

Le pouvoir de l'imaginaire : modalités d'appropriation de l'art amérindien par les surréalistes

Marie Mauzé

« Savez-vous ce que l'art moderne nous a pris ? Ils [les surréalistes] [nous] ont pris la liberté. Nous leur avons enlevé leurs œillères, mais ils ne l'ont pas reconnu ». Ce sont les propos recueillis auprès de Dempsey Bob, artiste amérindien Tlingit-Tahltan, par la journaliste Sarah Milroy, à l'occasion de l'exposition dans un musée local d'objets collectés par le Révérend Robert J. Dundas en 1863 chez les Tsimshian (Colombie britannique, Canada)¹. Conservées au sein de sa famille depuis un siècle et demi, les quelque quatre-vingt-pièces sont revenues sur leur terre d'origine avant d'être dispersées dans une vente aux enchères par Sotheby's en 2007, à New York². Ce qui est en jeu dans la déclaration de Dempsey Bob, ce n'est pas sa justesse – André Breton et ses compagnons ont dans leurs écrits rendu maintes fois hommage aux arts nord-amérindiens (et océaniens) – mais l'expression d'une critique contre les modalités d'appropriation ou plutôt de mis-appropriation d'objets provenant de sociétés tribales par des artistes et des intellectuels appartenant à l'avant-garde européenne. En effet, depuis plusieurs décennies, la notion d'appropriation est associée dans divers champs disciplinaires aux stratégies utilisées par les sociétés dominantes pour incorporer dans leur propre culture des éléments qui appartiennent à des groupes minoritaires soumis au pouvoir colonial³. Nombre d'auteurs, dont James Clifford, critiquent la manière dont le modernisme s'est approprié l'altérité sous couvert

1 Il s'agit du Museum of Northern British Columbia à Prince Rupert.

2 Sarah Milroy, "The Eagle Down Dance", dans Donald Ellis, ed., *Tsimshian Treasures: The Remarkable Journey of the Dundas Collection*, Douglas & McIntyre, Vancouver, 2007, p. 22-36, ici p. 35-36. "You know what modern art took from us? [...] They [the Surrealists] took freedom. We took off the blinders for them, but we never got the credit for it."

3 Voir par exemple, B. Ascroft, G. Griffith et H. Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, London, 2000; Bruce Ziff et Partima V. Rao (éd.), *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1997; Tressa Berman, "Cultural Appropriation", dans Thomas Biolsi (éd.), *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, p. 383-397; Brown Michael, *Who Owns Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 2003; James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, Oxford, 2007; Marcus Boon, "On appropriation", *The New Centennial Review*, vol. 7. N° 1, p. 1-14.

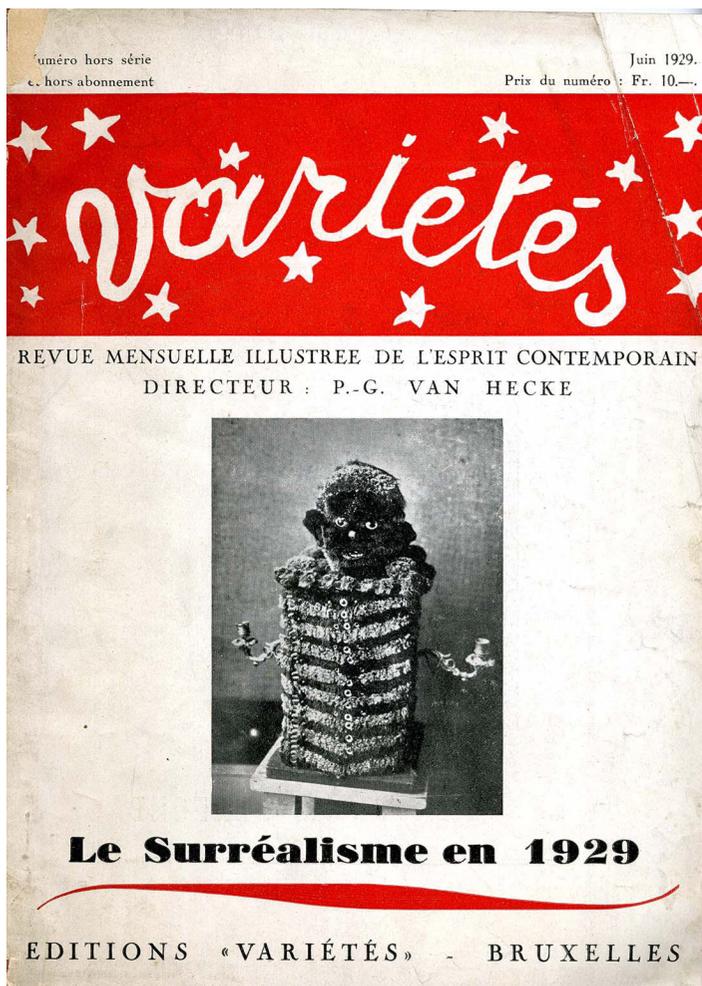
d'universalisme et a ainsi projeté sur les arts « tribaux » ses propres curiosités et obsessions sans questionner le fait que ces objets tenus pour des œuvres depuis quasiment un siècle sont entrés dans les musées ou arrivés sur le marché au moment où ceux qui les avaient produits étaient passés sous la domination politique, religieuse et économique des pouvoirs coloniaux⁴. Comme le montre la réflexion de Dempsey Bob, l'appropriation par les Occidentaux d'objets de leur culture matérielle est aussi soumise à un jugement négatif au sein des sociétés autochtones, par ailleurs relayé par des intellectuels influencés par les théories postmodernistes et postcoloniales qui irriguent le domaine des sciences sociales.

