton wasn't long in unearthing the shop in the days that followed its discovery [11].
In the course of the years 1943-1945, Carlebach did his best to satisfy his new clientele. To tell the truth, he was on to something: the MAI. Since the late 20s, George Heye had been getting rid of objects which he regarded as duplicates and, hence, as he saw it, did not increase the scientific value of his collection [12]. In the beginning, reports Lévi-Strauss, Carlebach " [...] in response to our demand, became Ali Baba's cave. We quickly solved the mystery of the exquisite stone masks from Teotihuacan and the magnificent wood carvigs from the northwest Pacific coast, which, at that time, even specialists regarded merely as ethnographic documents [13]."

Saisissant l'opportunité, il en vient à jouer le rôle d'intermédiaire entre les collectionneurs et le musée indien. De mèche avec le gardien, l'antiquaire, avec l'accord de Heye, facilite la visite des surréalistes et de leurs amis dans l'annexe du Bronx où s'accumulent plusieurs centaines de milliers d'objets. Matta a raconté les circonstances d'une escapade mémorable, probablement en septembre 1943, dans les réserves où éblouis par la richesse des collections, les visiteurs peuvent faire librement leur marché : « À New York il y avait un type qui s'appelait Karl Bach [sic] et qui avait un tout petit ' marché aux puces ' où l'on passait et où l'on pouvait trouver des objets primitifs. On lui a demandé où il se fournissait et il nous a dit qu'il avait un ami qui était le conservateur du garde-meuble de la ' Hyde Foundation ' [sic].
On a dressé l'oreille et on l'a invité avec son ami à venir prendre un cocktail chez Peggy. Il a amené le conservateur et on l'a corrompu avec des ' old fashions '. Le lendemain matin on est parti avec deux taxis : Breton, Duthuit, Lebel, Max Ernst, Lévi-Strauss et moi nous nous sommes retrouvés dans la grotte d'Ali Baba. Si on le voulait, avec du doigté, tout était à vendre entre 140 et 200 dollars. Moi j'ai acheté le plus cher et le plus grand. Ce masque esquimau que j'ai perdu dans mon errance et retrouvé chez Robert et Nina Lebel dans les années cinquante. Duthuit a acheté un masque à transformation, je n'en ai jamais revu un autre semblable. Breton avait choisi un masque asymétrique avec un œil qui cligne et un nez en tube. *C'était pour nous la découverte de la Northwest Coast* [14]. »

Les amateurs choisissent des masques de la côte nord-ouest et des masques yup'ik d'Alaska que Heye appelait volontiers des « jokes » ; il en possède plusieurs centaines d'exemplaires, y compris de superbes pièces provenant du Kuskokwim achetés au marchand Adams Hollis Twitchell en 1919. Entre 1944 et 1946, Heye vend soixante-quatre masques yup'ik à Carlebach dont vingt-six, selon Carpenter, au prix de 38 et 54 dollars chacun. Isabelle Waldberg paie jusqu'à 85 dollars pour un des masques de sa collection [15]. Les différents états établis par Heye à l'intention de Carlebach montrent que les prix au cours de l'année 1943 varient entre 9 et 220 dollars pour les masques d'Alaska, plusieurs pièces étant vendues entre 80-90 et 140 dollars. Les masques de la côte nord-ouest sont évalués aux alentours de 40-50 dollars et les poupées kachina entre 4 et 20 pièce. Mais les chiffres ne sont pas ronds. Retenons quelques exemples, au hasard : masque eskimo Alaska 57.47 dollars, 138. 19 dollars ; masque nishka, 43.80, mât totem kwakiutl, 91.26, ou encore Katchina, Arizona, 9.91 [16]. On ne connaît pas avec certitude les critères d'évaluation de Heye. Peut-être comme l'indique Carpenter, doublait-il à la vente le prix d'achat. On ne sait rien non plus sur le montant de la commission de Carlebach, mais apparemment, il ne spécule pas. Une fois choisies, les pièces sont acheminées chez Carlebach, lequel apparemment fasciné par les « arts anciens » depuis sa tendre enfance à Lübeck, devint un marchand incontournable pour le marché de l'art primitif américain à New York [17]. Cependant, Carlebach et le MAI ne constituent pas la seule source d'approvisionnement en art amérindien. Il y a d'autres antiquaires sur l'avenue Madison, également le magasin Macy's, des marchands ou collectionneurs privés [18]. Dans une lettre à son mari datée du 1er juin 1944, Isabelle Waldberg note : « Robert [Lebel] a fait une découverte de masques hopi. Il en acheté quatre et deux poupées qui sont tous remarquablement beaux [sic]. Il paraît que c'est très rare et impossible à trouver. Aussitôt on s'est lancé dans des études comparatives, munis de crayons et de papier ».

Puis le 10 juin, elle précise que, juste avant de quitter New York, Lebel « [...] a découvert une série de très beaux masques hopi, zuni et navajo achetés sur place par un collectionneur qui a vécu là-bas quinze ans. Ces masques sont de toute rareté et on n'en trouve presque jamais dans le commerce. Tous ceux à qui Robert les a montrés : André [Breton], Lévi-Strauss, Georges [Duthuit], etc., les trouvent absolument superbes et ils font l'objet de la convoitise générale. Robert m'en a cédé plusieurs à leur prix d'achat, qui est très bas [...]. Il paraît qu'il n'y en a aucun de cette espèce au Musée de L'Homme et Lévi-Strauss a exprimé l'espoir qu'ils y soient exposés un jour [...] [19] » Le témoignage d'Isabelle Waldberg est important car il est le seul dont nous disposons sur la provenance des masques hopi et navajo de la collection Lebel : le prix des masques oscille entre 20 et 50 dollars. Ernst, on le sait, avait acheté un grand nombre de poupées kachina au Fred Harvey Trading Post (Grand Canyon) lors de son voyage à travers les États-Unis, en juillet-août 1941. Quant à Breton, il en acquerra une dizaine lors de son périple dans le Sud-Ouest, en 1945 [20].

