



HAL
open science

On the border of the supernatural world

Marie Mauzé

► **To cite this version:**

| Marie Mauzé. On the border of the supernatural world. 2008, pp.42-45, 110-113. halshs-01324629

HAL Id: halshs-01324629

<https://shs.hal.science/halshs-01324629>

Submitted on 1 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Art Eskimo et de Colombie Britannique

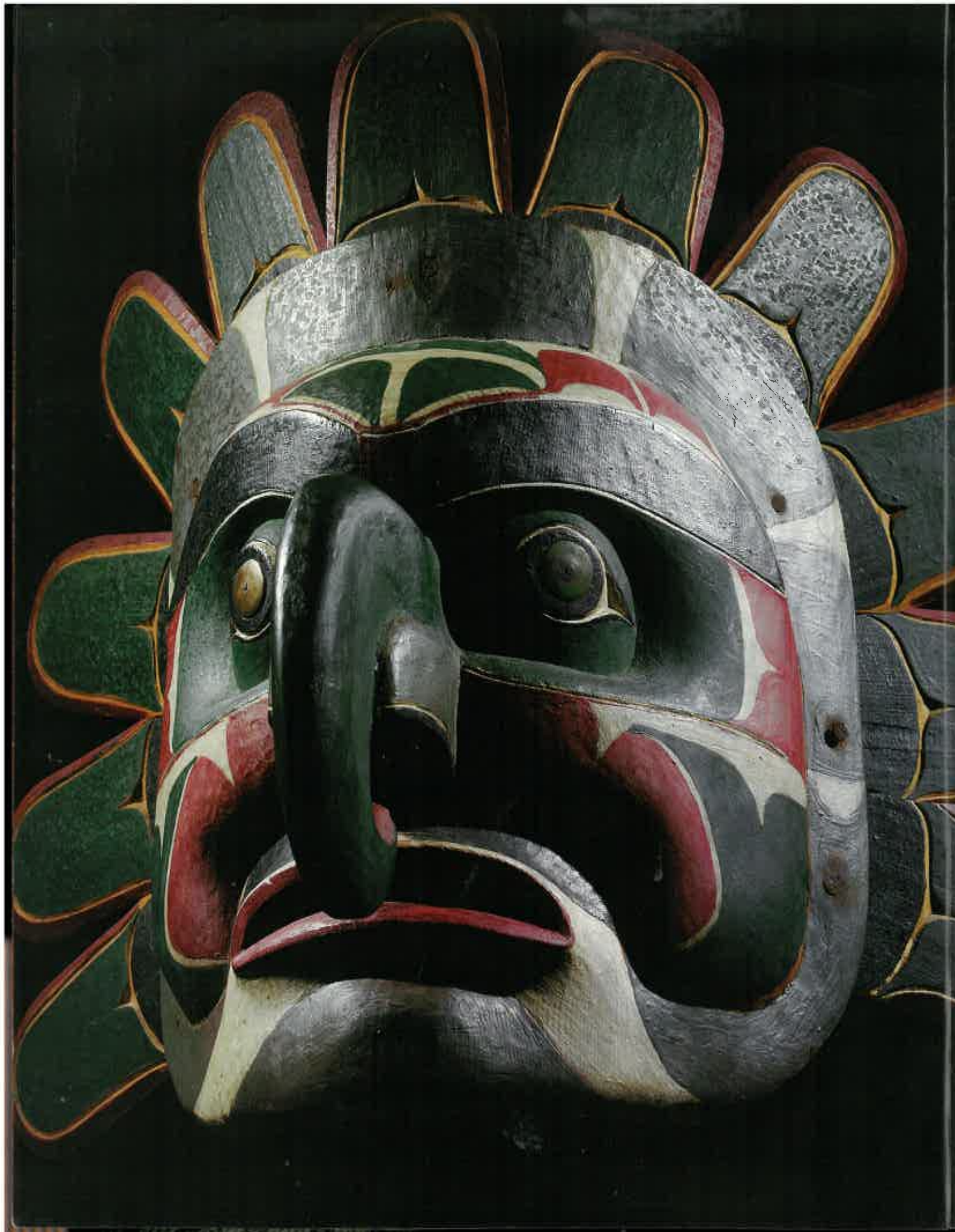
COLLECTION JAMES ECONOMOS

PARIS 11 JUIN 2008



Sotheby's

EST. 1744



Art Eskimo et de Colombie Britannique

COLLECTION JAMES ECONOMOS

VENTE À PARIS MERCREDI 11 JUIN 2008 | 17 H | LOTS 1-38

Vente dirigée par Cyrille Cohen et Alain Renner
Agrément du Conseil des Ventes Volontaires de Meubles aux Enchères Publiques n° 2001-002 du 25 octobre 2001

EXPOSITION

vendredi 6 juin | 10 h - 18 h
samedi 7 juin | 10 h - 18 h
lundi 9 juin | 10 h - 18 h
mardi 10 juin | 10 h - 18 h

76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ 75008 PARIS

DU CÔTÉ DU MERVEILLEUX

Par Marie Mauzé, Directeur de recherche au CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale

