

La queue de la comète — Alfred Pellan
Témoin du surréalisme
The Tail of the Comet
Alfred Pellan, Witness to Surrealism

Vie des Arts

Volume 20, Number 80, Fall 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55066ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vie des Arts (1975). La queue de la comète — Alfred Pellan : témoin du surréalisme / The Tail of the Comet: Alfred Pellan, Witness to Surrealism. *Vie des arts*, 20(80), 18–89.

La queue de la comète

Alfred Pellan

Témoin du surréalisme

Interview Vie des Arts

Toutes les lampes intérieures au pouvoir de mon ami Alfred Pellan.

André BRETON, 1954.

Montparnasse, 1930 — Il y avait mon ami Pellan qui plongeait dans la peinture comme dans une piscine, et je persiste à croire qu'il est notre plus grand et notre plus somptueux peintre.

Alain GRANDBOIS, *Visages du monde*.

Place à la rime auguste, au synthétique sens! J'aurai donc avisé, loin des peintres amorphes, La fantastique aisance et les bleus limitrophes Des rouges suraigus et ce velours des sens

Qu'on appelle l'accord surréel, le sensationnel si simple en cette *Catastrophe* . . . Tous les tons accourus: la gigantesque strophe, En plus clair que Corrège, en plus gai que Jordaens.

Multiple perspective où les plans s'enchevêtrent, Peuplant de traits précis ces impalpables êtres. Qu'on devine forclos sous le crâne moqueur.

Mortes transitions, dérouté littéraire, Songez que, peintre pur, et vivant *Sous la Terre*, Il apporte à *Baiser la Lune* sur son cœur.

François HERTEL.