L'activité de la collection constitue un intérêt partagé au sein de la petite communauté exilée, mais elle est aussi une source de

Seizing the opportunity, he came to become the intermediary between the collectors and the Indian museum. Working with the keeper-and with Heye's agreement-the antiques dealer facilitated the visits of the Surrealists and their friends to the museum annex in the Bronx, where hundreds of thousands of objects had accumulated. Matta recounted the circumstances of a memorable escapade, probably in September 1943, to the reserve collections, where the visitors could freely pick and choose among the dazzling riches before them:
"In New York there was a guy called Karl Bach [Carlebach] who ran a tiny 'flea market' where we would find primitive artifacts whenever we stopped by. We asked him where his stock came from and he told us that he had a friend who was the curator of the storehouse at the 'Hyde Foundation' [Heye Foundation]. We pricked up our ears and invited him and his friend for a cocktail at Peggy's [Guggenheim].
He brought the curator and we bribed him with 'old fashions'.
The following morning we left in two taxis: Breton, Duthuit, Lebel, Max Ernst, Lévi-Strauss and I found ourselves in Ali Baba's cave. If we so desired, with a little tact of course, we could buy anything for between 140 and 200 $.
I bought the most expensive and biggest item. The Eskimo mask that I lost in the course of my wanderings and found again in the 1950's at Robert and Nina Lebel's place.
Duthuit bought a transformation mask, and I never saw another one similar to it. Breton had chosen an asymmetrical mask with an eye that blinks and a tube-like nose.
For us it was the discovery of the Northwest Coast [14]."
The amateurs chose masks from the Northwest Coast and Yup'ik masks from Alaska which Heye willingly referred to as "jokes"; he possessed several hundred examples, including superb Kuskokwim pieces bought from dealer Adams Hollis Twitchell in 1919. Between 1944 and 1946, Heye sold sixty-four Yup'ik masks to Carlebach, twenty-six of which were priced between 38 and $54 each, according to Carpenter. Isabelle Waldberg paid all of $85 for one of the masks in her collection [15]. The different inventories established by Heye for Carlebach's use show that the prices over the year 1943 varied from 9 to $220 for Alaskan masks, several of which were sold for between 80-90 and $140. The Northwest Coast masks were evaluated as being worth around $40-50 and Kachina dolls between 4 and 20 $ each. But the figures were not round. Just to cite a few random examples: Eskimo mask $57.47, $138. 19; Nishka, mask $43.80, Kwakiutl totem pole $91.26, and also Katchina, Arizona, $9.91 [16].
We cannot know for certain what criteria Heye used in his evaluations. Perhaps, as Carpenter indicates, he doubled the purchase price. We know nothing either about the amount of Carlebach's commission, but apparently he was not a speculator. Once selected, the pieces were delivered to Carlebach, who-apparently fascinated by "ancient art" since his early childhood in Lübeck-became a major dealer in the American primitive art market in New York [17]. However, Carlebach and



« Working to Beat the Devil : Eskimo Medecine Man, Alaska, Exorcising Evil Spirits from a Sick Boy »

Photographie de John E. Thwaites, entre 1906 et 1908
ASL, Thwaites Collection, neg. NA3153

in : Ann Fienup-Riordan, The living tradition of yup'ik masks, Agayuliyararput, Our Way of Making Prayer, 1996, The University of Washington Press, page 189

the MAI were not the only source of supply for Amerindian art. There were other antique shops on Madison Avenue, as well as Macy's, other dealers and private collectors [18]. In a letter to her husband dated June 1st 1944, Isabelle Waldberg noted: "Robert [Lebel] discovered some Hopi masks. He bought four and two dolls, all of them remarkably beautiful. Apparently very rare and impossible to find. Armed with pencils and paper, we immediately threw ourselves into making comparative studies."
Then on June 10th, she noted that, just before leaving New York, Lebel "[.] has discovered a series of very beautiful Hopi, Zuni and Navajo masks, bought on site by a collector who lived out there for fifteen years. These masks are most rare and you almost never find them for sale. Everyone Robert has shown them to, André [Breton], Lévi-Strauss, Georges [Duthuit], etc., finds them absolutely superb and they are an object of general covetousness. Robert let me have several at their purchase price, which was very low [.]. It would seem that the Musée de l'Homme has none of this type and Lévi-Strauss expressed the hope that they would one day be exhibited there [.] [19]"
Isabelle Waldberg's testimony is important for it is the only one we have on the provenance of the Hopi and Navajo masks in the Lebel collection: the price of the masks varied between $20 and $50. Ernst, we know, had bought a large number of Kachina dolls at the Fred Harvey Trading Post (Grand Canyon) during his trip across the United States in July-August of 1941. As for Breton, he acquired ten or so on his tour of the Southwest in 1945 [20].