Un peu plus de quarante années après l'exposition *Le Surréalisme* organisée en 1964 par le critique d'art Patrick Waldberg à la Galerie Charpentier se tient dans les mêmes locaux, à l'enseigne Sotheby's, la vente de la collection d'art inuit et de la Côte nord-ouest (Amérique du Nord) du collectionneur et marchand d'art James Economos. Si ces deux événements sont apparemment fort éloignés l'un de l'autre, il apparaît qu'au-delà de l'unité de lieu, le fil ténu qui les relie est l'expression d'une sensibilité partagée pour les arts inuit et de la côte nord-ouest. D'un côté, une vente d'objets de la Colombie britannique et d'Alaska, de l'autre, une exposition de pièces provenant de ces mêmes régions associées à des toiles et des objets surréalistes. Ces œuvres amérindiennes ont un point commun : quelques-unes vouées à la dispersion après la vente Economos et celles prêtées par Robert Lebel et Max Ernst lors de l'exposition de 1964 ont pour une part une histoire qui prend sens pendant la guerre à New York et qui concerne la constitution de remarquables collections par les surréalistes lors de leur exil américain de 1941-1946 auprès de Julius Carlebach, personnage sur lequel il faut s'arrêter s'il en est.

Antiquaire et intermédiaire entre George Heye, fondateur du Museum of the American Indian et les grands amateurs d'art dit « sauvage » qu'étaient les surréalistes qui trouvaient à New York matière à satisfaire leur passion. En effet, une des adresses incontournables pour qui voulait alors réunir une collection d'objets nord-amérindiens était la boutique de Carlebach ouverte au 937 de la Troisième avenue, en 1933. Assidûment fréquentée par les surréalistes et leurs amis, la boutique est aussi un lieu qui a joué un rôle décisif dans la carrière de James Economos. Habitant non loin du magasin d'antiquités, le jeune garçon est embauché à l'âge de 9 ans comme coursier chez Carlebach¹. C'est à partir de ce moment qu'Economos se passionne pour l'art dit primitif. Economos n'a probablement jamais eu l'opportunité de rencontrer les exilés européens réunis autour d'André Breton mais on remarque que sa collection comprend quatre pièces qui sont passées

entre les mains de Carlebach, dont deux achetées par Maria Martins², peintre brésilienne, amie de Marcel Duchamp, qui était un proche de Breton; deux numéros sont répertoriés comme ayant fait partie de la collection du peintre Wolfgang Paalen, membre du groupe surréaliste à partir de 1937, qui lui aussi a acheté quelques pièces à George Heye en 1941, et de celle de son ami mexicain Miguel Covarrubias (1904-1957), peintre et historien de l'art, spécialiste des cultures méso-américaines, qui a collaboré à la revue *Dyn* fondée par Paalen à Mexico, en 1942.

Depuis les années 1920, les arts amérindiens sont une source d'inspiration pour les artistes occidentaux au nombre desquels on trouve principalement les surréalistes, dont les jugements esthétiques ne passent pas par les formes, mais par la capacité qu'ont les œuvres à susciter des émotions. Le fort intérêt des surréalistes pour les arts dits « sauvages » naît de ce qu'ils croient savoir de la pensée primitive et de l'imagination créatrice des sociétés non-occidentales. Pour eux, les peuples primitifs vivent dans un monde où le surnaturel fait partie de la vie quotidienne, où les expériences vécues dans les rêves et les visions sont aussi importantes que les activités accomplies en état de veille, enfin où

les mythes font partie de l'expérience humaine. André Breton remarque « [L]es plus grandes affinités existent entre la pensée dite primitive et la pensée surréaliste : elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice »³, c'est-à-dire à une émotion qui permet l'accès à des connaissances d'une autre nature que celles qui sont livrées par l'expérience ordinaire. De son côté Waldberg écrit : « A la source du merveilleux, pour le Surréalisme, il y a l'inconscient qui s'exprime librement dans le rêve et, pour peu qu'on veuille bien lui laisser le champ libre, dans tels instants de la vie éveillée » [...] ⁴ En effet, pour les surréalistes, l'art en général était un moyen d'aller au-delà du réel et de capturer le merveilleux, capacité qu'ils attribuaient tout particulièrement aux arts d'Amérique et d'Océanie. C'est

dans cette optique qu'il leur est apparu comme allant de soi de rassembler en un même lieu des œuvres occidentales et non-occidentales qui possédaient en commun une même force d'attrait.

Les affinités entre la pensée surréaliste et la pensée primitive sont mises en évidence dans la présentation de chefs-d'œuvre océaniens et nord-amérindiens lors de la première exposition qui se tient en 1926 à la Galerie surréaliste, intitulée *Tableaux de Man Ray et objets des îles* ; l'année suivante, lors de la seconde manifestation consacrée à *Yves Tanguy et objets d'Amérique* (1927) sont montrés, outre des objets précolombiens du Pérou et du Mexique, quelques objets de la côte nord-ouest. D'autres activités suivront. En mai 1936, le marchand et expert en art primitif Charles Ratton accueille rue de Marignan une *Exposition surréaliste d'objets*. Dans cet apparent bric-à-brac, se côtoient des œuvres de Man Ray, Dali, Max Ernst, Wolfgang Paalen, des « trouvailles », des poèmes-objets, des *ready-made* et des pièces en provenance de Nouvelle-Guinée, de Nouvelle-Irlande et de l'Amérique du Nord. Se tient à Londres, la même année, l'*International Surrealist Exhibition* organisée selon les mêmes principes de mise en espace, mais plus importante dans la quantité d'œuvres présentées. Selon les mots de Waldberg, c'est la même idée qui prévaut lors de l'exposition de 1964 à la galerie Charpentier : « 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. »⁵