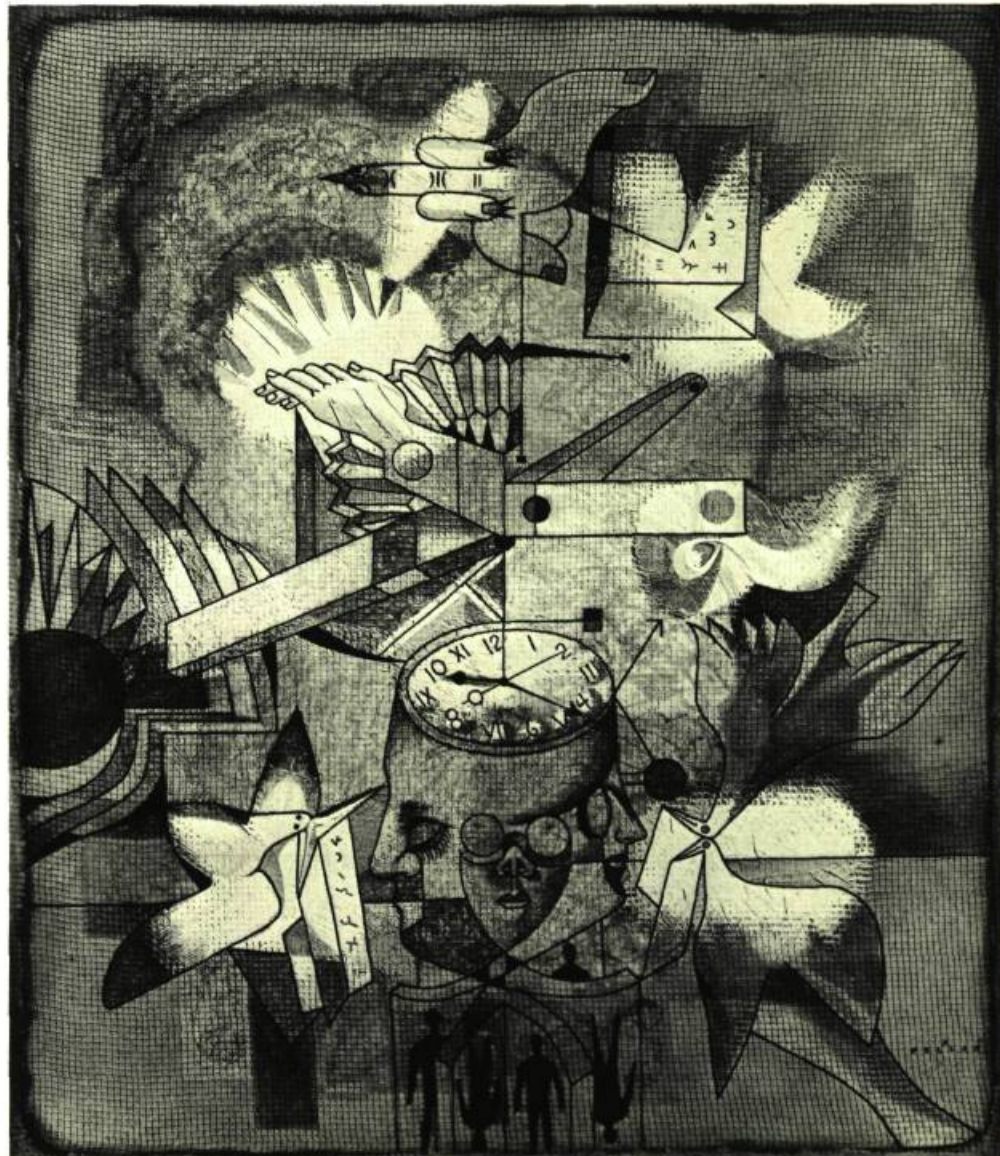
1 2



1. Alfred PELLAN
Évasion, 1949.
Huile sur toile; 135 cm. x 96.
Hamilton Art Gallery.
(Phot. Hamilton Art Gallery)

2. *Radars de l'aveugle (ou Le sixième sens)*, 1954.
Huile et silicate sur toile; 189 cm. x 159.
Montréal, Coll. part.
(Phot. Marc Vaux, Paris)

3. *Les trois danseuses*, 1935.
Huile sur toile; 22 cm. x 33.
Montréal, Coll. Gérard et Marcelle Beaulieu.
(Phot. A. Kilbertus)





3

Vie des Arts – Alfred Pellán, alors que vous vous considérez établi à Paris, la débâcle rapide de 1940 a commandé votre retour précipité à Montréal. Produit de quatorze années de travail, de recherches et d'expérimentations, vous rapportiez une production aussi luxuriante qu'abondante qui fit l'objet de deux expositions, à Québec et à Montréal, dont tous ceux qui les virent se souviennent avec éblouissement: pour la première fois, un peintre d'ici présentait une œuvre si éminemment moderne qu'elle ne ressemblait à rien de ce qu'on pouvait voir sur la scène locale. Par ces mémorables expositions, votre œuvre ouvrait la première brèche dans la forteresse de notre conservatisme artistique.

Paris jouissant alors de sa prestigieuse réputation de capitale de l'art moderne, le séjour que vous y faites entre 1926 et 1940, au cœur même de cette effervescence aujourd'hui légendaire de Montparnasse, fait de vous un témoin direct et privilégié de tout ce qui fut la fine pointe de l'art contemporain, entre les deux guerres: et parmi les multiples tendances artistiques de l'époque, tous les...ismes qui se sont formés, ceux qui ont décliné, ceux qui ont dominé, notre propos est de jeter avec vous un regard rétrospectif sur cette période, sous l'angle donné du surréalisme.

Alfred Pellán – Avant d'aller à Paris, j'avais fait cinq années d'études à l'École des Beaux-Arts

de Québec (1920-1925), où j'étais particulièrement heureux parce que je faisais ce que j'aimais. Il faut dire que l'enseignement y était académique mais, comme on ne connaissait pas autre chose, on l'acceptait sans mot dire. Vingt ans plus tard, ce sera différent! En 1926, je suis parti pour Paris où j'ai fait la découverte de l'art contemporain; j'étais si emballé que j'ai simplement tout recommencé à neuf. Comme boursier, je devais m'inscrire à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais; j'ai donc choisi le moins mauvais des professeurs et je me suis dirigé vers l'atelier de Lucien Simon; il a eu la perspicacité de me laisser à moi-même, et je suis parti à la découverte de l'art moderne, fouinant partout dans Paris, visitant les expositions, regardant tout ce qui pouvait m'intéresser. De cette manière, j'ai découvert Bonnard qui, loin d'être un surréaliste, est un peintre intimiste, mais quel musicien par sa couleur! Matisse, qui peint les sujets les plus simples, est un grand coloriste; de même, Van Gogh. Voilà des peintres qui me passionnaient. Et tout Picasso!

VdA – Dans cette série de découvertes, quelle place occupaient les surréalistes? A cette époque, ils sont particulièrement actifs et ne manquent pas d'être turbulents à l'occasion.