L'objet de cet article est d'analyser les différentes modalités d'appropriation culturelle des objets amérindiens par les surréalistes qu'elles soient d'ordre matériel avec la constitution de collection, d'ordre représentationnel et sensible dans la manière dont ils considérés et interprétés. En conclusion est posée la question de savoir si une réconciliation entre le point de vue surréaliste et le point de vue autochtone est possible aujourd'hui.

Nouvelle sensibilité moderniste

La découverte des arts nord-amérindiens et inuits par les surréalistes s'inscrit dans un mouvement général, dit moderniste, marqué par un intérêt grandissant pour les productions artistiques de peuples non-occidentaux, à un moment où elles ont commencé à circuler sur le marché européen. Dans le cadre d'une remise en question des systèmes de pensée et de création en Europe, nombre d'artistes au tout début du xx^e siècle ont cru déceler dans les qualités plastiques des arts africains et océaniens des éléments susceptibles de renouveler les modalités de représentation et ainsi d'ouvrir un nouvel horizon à la création artistique. L'art « nègre » est apprécié par les peintres de die Brücke ou der Blaue Reiter, en Allemagne, des artistes tels que Maurice de Vlaminck, Henri Matisse, André Derain ou Pablo Picasso, en France, ainsi que par les représentants du mouvement Dada né en Suisse. Au sortir de la Première Guerre mondiale, les surréalistes emboîtent le pas des dadaïstes et poursuivent cette quête de l'art primitif, mais à la différence de leurs contemporains, ils manifestent un intérêt notamment pour les arts amérindiens et inuits. Ils se passionnent moins pour l'exploration d'un univers plastique formel qu'il est donné à voir dans les créations africaines, par exemple, que pour les origines de la création artistique. A travers les œuvres des peuples d'Amérique et d'Océanie, les surréalistes avaient

4 James Clifford, "Museums as Contact Zones" dans *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, ici p. 188-219; Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge; Charlotte Townsend-Gault, "'My World is Surreal,' or 'The Northwest Coast' is Surreal", *Journal of Surrealism and the Americas* 7:1 (2013), 96-107.



2 Couverture de la revue *Variétés*

publication du *Manifeste du surréalisme* en 1924. La rupture avec les arts africains jugés dépourvus de poésie semble consommée à la fin des années 1920. Preuve en est l'organisation de deux expositions à la Galerie surréaliste en 1926 et 1927 qui n'incluent aucun objet africain : alors que l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles* de 1926 montre aux côtés des œuvres de l'artiste des pièces en provenance d'Océanie, la seconde manifestation consacrée à *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* (1927) présente outre des objets précolombiens du Pérou et du Mexique, quelques pièces de la côte Nord-Ouest et une poupée katsina du Nouveau-Mexique⁷. La publication, en 1929, de la carte *Le Monde au temps des*

⁷ Les objets sont prêtés par Louis Aragon, Nancy Cunard, André Breton, Paul Éluard, André Masson et Roland Tual.

surréalistes dans le numéro hors-série de la revue belge *Variétés* vient confirmer la fascination des surréalistes pour les arts et les cultures de l'Amérique du Nord (fig. 1 et 2). C'est une carte déformée aux contours redessinés qui, pour ne s'en tenir qu'à l'hémisphère nord, donne une importance particulière au Groenland, au Labrador, à l'archipel des Haïda Gwaii (îles de la Reine-Charlotte). Curieusement, le Sud-Ouest, terre des Pueblos et des Hopis, n'est pas véritablement mis en évidence.