A. H. Twitchell et deux de ses enfants Kuskokwim, 1920.
in : Ann Fienup-Riordan, The living tradition of yup'ik masks, Agayuliyararput, Our Way of Making Prayer, 1996, The University of Washington Press, page 249

plaisir et d'évasion. Isabelle Waldberg écrit le 14 octobre 1943 : « Nous nous sommes jetés dans l'atmosphère poétique des masques eskimo, nous respirons l'Alaska et nous rêvons tlingit et nous nous aimons dans les totempoles [sic] haida. Carlebach de la 3ème est devenu la rencontre de nos désirs. Et nous payons. Robert [Lebel] a une belle collection, Dolores [Vanetti] se ruine et André [Breton] a fait l'impossible pour en avoir deux. Je vais en avoir un et je possède par la voie des cadeaux un petit masque en pierre, Mexico. Très beau [21]. »

La passion pour l'achat d'œuvres d'art primitif tiendra les Français jusqu'au dernier moment avant le départ pour Paris. Ainsi, Duthuit « [...] achète à tour de bras des objets primitifs ou autres [...] et [...] affirme son goût pour le grandiose ou comme il dit 'l'impérial' en achetant des objets de très grandes dimensions tout en se demandant avec une certaine anxiété comment il les transportera en France. Il compte beaucoup sur l'exposition au Musée de l'Homme que pense organiser Lévi-Strauss et dont je crois vous avoir parlé [22]. »

Toutefois, le but des surréalistes n'est pas seulement de réunir de belles collections. Certes, les toutes nouvelles et les plus anciennes acquisitions sont exposées dans les appartements à la vue des visiteurs qui se plaisent à commenter les « trouvailles » des uns et des autres [23]. Mais, comme à Paris, ils expriment très tôt le désir de partager leur passion avec un public plus large et d'administrer la preuve que des peuples, tenus pour primitifs, peuvent produire des œuvres d'une extrême beauté. Quelques photos des pièces récemment acquises sont publiées dans la revue surréaliste *VVV* (*Triple V*) fondée par David Hare avec Breton, Ernst et Duchamp,

The activity of collecting constituted a shared interest at the heart of the little exiled community, but it was also a source of pleasure and an escape. On October 14 th 1943, I. Waldberg wrote: "We threw ourselves into the poetic atmosphere of Eskimo masks; we breathed Alaska and we dreamed Tlingit and we loved ourselves through Haida totempoles [sic]. Carlebach from 3rd Avenue has fulfilled our desires. And we pay. Robert [Lebel] has a beautiful collection, Dolores [Vanetti] is spending a fortune and André [Breton] has overcome the impossible to have two. I'm going to have one and have received as a gift, a little stone mask, Mexico. Very beautiful [21]."

This passion for buying primitive art works possessed the French group up until the very last moment before their departure for Paris. So that Duthuit "[...] bought primitive or other objects by the dozens [...] and [...] reaffirmed his taste for the grandiose, or as he says, 'the imperial', by buying objects of very large dimensions even while wondering with a certain anxiety how he is going to transport them in France. He is very much counting on the exhibition at the Musée de l'Homme that Lévi-Strauss is thinking about organizing and which I think I told you about [22]."

However, the goal of the Surrealists was not solely to put together beautiful collections. Certainly, the very latest or the oldest acquisitions were on display in their apartments where visitors could see them, taking pleasure in commenting on one another's "finds" [23]. But, as in Paris, they rapidly expressed the desire to share their passionate enthusiasm with the larger public, and to look after the proof that these peoples, understood to be primitive, could produce works of extreme beauty. A few photos of recently acquired pieces were published in the surrealist review, *VVV* (*Triple V*) founded by David Hare with Breton, Ernst and Duchamp, among them Lebel's Yup'ik caribou-walrus mask which appeared in issue # 4 from 1944. Others were used in *View*, an avant-garde literary and artistic journal. The double issue "Amerindian Number" (4-5) of *Dyn*, published in Mexico by Wolfgang Paalen contains photographs of works from the Northwest Coast that he bought in 1939, during his trip to British Colombia and Alaska. These illustrations were used to bolster an extremely well-documented article dedicated to "Totem Art".

The first Amerindian objects were shown as early as 1942 in two exhibitions destined to provide ample visibility for the exiled surrealist artists: in October, with the support of the Coordination Council of French Relief, the ***First Papers of Surrealism*** exhibition was organized. Duchamp designed both the catalogue and the displays of the show to have the same feel as the *Exposition surréaliste* of 1936: side by side were paintings, collages, and objects from Oceania and North America from "the collections of Max Ernst, C. Lévy-Strauss (*sic*), André Breton, Pierre Matisse, Carlbach [sic], Segredakis". In the catalogue, one reads that: "Surrealism is only trying to rejoin the most durable traditions of mankind. Among the primitive peoples art always goes beyond what is conventionally and arbitrarily called the "real". The natives of the Northwest Pacific coast, the Pueblos, New Guinea, New Ireland, The Marquesas, among others, have made objets which Surrealists particularly appreciate [24]."

Later in October, Peggy Guggenheim opened her gallery, *Art of this Century*, with surrealist works and Kachina dolls belonging to Max Ernst [25]. It would, however, be impossible to do justice to these skilled collectors without also speaking of the seriousness with which they went about it: they were also very dedicated students. In Spring of 1944, I. Waldberg and the Lebels took Lévi-Strauss's seminar at the New School for Social Research, studying split representation in the arts of Asia and America. They also frequented libraries, looking for monographs to complete their information on recently acquired masks [26]. In this regard, Lebel left an extremely precious document for piecing together the inventory of the collections of Yup'ik objects bought from the MAI with Carlebach as intermediary: a notebook of fifty-seven drawings representing the masks acquired by himself and his friends, and sketches copying plates from works on ethnography, including the first-rate *The Eskimo about the Bering Strait* by Nelson [27].

ainsi le masque yup'ik caribou-morse de Lebel qui paraît dans le n° 4 de 1944. D'autres sont destinées à *View*, journal d'avant-garde littéraire et artistique. Le numéro double « Amerindian Number » (4-5) de *Dyn* édité à Mexico par Wolfgang Paalen contient des photographies d'œuvres de la côte nord-ouest qu'il a achetées en 1939 lors de son voyage en Colombie britannique et en Alaska. Ces illustrations viennent à l'appui d'un article fort bien documenté consacré au « Totem Art ».