Revenons à Carlebach dont on ne doit pas oublier le rôle majeur qu'il a joué dans la constitution de collections d'art amérindien auprès des membres de la petite communauté européenne. En 1941, c'est Ernst qui découvre le premier la boutique de Carlebach, où il fait l'acquisition d'une cuiller haida en corne⁶. Le magasin devient alors très rapidement leur principale source d'approvisionnement. Comme l'écrit Lévi-Strauss, « le petit antiquaire [...], 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 [...] A qui voulait se mettre en quête, il suffisait d'un peu de culture et de flair pour que s'ouvrent à lui, dans le mur de la civilisation industrielle, des portes donnant accès à d'autres mondes et à tous les temps »⁷. Cette caverne d'Ali Baba n'était autre que les réserves du Museum of the American Indian que les collectionneurs connaissaient peut-être mieux que le musée lui-même installé à Audubon Terrace au carrefour de Broadway et de la 155ème rue. En effet, depuis la fin des années 1920, George Heye, directeur d'un musée privé, usait de son statut privilégié pour échanger ou vendre des pièces de ses collections, plus

particulièrement celles qu'il considérait comme des doublons, et donc selon lui sans aucune valeur scientifique, pour en acquérir de nouvelles. Deux types de pratiques étaient à l'œuvre : soit, comme ce fut le cas à quelques reprises, Breton et ses amis se rendaient à l'annexe du Bronx où ils choisissaient les pièces qu'ils convoitaient, lesquelles étaient, dans les jours suivants, mises à la disposition de Carlebach ; soit, l'antiquaire convoquait les uns ou les autres en fonction de leurs goûts tout en jouant sur la concurrence à laquelle ils se livraient, malgré leurs faibles moyens matériels. Ainsi, selon Waldberg « les masques hopi, zuni, apaches, les totems et instruments sculptés et peints des Indiens de la côte nord-ouest du Pacifique, les masques esquimos anciens, étaient disputés chez l'antiquaire Carlebach, par d'avidés et passionnés collectionneurs. [...] ce furent de véritables trésors qui s'assemblèrent au sein des collections dont les plus remarquables furent celle d'André Breton, de Claude Lévi-Strauss, de Robert Lebel, de Max Ernst, de Dolores Vanetti, de George Duthuit. »⁸ Plusieurs d'entre elles sont aujourd'hui dispersées : celle de Lévi-Strauss à l'hôtel en juin 1951, puis celles de Breton en avril 2003 et de Lebel en décembre 2006 chez Calmels-Cohen.

A la fin des années 1930, deux peintres associés au cercle surréaliste vont se rendre en Colombie britannique et en Alaska. Il s'agit peut-être moins pour eux de découvrir un peuple que de collecter les derniers vestiges d'une riche culture sur le point de disparaître. En 1938, Kurt Seligmann (1900-1962) visite la région

LE SURRÉALISME

SOURCES - HISTOIRE - AFFINITÉS



GALERIE CHARPENTIER

COUVERTURE DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION LE SURRÉALISME, GALERIE CHARPENTIER, PARIS, 1964



LOT 36, MASQUE AYANT APPARTENU À W. PAALLEN

de la rivière Skeena; il fait l'acquisition d'un mât héraldique qui sera érigé devant le Musée de l'Homme à Paris au début de l'année suivante. Son ami Wolfgang Paalen (1905-1959) va suivre ses traces.

Après un séjour de plusieurs semaines à New York, où il en profite pour étudier les riches collections du musée américain d'histoire naturelle et de se documenter sur l'art de la côte nord-ouest, Paalen, accompagné de son épouse Alice Rahon et de la photographe Eva Sulzer, entreprend, au cours de l'été 1939, un voyage de trois mois dans l'ouest canadien et en Alaska. Séduit par la nature environnante, c'est avec une intense émotion que le peintre parle des forêts de cèdres de cette province canadienne déjà familières dans son imaginaire : « Le paysage ressemble de plus en plus à mes tableaux ; voilà les grandes forêts de mes rêves, les grandes forêts de l'Amérique du Nord que je voulais toujours voir »⁹. Lire le journal de voyage de Paalen (1939) et le texte intitulé « Paysage totémique » (1942)¹⁰, qui en est issu, c'est aussi se laisser emporter par la véritable fascination que le peintre a ressentie pour l'art des sociétés de la Côte nord-ouest, au premier rang duquel il place les mâts héraldiques, comptant « parmi les plus grandes réalisations de tous les temps »¹¹, mais aussi les cuivres, les couvertures chilkat et autres masques qu'il collecte auprès d'antiquaires locaux avec une grande sûreté de goût que lui reconnaissent les spécialistes¹².