Appropriation matérielle des objets amérindiens et inuit

L'appropriation d'objets nord-amérindiens par les surréalistes est marquée par deux périodes distinctes, celle des années 1920 jusqu'à l'exil américain, puis celle de l'exil entre 1941 et 1946 et du retour en France. Les objets sont généralement achetés chez des marchands, à de rares exceptions près, où certaines pièces ont été acquises sur le terrain. Les peintres Kurt Seligmann et Wolfgang Paalen se sont rendus sur la côte Nord-Ouest respectivement en 1938 et 1939. Seligmann a fait l'acquisition, pour 100 dollars canadiens de l'époque, d'un mât héraldique, entré dans les collections du Musée du Trocadéro en janvier 1939. Il est aujourd'hui érigé dans le hall du Musée du quai Branly. Quant à Paalen, il a réuni une très belle collection d'objets principalement auprès d'antiquaires et de *curio shops*. Paalen cherche des objets de belle facture et ne renonce pas à acquérir quelques pièces pillées sous ses yeux dans une tombe de chamane en Alaska⁸. Max Ernst et Breton ont chacun entrepris un voyage dans le Sud-Ouest dans les années 1940. En 1941, Ernst achète des figurines katsina dans les « trading posts » et autres magasins, quant à Breton, il en achète une petite vingtaine dans plusieurs villages hopi qu'il visite en août 1945 (fig. 3)⁹.

Revenons au début des années 1920. Les surréalistes – en particulier Breton et Éluard – ont commencé à constituer leurs collections d'objets nord-amérindiens et inuits dans les années 1920. Ils s'approvisionnent auprès de brocanteurs ou d'antiquaires, mais aussi de marchands qui avaient pignon sur rue, aussi bien en France qu'en Allemagne, ou en Grande-Bretagne. A cette époque, Éluard gagne de l'argent grâce au courtage d'objets « primitifs », achetant des pièces de provenance fort différente comme l'indique sa correspondance avec son épouse Gala¹⁰.

8 Marie Mauzé, "Totemic Landscapes and Vanishing Cultures through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligmann", *Journal of Surrealism and the Americas* 2 (2008), p. 1-21. <http://jsa.asu.edu/index.php/jsa>; « Odes à l'art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie », *Gradhiva* 26, 2017, p. 180-209, ici p. 187-191; Colin Browne, *I had an Interesting French Artist to See Me This Summer. Emily Carr and Wolfgang Paalen in British Columbia*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2016.

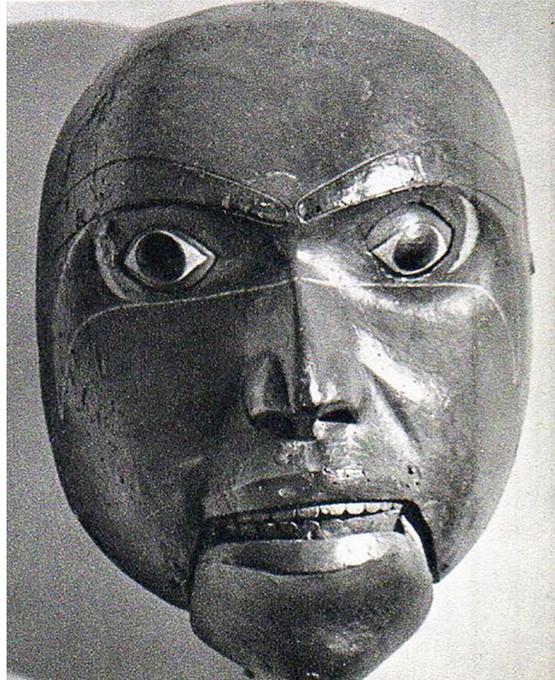
9 André Breton, *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*, dans *Œuvres complètes*, Tome III, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 183-209; Anton Gill, *Peggy Guggenheim. The Life of an Art Addict*, Harper Collins Publishers, 2002, p. 283.

10 Marguerite Bonnet, « A partir de ces 'mécaniques à la fois naïves et véhémentes...' », *Pleine Marge* 1, 1989 :18-28, ici p. 19. Voir aussi Paul, Éluard, *Lettres à Gala. 1924-1948*, Gallimard, Paris, p. 22, 23, 24, 25.

Katchinas

1 Moenkopy	—	8
1 Hotenilla	—	5
3 "	à 2	6
1 "	à 3	3
6 Shungapary	à 2	12
1 "	5	5
2 Mishongary	(2,5)	5
3 Shipaulary	(3)	6,50
1 Taiwa (Walpi)	(2)	2
	+ Papillon (5)	
1 Kears Canyon	(violette)	0
2 Shungapary		11
		<u>63,50</u>
8 dessins quini Gallup		10,50
Poupées Albuquerque		1
Poupée Navajo		2,50

3 Page du Carnet de terrain d'André Breton 1945



4 Masque tsimshian acquis par Breton

Espérant tirer profit des effets de l'Exposition coloniale sur le commerce de pièces extra-européennes, Breton et Éluard mettent leur collection en vente. Le catalogue de vente *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*¹¹ rassemble 310 numéros, parmi lesquels 13 petites pièces « Esquimau d'Alaska » et 34 provenant de la côte Nord-Ouest, dont un masque tsimshian acheté par Breton chez W.O. Oldman à Londres vers 1928-1929 (fig. 4 et 5)¹². On y trouve aussi beaucoup de petits objets en ivoire tels des amulettes, ou des curios telles les pipes en argilite ou les mâts miniatures destinés aux amateurs de curiosités. Le peintre André Masson rapporte qu'il a ressenti un véritable choc lorsqu'il a découvert des objets de la côte Nord-

11 Collection André Breton et Paul Éluard. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*. Paris, Hôtel Drouot, les 2 et 3 juillet 1931.