Les premiers objets d'art amérindien sont montrés dès 1942 dans deux expositions destinées à donner une ample visibilité aux artistes surréalistes en exil : en octobre est organisée, grâce au soutien du Coordination Council of French Relief, l'exposition *First Papers of Surrealism*. Duchamp conçoit le catalogue et la mise en espace de la manifestation dans le même esprit que celui de l'*Exposition surréaliste* de 1936 : se côtoient peintures, collages, et objets d'Océanie et d'Amérique du Nord des « collections Max Ernst, C. Lévy-Strauss [sic], André Breton, Pierre Matisse, Carlbach [sic], Segredakis ». On lit dans le catalogue : « Le surréalisme essaie seulement de retrouver les traditions les plus durables de l'humanité. Parmi les peuples primitifs, l'art va toujours au-delà de ce qui est appelé arbitrairement et conventionnellement le réel. Les indigènes de la côte du Pacifique Nord-Ouest, les Pueblo, les [habitants] de Nouvelle-Guinée, des Marquises, parmi d'autres [peuples] ont créé des objets que les surréalistes aiment particulièrement [24]. »

Toujours en octobre, Peggy Guggenheim inaugure sa galerie *Art of this Century* avec des œuvres surréalistes et des poupées kachina appartenant à Max Ernst [25]. On ne saurait toutefois faire justice à ces collectionneurs avisés sans parler du sérieux qui entoure leur pratique : ils sont aussi élèves studieux. Au printemps de 1944, I. Waldberg et les Lebel suivent le séminaire de Lévi-Strauss à la New School for Social Research, consacré au dédoublement de la représentation dans les arts d'Asie et d'Amérique. Les mêmes fréquentent les bibliothèques, à la recherche de monographies complétant leurs informations sur les masques récemment acquis [26]. À cet égard, Lebel laisse un document extrêmement précieux pour la reconstitution de l'état des collections d'objets yup'ik achetés au MAI par l'intermédiaire de Carlebach : c'est un carnet de cinquante-sept dessins reproduisant les masques acquis par lui-même et par ses amis et des croquis exécutés d'après des planches reprises d'ouvrages d'ethnographie, dont le fameux *The Eskimo about the Bering Strait* de Nelson [27]. Outre le nom de Robert Lebel, figurent ceux d'Isabelle Waldberg, Bernard Reis, André Breton, Georges Duthuit, Enrico Donati, Roberto Matta, Dolores Vanetti et Carlebach. Au bas des dessins, Lebel note des informations concernant les objets correspondants (n° d'inventaire, dimensions, identification, références bibliographiques), qui proviennent de l'inventaire établi par Heye mais aussi des travaux de Nelson. Lebel travaille probablement à la préparation d'un ouvrage sur l'art yup'ik comme il en avait formé le projet en 1944 avec Breton et Duthuit, demeuré sans suite [28]. Mais il y peut-être aussi une tentative, non par l'écriture, mais par l'esquisse, de saisir la fragilité poétique de ces œuvres.

S'il semble y avoir un accord général sur l'art des Pueblo du Sud-Ouest que tout le monde collectionne, les avis sont plus nuancés quant à l'attraction qu'exercent sur l'imaginaire et la sensibilité surréaliste l'art de la côte nord-ouest et l'art yup'ik. En effet, les surréalistes sont subjugués par ce dernier qui non seulement trouve sa source dans les rêves - les objets sont vus par le chaman avant d'être fabriqués par un ou plusieurs artistes juste avant les cérémonies, mais est aussi un art éphémère - ils sont montrés brièvement lors de danses et brûlés à la clôture des rituels. En outre, masques et accessoires sont le produit de l'assemblage de matériaux hétéroclites (bois flotté, plumes, etc.), et témoignent d'une grande liberté formelle : « Ces créations, souligne Vincent Bounoure, ressortissent à l'art de l'assemblage plutôt qu'à la sculpture ou la peinture [29]. » L'art yup'ik séduit en tant que tel mais également aussi en ce qu'il rejoint le domaine de l'objet surréaliste.

Comme l'on sait, c'est à l'art de la côte nord-ouest que vont les préférences de Lévi-Strauss, car selon ses propres termes : « Ce don dithyrambique de la synthèse, cette faculté presque monstrueuse pour apercevoir comme semblable ce que les hommes conçoivent différemment constituent sans doute une marque exceptionnelle et géniale de l'art de la Colombie britannique ». Lévi-Strauss oppose le « côté solide et majestueux » de l'art de la côte nord-ouest à l'art inuit qui présente « un côté fragile et fugace ». Il écrit : « Je n'étais guère disposé à devenir propriétaire d'œuvres d'art aussi fragiles et à me sentir responsable de leur sauvegarde pour les générations futures. Je doutais même que ces masques aient pu appartenir au monde des objets. Je les voyais plutôt comme des représentations fugaces et presque immatérielles de mots, de visions et de croyances, ce qui interdisait qu'ils soient appropriés durablement [30]. »