A.P. – Les expositions surréalistes étaient rares et, à moins d'être bien informé, je ne suis pas certain qu'on ait pu toujours les distinguer de

l'ensemble de l'activité artistique. Par exemple, Giacometti, qui entretenait des rapports avec les surréalistes, exposait aussi en dehors du groupe; Masson exposait souvent chez Kahnweiler, où l'on trouvait aussi Picasso et Juan Gris. Ces gens-là, comme Léger, Max Ernst, je connaissais bien leur peinture et j'étais bon copain avec eux; on se retrouvait souvent au café, on se donnait la main, mais on ne parlait jamais de peinture! D'autres, comme Braque, Matisse ou Miró, ne venaient jamais au café, ou très rarement. Si j'ai peu de choses à dire des surréalistes, c'est parce que je ne faisais pas partie du groupe. J'ai vu la peinture surréaliste au moment où elle se faisait, j'ai connu des peintures surréalistes, mais j'ai été témoin de tout cela de l'extérieur, sans y participer. Breton avait ouvert une galerie, rue de Seine, Gradiva, où l'on voyait beaucoup de choses de sa collection personnelle. Ce que j'ai vu de meilleur, c'est l'exposition à la Galerie des Beaux-Arts (1938) où les corridors, la grande salle, tout était rempli de montages, de mannequins... le fameux taxi pluvieux de Dalí, le brasero au milieu de la pièce, les sacs de charbon au plafond... C'était transcendant comme exposition!

VdA – Bref, la richesse et la profusion de ce qu'il y avait à voir vous interdisait peut-être d'opérer des distinctions et de pratiquer des coupures, qui sont des commodités d'historien

d'art et surviennent après coup. Néanmoins, des noms d'authentiques surréalistes sont ceux d'artistes que vous avez bien connus et fréquentés. Ernst, par exemple.

A.P. – On se rencontrait à l'occasion, au café ou ailleurs, mais il n'a jamais été question de peinture entre nous. J'admirais sa peinture et je suivais ses expositions avec régularité. Ce qu'il y a d'intéressant chez Max Ernst, c'est qu'il invente sans cesse à partir de peu de chose. Lorsqu'on a commencé à faire des décalcomanies, en 1935, Dominguez et Max Ernst ont su pousser à fond l'exploration de ce qui n'était au départ qu'un procédé mécanique parmi d'autres. A partir d'un hasard, d'une tache, Ernst a développé le problème et a su en tirer parti d'une manière originale. Et le résultat est toujours satisfaisant sur le plan plastique.

Picasso, c'est autre chose. C'est un géant qui bouffe tout sur son passage. Moi aussi j'ai été éboui par lui; mais combien d'autres ont été influencés par Picasso? Picasso est un prestidigitateur capable de jongler avec toutes les manières et toutes les formes d'expression plastique parce qu'il possède la faculté d'assimiler rapidement et de projeter l'idée aussi vite sur sa toile. Il a beaucoup fait «à la manière de...» C'est toujours du Picasso, et très fort comme personnalité. Dans ces années parisiennes, c'est l'effort que j'ai fourni: tenter de passer par l'expérience de ces maîtres.

J'avais aperçu Picasso au café mais je n'avais jamais osé lui adresser la parole. Entre temps, comme je travaillais ferme, j'ai pris un peu plus d'assurance et j'ai graduellement senti qu'à travers mes essais je commençais à me trouver. Alors, un jour, je me suis décidé à aller voir Picasso, rue La Boétie. Il m'a reçu très gentiment; nous avons parlé car j'avais tellement de choses à dire... Il m'a invité à revenir. Plus tard, il avait démenagé quai des Grands-Augustins, et je suis retourné le voir; il a sorti ses tableaux, allumé les projecteurs et présenté son travail. Pour moi, ce fut un stimulant exceptionnel, un tremplin merveilleux, une provocation dans le sens du travail. Le danger de la fascination et des influences se règle dans le travail.

VdA – Il est intéressant de noter que le jeune Pellán, à l'affût de l'art moderne, sensibilisé aux recherches de Max Ernst, témoigne son intérêt pour Picasso à l'époque où s'établissait un rapprochement entre Picasso et Breton.

A.P. – Je voyais bien que Breton était en train de courtiser Picasso. Je ne sais pas si Picasso a jamais été surréaliste, mais il a moins donné dans l'esprit surréaliste en peinture. En sculpture, beaucoup plus!

VdA – Et la nature de vos rapports avec Breton...