12 Voir photographie dans Hermione Waterfield et J.C.H. King, *Provenance. Twelve Collectors of Ethnographic Art in England 1760-1990*, Paul Holberton Publishing, London, 2009, p. 68.



5 Magasin W. O. Oldman vers 1928

Ouest chez ses amis¹³. Il est à noter cependant que s'ils se défont de leurs objets d'Alaska et de la Colombie Britannique, y compris des masques, ils conservent les poupées katsina dont ils possédaient chacun plusieurs exemplaires¹⁴. Quant à l'acquisition de masques inuit (yup'ik) d'Alaska, elle interviendra à la faveur de

13 *Chefs d'œuvre du Musée de l'Homme*, Paris Musée de l'Homme, 1965 p. 24.

14 Éluard, *Lettres à Gala*, p. 23 : en mai 1927 Éluard écrit à Gala : « J'ai deux belles poupées Pueblo. C'est ce qu'il y a de plus beau au monde » ; en juin de la même année, il écrit d'Eaubonne : « Ici, nous avons trouvé, moi et Breton des poupées du Nouveau-Mexique. C'est merveilleux ».

l'Exposition de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique organisée dans sa galerie par Charles Ratton en 1935. Seul Man Ray achète un masque, et quelques mois après l'événement, Breton échange avec Ratton une pièce de sa collection contre un masque dit de « L'homme-baleine »¹⁵.

C'est au cours de leur exil américain, pendant la Seconde Guerre mondiale (1941-1946) que Breton et son groupe d'amis (Ernst, Roberto Matta, Robert Lebel, Georges Duthuit, Claude Lévi-Strauss, Enrico Donati, Isabelle Waldberg, André Masson, etc.) ont acquis des collections remarquables d'objets. A New York, par l'intermédiaire d'un antiquaire, Julius Carlebach, ils font l'acquisition de katsinam, de masques yup'ik et de la côte Nord-Ouest. C'est Ernst qui le premier avait repéré une cuiller de la côte Nord-Ouest en corne de chèvre de montagne dans la devanture de l'antiquaire chez qui tous se sont par la suite précipités pour acquérir des œuvres tant désirées¹⁶. Ces objets provenaient des collections du Museum of the American Indian – fondé en 1916 par le grand collectionneur George Heye, qui, à la suite de difficultés financières, vendait ou échangeait des pièces de sa riche collection dont il pensait qu'elles étaient des doubles. Lors de cette période, les membres de la constellation surréaliste ont réuni des collections qui dépassaient alors largement en nombre et en qualité celles du Musée de l'Homme¹⁷.

Appropriation intellectuelle et esthétique

L'appropriation matérielle des objets constituait pour les surréalistes une fenêtre ouverte sur d'autres mondes, d'autres modes de pensée, permettant de stimuler leur imaginaire quotidiennement au contact de ces œuvres. Dans le cadre de l'instauration d'un ordre poétique nouveau, ils se livraient à la confrontation de productions artistiques extra-européennes avec des œuvres modernes ou d'autres types d'objets. Cependant, montrer des œuvres de provenance diverse, créées avec des intentions particulières et destinées à des usages précis, aux côtés d'œuvres occidentales remettait en cause les classifications d'origine pour les reconfigurer dans les catégories de la pensée « surréaliste ». Le but avoué de Breton et de ses amis était de déstabiliser les registres de signification d'origine

15 Elizabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians, and the Surrealists", *Art History* 1(4) December 1978, p. 484-500, ici p. 487; Marie Mauzé, « The Yup'ik World and the Surrealists », dans Donald Ellis (éd.), *Art of the Arctic. Reflections on the Unseen*, London, Black Dog Publishing, p. 54-61, 152-153, ici p. 55, 152 note 9.

16 Claude Lévi-Strauss, "New York post- et préfiguratif" dans *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, p. 348-349. Claude Lévi-Strauss et Didier Eribon, *De près et de loin*, Paris, Editions Odile Jacob, 1988, p. 51. Roberto Matta Echaurren, *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944*, Germana Ferrari (ed.), London,istan, 1987, p. 149.