DESTIN DES COLLECTIONS À PARIS

En 1945-1946, les objets réunis à New York traversent l'Atlantique dans les malles des exilés qui rentrent à Paris. Rassemblées avec enthousiasme et passion, mais aussi dans un climat de rivalité feutrée alimentée parfois par le jeu de Carlebach, ces collections constituent une richesse inégalée étant donné leur rareté en France. Le retour de l'exil se traduit par la présence d'objets nouveaux dans les expositions parisiennes. Un superbe masque à transformation kwakwaka'wakw (kwakiutl) composé de quatre volets appartenant à Duthuit est exposé lors de l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'Amérique précolombienne* qui se tient au Musée de l'Homme en 1947 [31]. L'exposition *Le Masque* (1959-1960) [32] comprend environ une quarantaine d'objets des collections Breton, Duthuit, Waldberg et Lebel. Pour cette exposition Lebel prête au total treize pièces. Les modalités d'exposition satisfont les prêteurs, les œuvres ayant pu garder leur force de suggestion, condition première d'appréciation d'un objet aux yeux de Breton : « Que leur fût ici assurée, pour la première fois, une présentation digne d'eux, était enfin de nature à infirmer le critère (instillé par les marchands ou amateurs de troisième ordre) selon lequel, plus

Aside from the name of Robert Lebel, the names of Isabelle Waldberg, Bernard Reis, André Breton, Georges Duthuit, Enrico Donati, Roberto Matta, Dolores Vanetti and Carlebach also figure on its pages. At the bottom of the drawings, Lebel noted information concerning the corresponding objects (inventory number, dimensions, identification, bibliographical references), which came from the inventory established by Heye but also included work by Nelson. Lebel was probably preparing a book on Yup'ik art, a project he, Breton and Duthuit had planned in 1944, but which was never completed [28]. But here there is perhaps also an attempt to seize the poetic fragility of the works, not through the writing, but in the sketches.

If there seems to have been general agreement on the art of the Pueblos of the Southwest, which everyone collected, opinions were more qualified as to the attraction exercised on surrealist imagination and sensibility by Northwest Coast and Yup'ik art. Indeed, the Surrealists were subjugated by the latter, which not only finds its source in dreams-objects are seen by the shaman before being made by one or several artist just before rituals-but is also ephemeral-objects are briefly shown during dances and burned at the end of the ceremonies. Also, masks and props are the product of an assembly of heterogeneous materials (drift wood, feathers, etc.), and display great freedom of form: "These creations," underlines Vincent Bounoure, "spring from the art of assemblage rather than from sculpture or painting [29]." Yup'ik art was seductive in and of itself, but also because it was so linked to the domain of the surrealist object.

As we know, it was the art of the Northwest Coast which Lévi-Strauss preferred, for, in his own words: "This dithyrambic gift for synthesis, this quasi-monstrous ability to perceive the similarity between things which others regard as different, give to the art of British Columbia its unmistakable stamp and genius". Lévi-Strauss contrasts the "solid, majestic side" of Northwest Coast art to Inuit art which presents "a fragile, transient side". He wrote: "I was reluctant to become the owner of such fragile masterpieces and to feel responsible for their safekeeping to future generations. I even doubted that those masks belonged to the solid world of objects. I rather saw them as fleeting and almost immaterial embodiments of words, visions, and beliefs, eluding durable possession [30]."

THE FATE OF THE COLLECTIONS IN PARIS

In 1945-1946, the objects assembled in New York crossed the Atlantic in the trunks of the exiles returning to Paris. Selected with enthusiasm and passion, but also in a climate of barely concealed rivalry - sometimes fanned by Carlebach - the collections were so rare that they constituted unequaled wealth in France. The return of the exiles translated into the presence of new objects in Parisian exhibitions. A superb kwakwaka'wakw (kwakiutl) transformation mask composed

of four louvers belonging to Duthuit was exhibited at the *Chefs-d'œuvre de l'Amérique précolombienne* exhibition held at the Musée de l'Homme in 1947 [31]. The exhibition *Le Masque* (1959-1960) [32] presented around forty objects from the collections of Breton, Duthuit, Waldberg and Lebel. Lebel loaned a total of thirteen pieces for this exhibition.

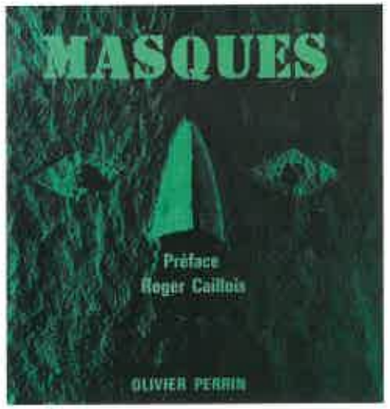
The manner in which the objects were exhibited satisfied the lenders, with the works retaining their power of suggestion: this, in the eyes of Breton, was the primary condition necessary to appreciating an object: "That here, for the first time, they were assured of a presentation worthy of them, one which at last was of the kind to invalidate the criterion (instilled by dealers or third-rate enthusiasts) according to which, more than the quality of execution, it should be the age, the mists of time and the 'patinas' attached and the nobility of the materials used which decide the beauty or the value of a 'primitive' art object (...) Here everything fell into its proper place, reestablishing the only (possible) hierarchy: that of having a greater or lesser power of suggestion, itself dependent at last resort,on the power of poetic invention [33]."

The 1954 *Surréalisme* exhibition at the Galerie Charpentier, under the auspices of Patrick Waldberg, brought together surrealist works and primitive works and objects loaned by Lebel and Ernst. Noticeably absent from the event was Breton, but the approach was resolutely of surrealist inspiration: "In a propitiatory spirit, we have chosen to surround the products of surrealist art by a few exceptional examples of 'primitive' objects, masks, statues, and dolls from Oceania and America, where the poets and artists of the movement so much loved seeing the model of unparalleled freedom and passion [34]."

In 1967, Matta participated in the *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* exhibition (Musée de l'Homme) showing several of his works. Kachina dolls and masks from the collections of Breton and Matta held the place of honor in the *La Danse des Kachina* exhibition (1998). Pieces which had been in or still belonged to the collections of Lebel, Breton, Matta, and Ernst, were included in the catalogue of the exhibition, *"Primitivism" in 20th Century Art* "(1987). It should also be noted that in 1991, the exhibition *André Breton. La beauté convulsive* included items from the writer's collection as well as some from that of Lebel [35].