Fort de sa remarquable connaissance de la littérature ethnographique sur les sociétés de la Côte nord-ouest, et des informations qu'ils récolte auprès d'ethnographes et de collecteurs d'objets, tels que Charles Newcombe et George T. Emmons avec lesquels il a noué des relations épistolaires régulières, Paalen

rédige un article intitulé « Totem Art » (1943), pour un double numéro spécial de *Dyn* (*Amerindian Number*, 4-5) consacré aux cultures de la côte nord-ouest ; l'article comprend un grand nombre d'illustrations dont plusieurs photographies de plusieurs pièces importantes de la collection qu'il a réunie au cours de son périple en pays amérindien, dont le masque bella bella (heiltuq) de la vente Economos (n° 36 de ce catalogue)¹³. Solidement documenté, l'essai de Paalen sur le totémisme et l'évolution stylistique de l'art dit « totémique », révèle néanmoins un certain nombre de préjugés profondément influencés par les penseurs évolutionnistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe sur les fondements de la pensée dite primitive¹⁴. Dans cette perspective, Paalen considère le totémisme comme l'expression d'une identification émotionnelle des hommes aux animaux analogue celle que l'on observe chez les enfants ; en conséquence, il conçoit le totémisme comme la marque d'un stade de développement de la mentalité archaïque.¹⁵ En tant qu'amateur averti, Paalen souligne toutefois la « merveilleuse richesse » de l'art de la côte nord-ouest dont « nombre de [ses] réalisations n'ont été surpassées par aucune culture »¹⁶. Il compare ainsi certaines statues Kwakiutl (kwakwaka'wakw) sculptées dans le bois à des œuvres de l'art byzantin¹⁷. On retrouve là une communauté de sensibilité entre Paalen et Lévi-Strauss qui, dans son fameux article intitulé « The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History » publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1943) quelques mois avant celui de Paalen, avait souligné avec grande justesse que « l'époque n'est pas si lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place, dans les musées des Beaux-Arts, entre l'Égypte et la Perse antiques et le moyen âge européen. »¹⁸

À Mexico où il est installé depuis septembre 1939, Paalen organise avec le concours du poète péruvien César Moro et le soutien à distance d'André Breton l'*Exposición Internacional del Surrealismo* (1940) à la Galeria de Arte Mexicano. Sont juxtaposés dans l'esprit surréaliste, des tableaux de René Magritte, Frida Kahlo, Raoul Ubac, André Delvaux, des pièces pré-colombiennes, des masques mexicains prêtés par Diego Rivera et des œuvres de la Côte nord-ouest de la collection de Paalen constituée des pièces qu'il a achetées sur place et de celles qu'il a acquises auprès de George Heye et du Museum of the American Indian. Quelques années plus tard, en 1945, sa collection est à nouveau à l'honneur à l'occasion de l'exposition *El Arte Indígena de Norte America* au musée national d'anthropologie à Mexico dont les commissaires sont André D'Harnoncourt - à qui l'on doit avec Frederic H. Douglas la fameuse exposition *Indian Art of the United States* au Museum of Modern Art en 1941 qui a eu un écho retentissant au sein de la communauté artistique américaine - et Miguel Covarrubias¹⁹. Le catalogue répertorie treize pièces de la côte nord-ouest de la collection Paalen²⁰ et trois de celle de Covarrubias.



WOLFGANG PAALLEN, COSMOGONIE, 1952, DÉDICACÉ À MADELEINE ROUSSEAU, DROITS RÉSERVÉS

liés à la figuration mythique ou au pouvoir magique - répondent naturellement à cette faculté de *déroutement* de l'esprit que réclamaient les surréalistes »²¹. Le masque à transformation en constitue une illustration parfaite. Témoignant de la présence des ancêtres et des esprits parmi les hommes lors des cérémonies, ce masque composé de plusieurs pièces de bois mobiles, montées sur des charnières que le porteur active par un jeu de ficelles met en scène différents aspects d'un ancêtre ou d'un esprit : ainsi une tête d'ours s'ouvre en deux volets pour laisser voir un visage auparavant dissimulé (à l'instar du masque - lot n°8 - présenté dans ce catalogue). C'est ainsi qu'est mise en acte devant les spectateurs la métamorphose d'un être en un autre. Dans le seul texte qu'il n'ait jamais consacré à l'art de la Côte nord-ouest et plus particulièrement au masque à transformation, Breton écrit : « La vertu de l'objet considéré [le masque à transformation] réside avant tout dans une possibilité de passage brusque d'une apparence à une autre, d'une signification à une autre. Il n'est pas une œuvre statique, si épurée soit-elle, qui, avec celle-ci, puisse supporter la comparaison sous le rapport de la vie (et de l'angoisse) [...] Ainsi la puissance de l'art qui anime ces masques et le secret de la résonance qu'ils trouvent en nous pourraient-ils tenir à ce que, dans le raccourci lyrique d'une séance d'initiation - du poisson à l'oiseau, de l'oiseau à l'homme -, ils embrassent un des plus grands vertiges humains en réalisant le transformisme non seulement en pensée mais en action »²² (1985 [1950] : 13, 14). Spectaculaire dans les masques à transformation, la métamorphose d'un personnage en un autre est généralement donnée à voir de manière plus subtile sur les hochets, les coffres, les mâts héraldiques ou encore les plats cérémoniels. C'est l'émotion suscitée par l'objet grâce à la virtuosité de l'artiste qui valide la croyance chez les peuples de la Côte nord-ouest de la proximité du monde humain et du monde surnaturel. C'est aussi de cette force véhiculée par l'objet que naît l'émotion qui a ébranlé la sensibilité des surréalistes.