17 Marie Mauzé, « Les Esprits du silence », dans *Les Esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit, Une Fête en Cimmérie*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 47-58, ici p. 54.

pour intégrer les œuvres dans leur propre cadre sensible et imaginaire. Ils parlaient de l'idée que les arts extra-occidentaux partageaient avec les œuvres modernes des qualités, une essence commune, que Breton désigne sous le terme d'affinité. C'est donc en raison de ces affinités que les œuvres qu'ils avaient élues pouvaient être mises en relation de manière à faire naître des analogies entre des éléments de prime abord étrangers les uns aux autres. Le rapprochement « incongru » de deux ou plusieurs objets était censé provoquer la surprise et donc l'émerveillement.

L'exposition *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* comme celle organisée l'année précédente *Man Ray et objets des Iles* (1926) à la Galerie surréaliste avait notamment pour objectif d'interroger le statut de l'objet ethnographique en regard de l'objet d'art tel qu'il était défini dans l'histoire de l'art occidentale. En considérant que l'« art est un langage universel » et que les objets pouvaient transcender les frontières culturelles, les surréalistes ont ainsi requalifié les artefacts tribaux en œuvres d'art¹⁸. La célèbre *Exposition surréaliste d'objets* de 1936 à la Galerie Charles Ratton avait une ambition très affirmée qui dépassait probablement le projet initial du galeriste. En tant que marchand, il souhaitait avant tout mettre en valeur les objets de sa collection, notamment ceux provenant d'Alaska jusqu'alors inconnus en France, et qu'il avait exposés déjà en 1935¹⁹. Mais cette exposition dont le commissaire n'était autre qu'André Breton constitue un cas d'école car elle signe la marque de fabrique des surréalistes à cette époque. Elle est remarquable, d'une part, en raison de la réputation des artistes sollicités pour y participer, et d'autre part, en raison de sa conception. Breton avait associé à d'œuvres d'artistes tels que Ernst, Duchamp, Dali, Picasso, Arp, Giacometti, Man Ray – tous ne sont pas estampillés surréalistes – des objets ethnographiques, mais aussi un ensemble éclectique d'objets classés en plusieurs catégories : objets mathématiques, objets trouvés, objets naturels, objets irrationnels, etc. C'était pour Breton l'occasion de mettre à l'épreuve ses idées énoncées dans un article intitulé « Crise de l'objet », publié dans les *Cahiers d'art* un mois avant l'exposition. L'objectif était de briser les schèmes de la perception ordinaire des choses pour révéler ce qui n'est pas donné à voir mais qui existe à l'état de latence et que peuvent dévoiler le rêve et l'imagination : « la démarche surréaliste » consistait à « provoquer une révolution totale de l'objet » en le détournant de ses fins. Ce détournement intervient notamment par le « rapprochement » ou la mise en regard de deux images différentes²⁰. Dans cette

18 Sur la notion d'universalisme dans l'art, voir, par exemple, Sally Price, *Arts primitif; regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2006, p. 47-64.

19 Ratton n'était pas le seul prêteur d'objets non-occidentaux. Voir liste dans le catalogue de l'exposition (22 au 29 mai 1936).

20 « Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces 'champs de force' créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. » dans « Crise de l'objet », *Cahiers d'Art* 1-2, 1936, 21-26 24, republié dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 681-688, ici p. 687; voir aussi *La Confession dédaigneuse* (1924) : « La signification propre d'une œuvre, n'est-elle pas, non pas celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rap-



6 Vue de L'« exposition Surréaliste d'objets », Galerie Charles Ratton, Paris, 22-29 Mai 1936, Photographie de Man Ray

perspective, l'action de juxtaposer ou de faire voisiner, dans un même espace, des objets de nature éloignée était jugée propice à faire émerger leur pouvoir évocateur, et ainsi à provoquer un effet de surprise et des émotions inattendues.

La scénographie de l'exposition avait pour ambition de « dépayser » les œuvres, qu'elles fussent accrochées aux murs de la galerie ou placées dans des vitrines en verre. Chaque œuvre était envisagée dans un environnement étranger à son cadre d'origine. Si l'on porte notre attention sur la présentation des objets ethnographiques, qu'observe-t-on à partir de l'étude des photographies de Man Ray qui documentent l'exposition? Les objets d'Océanie et d'Amérique du Nord sont disséminés dans la galerie et non rassemblés par aire géographique ou culturelle. Des masques yup'ik figurant des esprits animaux et des esprits auxiliaires de chamanes sont exposés dans le voisinage de masques de Nouvelle-Guinée et de Nouvelle-Irlande; ils côtoient *Le Veston aphrodisiaque* de Dali (1935) ou le *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, œuvre composée d'une soucoupe, d'une tasse, et d'une cuiller, tous recouverts de fourrure de gazelle (1936). Le ready-made de Duchamp (porte-bouteilles) partage la même

port à ce qui l'entoure » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 1988, p. 193-202, ici p. 198.

vitrine qu'une figurine katsina (fig. 6). Que révèle le jeu des correspondances entre le ready-made de Duchamp et la katsina? Se poser la question relève de l'absurde car ainsi que le souligne l'historienne de l'art Agnès de la Beaumelle, Breton a certainement été «le seul à percevoir les forces d'attraction [entre les objets] et à être capable aussi de les susciter»²¹.