Each of the "New York collections" had a singular destiny. That of Lévi-Strauss was sold in 1951, that of Breton in 2003. The public can see some of the objects from these two former collections at the Pavillon des Sessions at the Louvre and at the brand new Musée du Quai Branly [36]. With the breaking up of Robert Lebel's collection, that great period when the "primitive arts" entered France comes to an end.

Marie Mauzé
(translated from the French by Jean Coyner)



*Masques, **préface de Roger Caillois**, Paris, Éditions Olivier Perrin, 1965*

encore que par la qualité d'exécution, ce seraient l'ancienneté, les brumes et les 'patines' qui s'y attachent et la noblesse du matériau mis en œuvre qui décideraient de la beauté ou de la valeur d'un objet d'art 'primitif' (...) Ainsi tout reprenait sa juste place et se rétablissait la seule hiérarchie selon la plus ou moindre force de suggestion, elle-même tributaire en dernier ressort, du pouvoir d'invention poétique [33]. »

L'exposition *Surréalisme* de 1954 à la Galerie Charpentier réunit, sous la responsabilité de Patrick Waldberg, des œuvres surréalistes, des ouvrages et des objets sauvages prêtés par Lebel et Ernst. Le grand absent de cette manifestation est Breton, mais la démarche est résolument d'inspiration surréaliste : « Dans un esprit propitiatoire, nous avons choisi d'encadrer les produits de l'art surréaliste par quelques exemplaires exceptionnels de ces objets 'sauvages', masques, statues, poupées d'Océanie et d'Amérique, où les poètes et les artistes du mouvement ont aimé voir le modèle d'une liberté et d'un élan sans pareils [34]. »

Matta participe en 1967 à l'exposition *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* (Musée de l'Homme) avec quelques-unes de ses œuvres. Les poupées et masques kachina des collections Breton et Matta sont à l'honneur dans l'exposition *La Danse des Kachina* (1998). Des pièces, ayant fait partie ou faisant encore partie des collections Lebel, Breton, Matta, Ernst, sont publiées dans le catalogue de l'exposition *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle* (1987). Rappelons qu'en 1991, l'exposition *André Breton. La beauté convulsive* présente des pièces de la collection de l'écrivain, et quelques-unes de celle de Lebel [35].

Les « collections de New York » ont chacune eu un destin singulier. Celle de Lévi-Strauss a été vendue en 1951, celle de Breton en 2003. Le public peut découvrir quelques-uns des objets de ces deux anciennes collections au Pavillon des Sessions du Louvre et au tout nouveau musée du quai Branly [36]. Avec la dispersion de la collection Robert Lebel, une grande période de la pénétration en France des « arts sauvages » s'achève.

Marie Mauzé
Directeur de Recherche, Centre National de Recherche Scientifique

[1] « Flagrant délit » in *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

[2] « Dada et surréalisme » in *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1991, p. 546.

[3] André Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952, p. 245 ; « Océanie », in *La Clé des champs*, op. cit. :180.

[4] Cette exposition se tient en 1935 et non en 1931 comme certains auteurs l'ont indiqué, voir Marie Mauzé, « Aux invisibles frontières du songe et du réel. Lévi-Strauss et les surréalistes : la 'découverte' de la Côte nord-ouest », *Cahier de l'Herne* 82, Michel Izard, éd., Paris, Éditions de l'Herne, 2004.

[5] Les objets sont exposés à Londres lors de l'*international Surrealist Exhibition* de cette même année 1936, Jonathan King, « Surrealism, Structuralism and French Collecting of American Ethnography », in *Matisse . The Inuit Face*, London, Canadian High Commission Cultural Centre, 1992, p. 13 ; Ann Fienup Riordan, *The Living Tradition of the Yup'ik*, Seattle, University of Washington Press, 1996, p. 261.

[6] « Objets surréalistes », in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, pp. 1199-1200.

[7] Lévi-Strauss, Lebel, Duthuit et Breton « dialogu[aient] à quatre voix pour lire des textes d'information et de propagande » (anti-nazie) sur les ondes de l'Office of War Information, Claude Lévi-Strauss et Didier Eribon, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob,1988, p. 50.

[8] Lévi-Strauss, « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History », *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, republié partiellement en français dans *La voie des masques*, 1975, Genève, Éditions Skira. L'article est publié dans son intégralité *in* les *Cahiers de l'Herne* 82 (2004).

[9] Patrick Waldberg et Isabelle Waldberg, *Un amour acéphale. Correspondance 1940-1949*, édition établie par Michel Waldberg, Paris, Éditions de la Différence, 1992, p. 151.

[10] Elisabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians and the Surrealists", *Art History*, vol. 1(4) : 493.

[11] Edmund Carpenter, "Collecting Northwest Coast Art" in *Indian Art of the Northwest Coast*, Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 9 ; *Two Essays. Chief and Greed*, North Andover, Persimmon Press, 2005, p. 115.

[12] Carpenter 2005 : 130-131.

[13] Lévi-Strauss, « New York post-et préfiguratif », in *Le regard éloigné*, Paris, Plon 1983, p. 348.

[14] Germana Ferrari, *Matta, Entretiens morphologiques. Notebook n° 1 1936-1944*, London, Sistan, 1987, p. 149. Bien que la date exacte ne soit pas connue, la correspondance datée du 27 septembre 1943 entre Heye et Carlebach permet d'en situer la période, voir National Museum of the American Indian Archive, Box V-A, Folder 4. Mes remerciements vont à K. McGee qui a effectué la recherche. Voir aussi Lévi-Strauss 1988 : 51.