Si les surréalistes et leurs amis partageaient une même préférence pour l'art inuit et de la Côte nord-ouest, certains objets correspondaient exactement à l'idée qu'ils se faisaient de la quête surréaliste, fondée sur le merveilleux et la surprise. Comme le note Waldberg, « les arts primitifs ou 'sauvages' dont les formes - masques ou objets sacrés - restent étroitement

- 1 Voir « Leveraging Chance and Skill : A Dealer/Collector's Dealer's Story » dans ce catalogue.
- 2 Maria Martins a exposé avec Mondrian à New York en 1943 à la Valentine Gallery. C'est à cette occasion que Breton a découvert son travail.
- 3 André Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Librairie Gallimard, 1952, p. 235.
- 4 *Le surréalisme. Sources - Histoire - Affinités*, Galerie Charpentier, 1964.
- 5 Patrick Waldberg, *Le Surréalisme. Source, histoire, affinités*. Paris, Galerie Charpentier, 1964.
- 6 Elisabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians and the Surrealists", *Art History*, vol. 1(4): 493. 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. Voir aussi Jean-Jacques Lebel in *Collection Lebel*, 2006, Paris, Calmels-Cohen, p. 7.
- 7 Claude Lévi-Strauss, « New-York post-et préfiguratif », in *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983p. 348-349. Voir aussi le témoignage de Matta in Germana Ferrari, *Entretiens morphologiques Notebook n°1, 1936-1944*, Londres, Sistan, 1987, cité in Marine Degli et Marie Mauzé, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, Découverte Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 139.
- 8 Patrick Waldberg, 1958, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur.
- 9 *Pleine Marge* 20, décembre 1994, p. 16
- 10 « Paysage totémique » a été publié en quatre livraisons dans la revue *Dyn* (1, 2, 3, 1942 ; 6, 1944). *Dyn* est la forme abrégée de *Dynaton* qui signifie « possible » en grec.
- 11 « Totem Art », *Dyn* 4-5, 1943, p 7-8.
- 12 Lors de son périple, Paalen fait l'acquisition de plusieurs pièces auprès de Walter Waters, traiteur de fourrures, postier et propriétaire d'un magasin de curiosités ouvert dans les années 1920 à l'enseigne du Bear Totem Store. Grâce aux qu'il avait établis avec les artistes autochtones du sud-est de l'Alaska, Waters avait pu rassembler une excellente collection d'objets tlingit. Amy Winter, "The Germanic Reception of Native American Art: Wolfgang Paalen as Collector, Scholar, and Artist", *European Review of Native American Studies* 6 (1), 1972, p. 22; Winter, *Wolfgang Paalen, Artist and Theorist of the Avant-Garde*, Westport, CT, Praeger, 2003.
- 13 *Dyn*, *Amerindian Number* 4-5, p. 23 en bas à droite.
- 14 Winter, op. cit 1992
- 15 Paalen, 1943, p. 18.
- 16 *Dyn* 4-5, p. 13.
- 17 *Dyn* 4-5, p. 13
- 18 Cité dans *La Voie des masques*, Paris, Plon, 1989, p. 9.
- 19 *El Arte Indígena de Norteamérica*. Exposición celebrada en el museo nacional de antropología del XX de Marzo all XX de Abril de 1945, Instituto nacional de antropología e historia, National gallery of Art - Smithsonian Institution, Instituto mexicano-norteamericano de relaciones culturales.
- 20 Sont portés au catalogue quatre numéros inuit dont un masque yup'ik faisant également partie de la collection Paalen.
- 21 Patrick Waldberg, *Chemins du surréalisme*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965, p. 20.
- 22 André Breton, « Note sur les masques à transformation », *Neuf* 1, 1950, p. 36-41, republié in *Pleine Marge* 1, 1985, p. 8-17.

EXPOSITION SURREALISTE

D' OBJETS

du 22 au 29 Mai 1956
de 14 h. 50 à 18 h. 50

chez
CHARLES RATTON
14, Rue de Mungano, Paris (VIII^e)

ON THE BORDER OF THE SUPERNATURAL WORLD

By Marie Mauzé, Directeur de recherche au CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale

A little over forty years after the exhibition *Le Surréalisme*, organised in 1964 by the art critic Patrick Waldberg at the Galerie Charpentier, the sale by Sotheby's of the collection of the arts of the Inuit of Alaska and the Indians of the Northwest Coast of North America, belonging to the collector and art dealer James Economos, was held on the same premises. Although these two events seemed to be completely unconnected with each other, the thread linking them, over and above being organised at the same venue, was the expression of a shared appreciation for the arts of the Inuit and Northwest Coast Indians. On one side, there was the sale of objects from British Columbia and Alaska, and on the other, an exhibition of pieces from the same regions, mixed with Surrealist paintings and objects. These Amerindian works had a feature in common. Some of the works that would be dispersed after the Economos sale, and those loaned by Robert Lebel and Max Ernst for the exhibition held in 1964, had a history that grew in meaning in New York during the war. This was the emergence of remarkable collections acquired from Julius Carlebach, a personality worthy of attention, by Surrealist artists during their exile in America between 1941 and 1946.

Julius Carlebach, an antique dealer, acted as an intermediary between George Heye, founder of the Museum of the American Indian, and Surrealist admirers of the so-called "wild" arts, who found material in New York to satisfy their passion. One of the most important addresses for those who wished to build up a collection of North Amerindian objects was the boutique Carlebach opened in 1933, at 937 Third Avenue. Regularly frequented by the Surrealists and their friends, the boutique also played a decisive role in the career of James Economos. The young nine-year old boy, who lived near the antique shop, was hired as a messenger by Carlebach¹. It was already at this early age that Economos started developing a passionate interest for so-called Primitive art. In all likelihood, Economos never had an opportunity to meet the European exiles rallied around André Breton. But his collection nevertheless included four pieces that passed through the hands of Carlebach. Maria

LE SURRÉALISME

SOURCES - HISTOIRE - AFFINITÉS



GALERIE CHARPENTIER

LE SURRÉALISME CATALOGUE COVER EXHIBITION, GALERIE CHARPENTIER, PARIS, 1964

Martins², a Brazilian painter and friend of Marcel Duchamp, who was close to Breton, had purchased two of them. The other two pieces were identified as having belonged to the collection of the painter Wolfgang Paalen, a member of the Surrealist group from 1937 onwards, who also bought a few pieces from George Heye in 1941, and from his Mexican friend Miguel Covarrubias (1904-1957), a painter and art historian specialised in Meso-American cultures, who contributed to the journal *Dyn*, founded by Paalen in Mexico in 1942.