C'est un dispositif similaire que Breton avait mis en place dans son atelier de la rue Fontaine, à son retour d'exil. Le fameux «mur», assemblage de plus de 200 objets hétéroclites (tableaux, dessins, insectes, cailloux, objets ethnographiques, objets trouvés, etc.) est à ce titre exemplaire de la «fabrique» surréaliste (fig. 7)²². «C'était sa propre pratique quotidienne de l'art», souligne pertinemment l'artiste plasticien et ami de Breton, Jean-Jacques Lebel, qui établit une analogie entre les objets et les mots «C'était les mêmes mots, mais le poème changeait» faisant référence au fait que Breton procédait souvent à de nouveaux agencements, écartant certains objets pour en mettre d'autres plus en valeur. Et d'ajouter que ce dispositif

«était un poème plastique habitable [...], et qui variait selon les années, selon les nouveaux apports, ou les absences. Il [Breton] agissait donc directement et transformait le sens de ces œuvres en les juxtaposant à côté de telle ou telle autre, c'est-à-dire que la sémiologie de l'art est un processus dans lequel il intervenait en tant que protagoniste, en tant que regardeur, auteur, co-auteur»²³.

Chez Breton, le voisinage du tableau *Le Cerveau de L'Enfant* de Giorgio de Chirico avec deux masques à transformation de la côte Nord-Ouest dont les yeux pouvaient s'ouvrir et se fermer grâce à la manipulation de ficelles était-il destiné à prêter un regard au visage «exsangue ou sans âme»²⁴ de la toile comme leur mise en espace semble le suggérer? Après la vente du tableau en 1964, Breton substitua à ce dispositif une nouvelle installation centrée sur un jeu d'attraction des regards en installant sur sa table de travail une statue imposante de Nouvelle-Irlande, appelée Uli²⁵, avec des yeux en nacre et des pupilles en opercule de coquillage. A ce propos, Jean-Michel Goutier remarque :

21 Agnès de la Beaumelle, «Le grand atelier» dans *André Breton, la beauté convulsive*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1991 p. 61.

22 Fabrice Flahutez, «Atelier de Breton» dans *Dictionnaire du surréalisme*, Didier Ottinger (éd.), Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 2013, p. 16-18.

23 Entretien de l'auteur avec Jean-Jacques Lebel, 21 avril 2004.

24 André Breton, «Lettre à R. Amadou», 1953 dans *Perspective cavalière 1970*, republié dans *Œuvres complètes*, Tome IV, p. 873-879, ici p. 877.

25 La figure uli appartient à la catégorie des malanggan (Nouvelle-Irlande), objets qui représentaient des entités humaines et non-humaines. Ils étaient exposés lors de cérémonies funéraires ou initiatiques du même nom.



7 Kachinas exposées dans l'Atelier André Breton

« L'absence de ce tableau autour duquel semblait graviter le jour les objets de l'atelier et la nuit les rêves du poète, entraînait obligatoirement la recherche d'un nouvel axe d'aimantation. C'est ainsi que, tournant le dos à la place, au-dessus du lit, précédemment occupée par la célèbre toile de De Chirico, se dressa alors sur la table de travail de l'auteur du Surréalisme et la peinture, une statue de Nouvelle-Irlande dite Uli »²⁶.

²⁶ Jean Michel Goutier, « Au regard d'Uli » dans *André Breton, la beauté convulsive* 1991, p. 427-429, ici p. 427.