[15] Carpenter 1975: 10; 2005 : 116, 131; Waldberg et Waldberg, op. cit.: 278; Fienup-Riordan, op.cit.. 260.

[16] National Museum of the American Indian Archive, Box V-A, Folder 4. Folder 4C. Les documents d'archives montrent également que Carlebach retournaient les invendus au musée.

[17] Communiqué de presse publié à l'occasion du 20ème anniversaire de la Carlebach Gallery en 1953, « Carlebach celebrates 20th Anniversary as dealer in ethnic art », National Museum of the American Indian Archive CG-53-100.

[18] Lévi-Strauss, 1983: 249.

[19] Waldberg et Waldberg, op. cit. : 211, 229.

[20] *Ernst. From the Collections of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Calgary, Glenbow Museum, 1979, p. 50. *Ernst. From the Collections of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Calgary, Glenbow Museum, 1979, p. 50; Pierre Amrouche, « Kachina et surréalisme », in *Esprit Kachina*, Paris, Galerie Flak, 2003, p. 15.

[21] Waldberg et Waldberg, op. cit. : 105.

[22] Waldberg et Waldberg, op.cit. : 276, lettre du 16 octobre 1944.

[23] Pour une description de la collection Lévi-Strauss par I. Waldberg, cf. Waldberg et Waldberg, op.cit. : 223 ; voir aussi p. 278 pour une description de sa propre collection.

[24] *First Papers of Surrealism*, 14 October - 7 November 1942, Whitelaw Reid Mansion, Madison Avenue, New York. Traduction de l'auteur.

[25] Max Ernst, 1979, op. cit. : 50.

[26] « Le dédoublement de la représentation dans les arts d'Asie et d'Amérique », *Renaissance* (2-3) 1944-1945. Voir Waldberg et Waldberg, op. cit. : 184-185, 203, 128, 130.

[27] Certains dessins comportent la mention « PH » à gauche en bas de page. On peut penser que ces dessins ont été faits d'après des photographies, alors que ceux qui ne n'ont pas cette indication l'ont été à main levée. Se reporter à Edward William Nelson, *The Eskimo about the Bering Strait*, Bureau of American Ethnology Report for 1896-1897, vol. 18 part 1. 1899, Reprint, Smithsonian Institution Press, Washington, DC. Voir aussi Fienup-Riordan, p. 257 et sq.

[28] Cowling, op cit. : 494. Quelques dessins sont reproduits in Fienup-Riordan, op. cit.

[29] In *La peinture américaine*, Lausanne, Rencontre, 1967 :86. Voir aussi José Pierre in *L'art eskimo d'Alaska*, Jean-Loup, Rousselot et al., Saint Vit, Danièle Hamez Editeur, 1991.

[30] Lévi-Strauss, 1975: 24 ; Lévi-Strauss, communication personnelle décembre 1998 ; Lévi-Strauss *in* Fienup Riordan, op.cit. : 215.

[31] Marie Mauzé, « Les objets nord-amérindiens dans les collections françaises », in *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 32

[32] *Le Masque*, Décembre 1959-Mai 1960, Musée Guimet, Paris, Éditions des musées nationaux. Une seconde publication de 1965, *Masques*, Paris, Olivier Perrin, publie des photographies d'objets exposés lors de l'exposition de 1959-1960.

[33] « Phénix du masque », *XXe siècle*, nouvelle série, n° 15, Noël 1960.

[34] Patrick Waldberg, *Le Surréalisme. Source, histoire, affinités*. Galerie Charpentier, Paris, 1954.

[35] Outre les catalogues des expositions citées, mentionnons les ouvrages suivants : *Masques Eskimo d'Alaska*, op. cit ; *Kachina des Indiens Hopi*, M.-E. Laniel-le François et al., St-Vit, Amez, 1992, Fienup-Riordan , op. cit. Quelques objets de la côte nord-ouest de la collection Robert Lebel ont été publiés *in* Marie Mauzé, « Le tambour d'eau des castors. L'art de la côte Nord-Ouest et le surréalisme », *Arts d'Afrique noire* 89, 1994.

[36] Plusieurs objets « Lévi-Strauss » sont entrés au Musée de l'Homme après la vente de 1951. Une autre pièce a été acquise par le musée du quai Branly lors d'une vente publique en 2002. Le musée a acheté deux masques yup'ik de la collection Breton en 1999. Aube et Oona Elléouët ont fait don d'un masque haida en 2003.

[1] "Flagrant délit" in *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

[2] In "Dada et surréalisme", *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1991, p. 546.

[3] André Breton, *Conversations : The Autobiography of Surrealism*, New York, Paragon House, 1993, p.202 ; "Océanie", in *La Clé des champs*, op. cit :180.

[4] This exhibition was held in 1935 and not 1931 as some authors indicate, see Marie Mauzé, "Aux invisibles frontières du songe et du réel. Lévi-Strauss et les surréalistes : la 'découverte' de la Côte nord-ouest", *Cahier de l'Herne* 82, Michel Izard, éd., Paris, Éditions de l'Herne, 2004.

[5] The objects were exhibited in London at the *International Surrealist Exhibition* in this same year, 1936, Jonathan King, "Surrealism, Structuralism and French Collecting of American Ethnography", in *Matisse. The Inuit Face*, London, Canadian High Commission Cultural Centre, 1992, p. 13; Ann Fienup Riordan, *The Living Tradition of the Yup'ik*, Seattle, University of Washington Press, 1996, p. 261.

[6] "Objets surréalistes", in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, pp. 1199-1200.