Since the 1920s, the Amerindian arts were a source of inspiration for Western artists, especially the Surrealists, whose aesthetic judgements were not based on the forms of artworks but on their capacity to arouse emotions. The great interest shown by the Surrealists for the so-called "wild" arts was born

from what they believed they knew about the Primitive thinking and creative imagination of non-Western societies. In their view, Primitive peoples lived in a world in which the supernatural was part of everyday life, and in which the experiences acquired from dreams and visions were believed to be just as important as the activities accomplished in a state of wakefulness, while myths were considered to be part of the human experience. André Breton observed that "[T]he greatest affinities exist between so-called Primitive thinking and Surrealistic thinking: they are both aimed at eliminating the hegemony of the conscious, the everyday, to focus on the conquest of *revealing emotion*³, that is to say, an emotion that leads to knowledge of a different kind than the one disclosed by ordinary experience. As for Waldberg, he wrote that "At the source of the supernatural, for Surrealism, there is the subconscious that expresses itself freely in dreams, and if given a free rein, in such instants of awakened life" [...]⁴. In the opinion of the Surrealists, art in general was a way of going beyond the real and capturing the supernatural, a capacity they attributed to the arts of America and Oceania in particular. Considered from this viewpoint, they felt it was logical to assemble Western and non-Western works that shared the same power of attraction in one and the same place.

The affinities between Surrealist thinking and Primitive thinking were highlighted in the presentation of Oceanic and North-Amerindian masterpieces at the exhibition held in 1926 in the Surrealist Gallery, entitled *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. The following year, the second event, devoted to *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* (1927), displayed a few objects from the Northwest Coast, in addition to pre-Colombian pieces from Peru and Mexico. Other activities followed. In May 1936, the art dealer and expert on Primitive Art, Charles Ratton, hosted an *Exposition Surréaliste d'objets* at Rue de Marignan. This seemingly haphazard jumble included works by Man Ray, Dali, Max Ernst, Wolfgang Paalen, "finds", object-poems, ready-mades, and pieces from New Guinea, New Ireland and North America. In the course of the same year, an *International Surrealist Exhibition* was organised in London along similar principles but with a larger number of objects on display. According to Waldberg, it was the same idea that prevailed over the 1964 exhibition held at the Galerie Charpentier: "Adopting a propitiatory approach, we decided to surround the products of Surrealist art with a few outstanding examples of these 'wild' objects, masks, statues, dolls from Oceania and America, which the poets and artists of the movement liked to see as the model of an unequalled freedom and vigour."⁵

But to go back to Carlebach, he played an influential role in the creation of collections of Amerindian art by members of the small European community. In 1941, Ernst was the first to discover the boutique owned by Carlebach, where he purchased a Haida spoon in horn⁶. The shop soon became their main source of supply. As Lévi-Strauss wrote, "(the) small antique shop on Third Avenue which, in response to our demand, became a Ali Baba's cave. We quickly solved the mystery of the exquisite stone masks from the northwest Pacific coast, which, at that time, even specialists regarded merely at ethnographic objects. [...] Whoever wanted to hunting needed only a little culture and flair from doorways to open in the walls of industrial civilization and reveal other worlds and other times"⁷. This Ali Baba's cave was no less than the reserves of the Museum of the American Indian, which the collectors may perhaps have known better than the museum itself in Audubon Terrace, at the crossroads between Broadway and 155th Street. In effect, since the end of the 1920s, George Heye, the Curator of a private museum, used his privileged status to exchange or sell items from his collections, especially those he considered to be duplications and therefore, in his opinion, of no scientific value, in order to purchase new pieces. Two kinds of practices were in operation. Either, as on several occasions, Breton and his friends would go to the annex at the Bronx where they selected the pieces they admired. These were then placed at the disposal of Carlebach a few days later. Or else the antiquarian would invited a number of them, chosen according to their particular tastes, while also taking advantage of the rivalry existing between each other despite

their modest material means. Thus, according to Waldberg, "avid and passionate collectors fought over Hopi, Zuni or Apache masks, totems, sculpted and painted instruments of the Indians from the Northwest Coast of the Pacific, and old Eskimo masks, at the shop owned by the antiquarian Carlebach, [...] veritable treasures became part of collections, the most remarkable being those of André Breton, Claude Lévi-Strauss, Robert Lebel, Max Ernst, Dolores Vanetti, George Duthuit."⁸. Several of these collections are now dispersed: the one belonging to Lévi-Strauss was sold at the Hôtel in June 1951, followed by those belonging to Breton in April 2003 and Lebel in December 2006, at Calmels-Cohen.