Dans la proximité du Uli, Breton installe une coiffe cérémonielle de la côte Nord-Ouest (kwakwaka'wakw), traditionnellement portée par les personnages de haut statut lors de rituels dits Danse de la paix. La coiffe figure un faucon dont les yeux et les dents sont rehaussés d'incrustations en nacre. Si comme le note Goutier «le jeu des métamorphoses, entre [le] Uli et le *Cerveau de l'enfant*, passe par le balancier du regard»²⁷, on peut supposer que Breton a opéré la substitution en transformant un non-regard (celui du tableau) en un regard énigmatique lui-même transformé au contact du regard fixe et quasiment aveuglant provoqué par le reflet chatoyant de l'haliotide des yeux du faucon de la coiffure. Ainsi, le regard unificateur de Breton fait entrer en résonance des objets de toute origine, sans établir aucune hiérarchie. Comme le souligne Werner Spies à propos du célèbre mur de l'atelier de Breton : « Des objets souvenirs, qui demeurent liés à un commentaire affectif d'ordre privé, se combinent avec des curiosités, des accessoires mythologiques et des œuvres d'art. Il se produit un blasphème iconographique inouï. »²⁸ Cependant, certaines monstrations sont plus attendues : ainsi les photographies de l'atelier des années 1950 et 1960 montrent que l'accrochage des objets amérindiens revêtait la dimension classique de la muséographie telle qu'elle avait été définie au tournant du xx^e siècle par l'anthropologue Franz Boas. Bon nombre de pièces étaient en effet rassemblées par aire culturelle, et les poupées katsina suspendues à un des murs de son atelier telles qu'elles le sont dans les maisons hopi (fig. 7). Quant aux masques yup'ik, ils tiennent ensemble une place de choix au-dessus de son lit. En établissant des correspondances entre les choses, Breton endosse le rôle de regardeur-magicien qui « dépayse » les œuvres en les conduisant loin de leurs terres d'origine pour les re-territorialiser dans un champ de signification construit par une pratique créatrice relevant de l'activité poétique.

La force des objets

Au phénomène de l'appropriation est articulée la dimension de l'attachement au sens où le fait de tenir à une chose matérielle veut dire que « les objets font quelque chose, et d'abord ils nous font nous »²⁹. Dans ce type de configuration, qui ressort de ce qu'il est convenu d'appeler le fétichisme, les objets sont pris dans un système de relations où ceux qui les ont choisis, collectionnés, conservés, leur attribuent des qualités ou un pouvoir qui, par un effet de miroir,

27 Goutier, *ibid.* p. 429. Voir aussi Marie Mauzé, «Trois destinées, un destin». Biographie d'une coiffure kwakwaka'wakw, *Gradhiva* 7, 200, p. 101-119.

28 Werner Spies « "Le mur" d'André Breton », dans *L'œil, le mot*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2007, p. 27-52, ici p. 42.

29 Antoine Hennion et Bruno Latour, «Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme », *Sociologie de l'art* n° 6, p. 7-24, ici p. 21.

affectent ceux qui sont à l'origine de cette imputation³⁰. Ainsi, les surréalistes pensaient que les objets dont ils s'entouraient étaient investis d'une force agnitive produisant un effet sur les individus avec lesquels ils étaient en contact. Tout se passe comme si les surréalistes avaient épousé le point autochtone selon lequel les objets exerçaient un pouvoir sur le monde qui pouvait être activé ou réactivé dans le cadre d'interactions rituelles entre les humains et les esprits. A ceci près que les surréalistes considéraient que, même déconnectés de leur contexte d'origine, les objets gardaient encore en eux une charge « magique » qui pouvait leur être favorable. José Pierre remarque :

« André Breton s'il aimait s'entourer de masque eskimo et de poupées hopi, avouait bien volontiers que c'était parce qu'il les estimait bénéfiques, tournés vers le côté favorable des êtres et des choses, somme toute du côté du bonheur. »³¹

L'agencement des objets n'était pas le fruit du hasard, comme si le choix d'un lieu précis dans l'espace occupé par les individus révélait la force de l'attachement tout en reflétant quelque chose d'eux-mêmes et de leurs relations aux autres et au monde qui les entourait. Ainsi Breton travaillait et dormait sous la protection des katsinam hopi, des masques yup'ik et de la côte Nord-Ouest, qu'il estimait bénéfiques, mais qui étaient aussi susceptibles de stimuler son activité créatrice et onirique. L'attribution de qualités qui leur était prêtée n'était pas le seul fait de Breton. Georges Duthuit imputait des propriétés quasi curatives aux masques yup'ik de sa collection. Dans une lettre à Picasso datant de 1949, il notait que ces masques lui avaient procuré un grand réconfort lors de son exil : « Pendant la longue insomnie new-yorkaise, ces affectueux démons ont été ma seule compagnie, ou à peu près, une espèce de protection nocturne, vraiment efficace »³². De même, le peintre italo-américain Enrico Donati s'était placé sous la protection d'un masque yup'ik représentant un chamane chevauchant un phoque suspendu au-dessus de son lit et dont il refusait de se séparer. Il considérait que la présence de ces êtres bienveillants dans son atelier donnant sur Central Park à New York l'aidait à faire abstraction du monde extérieur et à établir les conditions mentales nécessaires à la création de son œuvre³³.