[7] "Lévi-Strauss, Lebel, Duthuit and Breton 'would read the news and propaganda texts" (anti-Nazi) on the Office of War Information station, *in* Claude Lévi-Strauss and Didier Eribon, Conversations with Claude Lévi-Strauss, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 38.

[8] Lévi-Strauss, "The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History", *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, portions re-published in French in *La voie des masques*, 1975, Genève, Editions Skira. The article was published in entirety in the *Cahiers de l'Herne* 82 (2004).

[9] Patrick Waldberg et Isabelle Waldberg, *Un amour acéphale. Correspondance 1940-1949*, edited by Michel Waldberg, Paris, Éditions de la Différence, 1992, p. 151.

[10] Elisabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians and the Surrealists", *Art History*, vol. 1(4): 493.

[11] Edmund Carpenter, "Collecting Northwest Coast Art" in *Indian Art of the Northwest Coast*, Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 9; *Two Essays. Chief and Greed*, North Andover, Persimmon Press, 2005, p. 115.

[12] Carpenter 2005 : 130-131.

[13] Lévi-Strauss, "New York in 1941", in *The View from Afar*, New York, Basic Books, 1985, p. 261.

[14] Germana Ferrari, *Matta, Entretiens morphologiques. Notebook n° 1 1936-1944*, London, Sistan, 1987, p. 149. Although the exact date is unkown, correspondence dated September 27th 1943 between Heye and Carlebach allows us to situate the period, see National Museum of the American Indian Archive, Box V-A, Folder 4. My thanks to K. McGee who researched this point. See also Lévi-Strauss 1988: 51.

[15] Carpenter 1975: 10; 2005 : 116, 131; Waldberg et Waldberg, op. cit : 278, Fienup-Riordan, op.cit., 260.

[16] National Museum of the American Indian Archives, Box V-A, Folder 4. Folder 4C. Documents from the archives also show that Carlebach returned unsold items to the museum.

[17] Press notice published on the occasion of the 20th anniversary of the Carlebach Gallery in 1953, "Carlebach celebrates 20th Anniversary as dealer in ethnic art", National Museum of the American Indian Archive CG-53-100.

[18] Lévi-Strauss, 1983: 249.

[19] Waldberg et Waldberg, op. cit. : 211, 229.

[20] *Ernst. From the Collections of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Calgary, Glenbow Museum, 1979, p. 50. *Ernst. From the Collections of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Calgary, Glenbow Museum, 1979, p. 50; Pierre Amrouche, "Kachina et surréalisme", in *Esprit Kachina*, Paris, Galerie Flak, 2003, p. 15.

[21] Waldberg et Waldberg, op. cit. : 105.

[22] Waldberg et Waldberg, op.cit. : 276, letter from October 16th 1944.

[23] For a description of Lévi-Strauss's collection by I. Waldberg, cf. Waldberg et Waldberg, op.cit. 223; see also p. 278 for a description of her own collection.

[24] First Papers of Surrealism, 14 October – 7 November 1942, Whitelaw Reid Mansion, Madison avenue, New-York.

[25] Max Ernst, 1979, op. cit. : 50.

[26] "Le dédoublement de la représentation dans les arts d'Asie et d'Amérique", *Renaissance* (2-3) 1944-1945. See Waldberg et Waldberg, op. cit. : 184-185, 203, 128, 130.

[27] Several drawings are annotated "PH" on the bottom left-hand side of the page. It may be that these drawings were done from photographs, whereas those without this indication were done on the spot. See Edward William Nelson, *The Eskimo about the Bering Strait*, Bureau of American Ethnology Report for 1896-1897, vol. 18 part 1. 1899, Reprint, Smithsonian Institution Press, Washington, DC. See also Fienup-Riordan, p. 257 et sq.

[28] Cowling, op cit. : 494. Some drawings are reproduced in Fienup-Riordan, op. cit.

[29] In *La peinture américaine*, Lausanne, Rencontre, 1967 :86. See also José Pierre in *L'art eskimo d'Alaska*, Jean-Loup, Rousselot et al., Saint Vit, Danièle Hamez Éditeur, 1991.

[30] Lévi-Strauss, 1975: 24; Lévi-Strauss, Interview December 1998 ; Lévi-Strauss *in* Fienup Riordan, op.cit : 215.

[31] Marie Mauzé, "Les objets nord-amérindiens dans les collections françaises", in *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 32.

[32] *Le Masque*, Décembre 1959-Mai 1960, Musée Guimet, Paris, Editions des musées nationaux. A second publication in 1965, *Masques*, Paris, Olivier Perrin, published photographs of objects exhibited during the 1959-1960 exhibition.

[33] "Phénix du masque", *XXe siècle*, nouvelle série, n° 15, Noël 1960.

[34] Patrick Waldberg, *Le Surréalisme. Source, histoire, affinités*. Galerie Charpentier, Paris, 1954.

[35] Aside from the catalogues of the exhibitions cited, we would also mention the following works: *Masques Eskimo d'Alaska*, op. cit ; *Kachina des Indiens Hopi*, M.-E. Laniel-le François et al., St-Vit, Amez, 1992, Fienup-Riordan, op. cit. A few objects from the Northwest Coast in the collection of Robert Lebel were used to illustrate Marie Mauzé's article, "Le tambour d'eau des castors. L'art de la côte Nord-Ouest et le surréalisme", *Arts d'Afrique noire* 89, 1994.

[36] Several "Lévi-Strauss" objects entered the Musée de l'Homme after the sale in 1951. Another piece was acquired by the Musée du Quai Branly at public auction in 2002. The museum bought two Yup'ik masks from the Breton collection in 1999. Aube and Oona Elléouët donated a haida mask in 2003.