At the end of the 1930s, two painters who were close to the circle of Surrealists travelled to British Columbia and Alaska. Their intention may have been to collect the last traces of a rich culture that was on the point of disappearing rather than to discover a people. In 1938, Kurt Seligmann (1900-1962) visited the River Skeena region, and while he was there, acquired a heraldic pole that was erected in front of the Musée de l'Homme in Paris at the beginning of the following year. His friend Wolfgang Paalen (1905-1959) would follow in his footsteps. After staying in New York for several weeks, where he took the opportunity to study the rich collections of the American Museum of Natural History and gather information on the art of the Northwest Coast, Paalen, accompanied by his wife Alice Rahon, and the photographer Eva Sulzer, undertook a three-month voyage to the west of



LOT N° 36 PREVIOUSLY OWNED BY W. PAALLEN

Canada and Alaska during the summer of 1939. Enchanted by the surrounding nature, the painter described with deep emotion the cedar forests of this province of Canada, which were already familiar to him in his imagination. "The landscape increasingly resembles my paintings; here are the great forests of my dreams, the great forests of North America that I always longed to see"⁹. The travel diary of Paalen (1939) and the subsequent article entitled "Paysage totémique" (1942)¹⁰ provide moving accounts reflecting the deep fascination the painter felt for the art of the Northwest Coast societies, and the place of honour he gave to heraldic poles, which are "among the greatest achievements of all times"¹¹, but also the copper pieces, the Chilkat covers and other masks he collected from local antiquarians with a confident taste that was invariably acknowledged by experts¹².

Backed by his remarkable knowledge of ethnographical literature on the societies of the Northwest Coast and the information he gathered from ethnographers and collectors of objects, notably Charles Newcombe and George T. Emmons, with whom he corresponded regularly, Paalen wrote an article entitled "Totem Art" (1943), for a double issue of *Dyn* (*Amerindian Number*, 4-5) devoted to the cultures of the Northwest Coast. The article consisted in a large number of illustrations, including photographs of several important pieces from the collection he had amassed during his travels to Amerindian regions, a fine example being the Bella Bella (Heiltsuq) mask from the Economos sale (lot n° 36)¹³. Paalen's well-documented essay on totemism and the stylistic development of the art known as "totemic" nevertheless reveals a number of prejudices that were deeply influenced by the evolutionary thinkers of the late 19th century and early

20th century concerning the foundations of so-called Primitive thinking¹⁴. Viewed from this angle, Paalen considered totemism as the expression of an emotional identification human beings feel towards animals, similar to what is observed among children. In consequence, he looked upon totemism as marking a phase in the development of the archaic mentality.¹⁵ As a well-informed amateur, Paalen nevertheless underlined the "marvellous wealth" of the art of the Northwest Coast and the fact that "many of [its] achievements have not been surpassed by any other culture"¹⁶. He compares certain Kwakiutl statues (*kwakwaka'wakw*) sculpted in woods with works of Byzantine art¹⁷. This is an example of the sensitivity shared between Paalen and Lévi-Strauss who, in his famous article entitled "The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History", published in the *Gazette des Beaux Arts* (1943) a few months before the one by Paalen, had quite rightly stressed that "the period is probably not so far off when collections from this part of the world will leave ethnographical museums to enter museums devoted to the Fine Arts, between Ancient Egypt and Persia, and the European Middle Ages."¹⁸

In Mexico, where he had settled since September 1939, Paalen organised the *Exposicion Internacional del Surrealismo* (1940) at the Galeria de Arte Mexicano, with the assistance of the Peruvian poet César Moro and the support, from a distance, of André Breton. In a typically Surrealist approach, paintings by René Magritte, Frida Kahlo, Raoul Ubac and André Delvaux were juxtaposed with pre-Columbian objects, Mexican masks loaned by Diego Riviera and works from the Northwest Coast belonging to the Paalen collection, composed of items he had purchased on the spot, as well as those he had acquired from George Heye and the Museum of the American Indian. A few years later, in 1945, his collection came under the spotlights again, this time on the occasion of the exhibition *El Arte Indigena de Norte America*, held at the National Museum of Anthropology of Mexico. The exhibition curators were André D'Harnoncourt – who was responsible, together with Frederic H. Douglas, for the famous exhibition on *Indian Art of the United States* at the Museum of Modern Art in 1941, which had a resounding success among the American community of artists – and Miguel Covarrubias¹⁹. The catalogue identified thirteen pieces from the Northwest Coast belonging to the Paalen collection²⁰ and three from the one owned by Covarrubias.

Although the Surrealists and their friends shared the same preference for the arts of the Inuit and the Northwest Coast Indians, certain objects corresponded exactly to their idea of the Surrealist quest, based on the supernatural and the effects of surprise. As Waldberg noted, "the Primitive or 'wild' arts, with forms – masks or sacred objects – that were closely linked to mythical figuration or magic powers, naturally echoed this faculty for *diverting* the mind that the Surrealists sought"²¹. The transformation mask is a perfect illustration.