30 Hennion et Latour, *ibid.* p. 7.

31 « Le Hopi, la poupée et le poète. Une mythologie vécue » dans *Kachina des Indiens Hopi*, M.-E. Laniel-Le François, José Pierre, Jorge Camacho, Editions Amez, 1992, 95-121, ici p. 120 ; voir aussi Katharine Conley, « What Makes a Collection Surrealist? Twentieth-Century Cabinets of Curiosities in Paris and Houston », *Journal of Surrealism in the Americas* 6:1 (2012), 1-23, ici 12-13.

32 Lettre de Duthuit à Picasso datée du 30 mai 1947, citée dans Rémi Labrusse, « Chimérique Cimmérie, Georges Duthuit et les arts amérindiens » dans *Les Esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit. Une fête en Cimmérie*, Paris, Hazan, 2010, p. 25-46, ici p. 42-44.

33 Marie Mauzé, "Under the Spell of the Seal: Enrico Donati and Native North American Art", dans Enrico Donati, *Dawn Ades*, ed., New York, Skira Rizolli, p. 74-94, ici p. 88-89.

Une réconciliation est-elle possible ?

Dans un contexte marqué par le réveil identitaire des peuples autochtones en Amérique du Nord depuis les années 1970-1980, les conditions dans lesquelles les objets ont été extraits de leur communauté d'origine en vue de la constitution de collections publiques ou privées – la collecte s'étant opérée soit sous la contrainte ou soit dans une relation d'échange asymétrique – sont remises en cause. Les autochtones dénoncent aujourd'hui l'appropriation abusive de leur patrimoine matériel et contestent la manière dont les musées ont interprété les objets, et à travers eux, ont représenté leurs cultures comme des cultures disparues. De nouvelles méthodes de consultation ont été progressivement mises en place en collaboration avec les musées qui accordent un rôle de plus ou en plus important à l'autorité et au savoir des groupes concernés. Les demandes de restitution d'objets de leur patrimoine par les communautés sources sont aujourd'hui honorées par les musées ethnographiques aux États-Unis et au Canada³⁴. Généralement accueillis dans des musées ou des centres culturels autochtones, ils sont intégrés à la culture « vivante », et parfois utilisés dans les rituels. Censés réactualiser le savoir et les valeurs culturelles et stimuler une réflexion sur la place des autochtones dans le monde contemporain, ils offrent aussi un support à la reconstruction de la mémoire collective³⁵.

Sans contester la valeur artistique de leurs productions plastiques, la réappropriation par les communautés autochtones de leur patrimoine matériel s'inscrit dans une démarche opposée à celle qui a promu les objets amérindiens au rang de chefs d'œuvre. La requalification de ces objets par les institutions muséales, les marchands et les collectionneurs est aujourd'hui contestée car elle leur attribue un régime de valeur qui les détourne de leur destination première et met à mal les intentions de leurs « premiers » créateurs. Ainsi, la transformation, en vertu d'un processus d'esthétisation, d'objets rituels et/ou sacrés en œuvres d'art par la culture d'adoption est critiquée, voire considérée comme illégitime. La remarque de l'artiste musqueam Debra Sparrow est caractéristique de cette confrontation de points de vue : « Ce qui est pour vous [les occidentaux] de l'art, est pour nous [les autochtones] un mode de vie »³⁶. A ce niveau de divergence de

34 Depuis 1990 aux États-Unis, la mise en œuvre de la loi NAGPRA (Native American Protection and Repatriation Graves Act) permet aux communautés qui en font la demande de réclamer la restitution d'ossements humains, d'objets sacrés et du patrimoine culturel aux musées bénéficiant de subventions fédérales. Le Rapport final du Groupe de Travail sur les musées au Canada (1992) est également favorable au rapatriement de restes humains, d'objets de sépulture, d'objets cérémoniels aux Premières Nations du Canada.

35 Voir Marie Mauzé et Joëlle Rostkowski « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat* 147, novembre-décembre 2007 : 80-90.

36 Charlotte Townsend-Gault « The Material and the Immaterial across Borders », dans *Native Art of the Northwest Coast. A History of Changing Ideas*, Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer, and Ki-Ke-Kin (éd.), UBC Press, Vancouver, 2013, p. 963-994, ici 970, 980-983. Voir aussi Rebecca J. Dobkins « Art », dans *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Thomas Biolsi (éd.), Blackwell Publishing, Oxford, p. 212-228, ici 215-216.

points de vue, la fracture entre une vision universaliste occidentale de l'art amérindien et la vision singulière des autochtones de leurs artéfacts semble difficile à combler. Se jouent, à distance dans l'espace et le temps, des relations de pouvoir que n'ont pas su équilibrer les représentants du « primitivisme moderniste » en projetant sur les arts extra-européens leurs propres préoccupations³⁷. En voulant changer leur rapport au monde, les surréalistes ont exploité le pouvoir de suggestion de ces œuvres et les ont transformées en objets de leur propre désir.

37 Voir Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés* 2006. James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p. 192-193., 198-202.