Testifying to the presence of ancestors and spirits among men during ceremonies, this mask is composed of several movable pieces of wood, mounted on hinges that the wearer activates by pulling strings to reveal different aspects of an ancestor or spirit. Thus, the head of a bear opens with two shutters to disclose a face that was previously hidden (like the mask – lot 8 – presented in the catalogue). This is how the metamorphosis of one being into another is acted out in front of an audience. In the only text he ever devoted to the art of the Northwest Coast, and more specifically, the transformation mask, Breton wrote: "The virtue of the object considered resides above all in the possibility of a sudden transition from one appearance to another, from one meaning to another. There is no other static work, which no matter how great its reputation, could bear comparison in its connection to life (and to anxiety). [...] Thus the power of the art which animates these masks and the secret of their profound resonance for us might come from what, in the lyrical short-cut of an initiation ceremony – from fish to bird, from bird to man – they embrace on the greatest vertiginous achievements of human kind by realizing a transformation not only of thought but of action"²² (1985 [1950]: 13, 14). The metamorphosis of one person into another – spectacular in transformation masks – is usually expressed in a more subtle manner with rattles, caskets, heraldic poles or even ceremonial plates. Such is the emotion aroused by the object, thanks to the virtuosity of the artist who confirms the belief of the peoples of the Northwest Coast in the proximity between the human and the supernatural worlds. The emotion, which stirred the sensitivity of the Surrealists, was born from the power conveyed by the object.



WOLFGANG PAALLEN, COSMOGONIE, 1952, DEDICATED TO MADELEINE ROUSSEAU, DROITS RÉSERVÉS

¹ See "Leveraging Chance and Skill : A Dealer/Collector's Story", in this catalogue.

² Maria Martins exhibited her works with Mondrian at the Valentine Gallery in New York, in 1943. It was on this occasion that Breton discovered her work.

³ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Librairie Gallimard, 1952, p. 235.

⁴ *Le surréalisme. Sources – histoire – affinités*, Galerie Charpentier, 1964.

⁵ Patrick Waldberg, *Le Surréalisme. Source – histoire – affinités*, Paris, Galerie Charpentier, 1964.

⁶ Elisabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians and the Surrealists", *Art History*, vol 1 (4) : 493. 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. See also Jean-Jacques Lebel in *Collection Lebel*, 2006, Paris, Calmels-Cohen, p. 7.

⁷ Claude Lévi-Strauss, "New York in 1941", *The View from Afar*, New York, Basic Books, Inc., 1985, p. 261, 262 ; Claude Lévi-Strauss, "New York post-et-préfiguratif", in *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, pp. 348-349. See also the testimony of Matta in Germana Ferrari, *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944*, London, Sistan, 1987, quoted in Marine Degli and Marie Mauzé, *Arts Premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, Découverte Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 139.

⁸ Patrick Waldberg, 1958, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, editor.

⁹ *Pleine Marge*, 20 December 1994, p. 16.

¹⁰ "Paysage totémique" was published in four parts in the review *Dyn* (1, 2, 3 in 1942, and 6 in 1944). *Dyn* is an abbreviation of the word Dynaton which means « possible » in Greek.

¹¹ "Totem Art", *Dyn*, 4-5, 1943, pp. 7-8.

¹² During his journey, Paalen acquired several pieces from Walter Waters, a fur trader, postal agent and owner of a curio shop open during the 1920s under the name of Bear Totem Store. Thanks to the relations he had established with local artists in the Southeast of Alaska, Waters had been able to put together an excellent collection of Tlingit objects. Amy Winter, "The Germanic Reception of Native American Art: Wolfgang Paalen as Collector, Scholar and Artist," *European Review of Native American Studies* 6 (1), 1972, p. 22; Winter, *Wolfgang Paalen, Artist and Theorist of the Avant-Garde*, CT, Prager, 2003.

¹³ *Dyn*, *Amerindian Number* 4-5, p. 23, bottom right.

¹⁴ Winter, op.cit., 1992.

¹⁵ Paalen, 1943, p. 18.

¹⁶ *Dyn* 4-5, p. 13.

¹⁷ *Dyn* 4-5, p. 13.

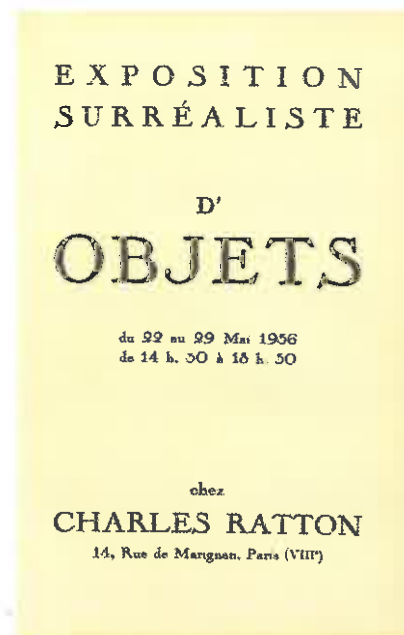
¹⁸ Quoted in *La Voie des masques*, Paris, Plon, 1989, p. 9.

¹⁹ *El Arte Indigena de Norteamérica*. Exposicion celebrada en el museo nacional de antropologia del XX de Marzo all XX de Abril de 1945, Instituto nacional de antropologia e historia, National Gallery of Art – Smithsonian Institution, Instituto mexicano-norteamericano de relaciones culturales.

²⁰ Four Inuit masks are included in the catalogue, including a Yup'ik mask that was also part of the Paalen collection.

²¹ Patrick Waldberg, *Chemins du surréalisme*, Brussels, Editions de la Connaissance, 1965, p. 20.

²² André Breton, "Note sur les masques à transformation", *Neuf* 1, 1950, pp. 36-41, republished in



EXPOSITION SURREALISTE D'OBJETS, CATALOGUE COVER
EXHIBITION, GALERIE CHARLES RATTON, PARIS, 1936