A.P. – Mes relations avec Breton ont toujours été amicales. On se voyait occasionnellement. C'était un personnage très digne, très noble, et très cordial aussi, que j'admire beaucoup parce qu'il a su regrouper tout ce qu'il y avait eu de surréel dans le monde, depuis l'art des cavernes et le moyen âge jusqu'à nos jours. Breton me parlait et me demandait de commenter ce que je faisais: c'étaient des tableaux assez abstraits, d'une exécution rapide... Mais je ne voulais pas être enrégimenté de quelque manière que ce soit, par qui que ce soit. J'ai toujours opté pour la liberté. Et j'ai vite compris, à Paris, que l'art, c'est la liberté intégrale! Je veux rester libre de travailler dans telle ou telle voie, comme je veux et quand je veux. Je ne voulais pas être regardé de travers parce que je ne faisais pas assez surréaliste, ou pas surréaliste du

tout! J'avais parfois connaissance des discussions qui agitaient le milieu surréaliste, à propos de peinture. Ils pouvaient discuter peinture entre eux, mais je n'y étais pas. D'ailleurs, cela finissait en queue de poisson ou en queues. Et cela ne m'intéressait pas du tout!

Il y a, cependant, une chose que je n'ai jamais bien pu comprendre. Les sentiments antimilitaristes de Breton étaient bien connus de tous; et voilà qu'un jour j'aperçois mon Breton en tenue militaire, avec ses galons et ses insignes de toubib... Holà! c'est trop fort pour le chef des surréalistes! Cette fois, je ne suis pas allé le saluer. Peut-être venait-il d'être mobilisé et qu'il avait l'obligation de porter l'uniforme. Il est vrai qu'en France on ne badine pas avec ces questions de service militaire. On vous garde à l'œil.

Pendant la guerre, Breton était à New-York et travaillait comme speaker à la radio The Voice of America, qui diffusait vers l'Europe. Il est venu ici, en 1944, et nous nous sommes retrouvés à Percé. Nous avions tous deux la passion des agates et nous partions à leur recherche sur les plages de l'Anse-à-Beaufils, et ailleurs. Ce fut aussi l'occasion d'un petit incident qui montre un aspect du caractère de Breton: lui-même, le comédien François Rozet et moi devions partir ensemble chercher des agates mais, pour des raisons que j'ignore, Breton n'est pas au rendez-vous. Au retour, je lui montre le résultat de ma cueillette et je vois mon Breton très distant, crispé. Il était vexé parce que nous ne l'avions pas amené et il croyait que j'étais à l'origine de cette manœuvre. Nos relations s'en sont trouvées refroidies pour plusieurs jours! Ensuite Breton est tombé malade et Rozet me fait savoir qu'il désirait me voir; il était couché, nous avons parlé et j'ai pu lui expliquer que je n'étais pour rien dans cette affaire, que je n'avais rien d'un petit combinard, et tout est rentré dans l'ordre. Néanmoins, derrière ce qui n'est qu'une anecdote, c'est un côté de sa personnalité qui se manifeste: Breton soucieux des égards et des attentions qu'il faut savoir lui porter.

Breton était alors accompagné d'une jolie jeune femme, et tous deux semblaient des oiseaux en parade. Breton partageait son temps entre l'écriture et les promenades sur la plage. C'était la détente!

VdA – En même temps que vous manifestez votre admiration pour Picasso, que vous avez des rapports amicaux avec Breton et des surréalistes, il semble que le surréalisme ne suscite pas votre totale adhésion, que vous ayez quelque réserve à formuler. Lesquelles?

A.P. – L'art, c'est la liberté. J'ai exposé à Londres avec les surréalistes; on me retrouve avec eux dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos, en 1939. Mais je restais libre de ne pas participer au mouvement. Et mon estime pour Breton demeure la même. Je crois qu'en littérature Breton a fait preuve d'un très grand discernement, tandis qu'en peinture je déplore que le surréalisme ait favorisé l'automatisme et accepté des œuvres que je trouve trop faciles. L'automatisme, avec ses voies intérieures, a aussi ouvert la voie à une facilité que je désapprouve. Cela a produit les peintres de la barbouille. Même Pollock éjacule de la peinture sur d'immenses toiles et il signe. Riopelle fait partie du groupe. L'*Action painting*, je suis absolument contre cela.

Ernst a pratiqué l'automatisme, mais il a poussé et développé le problème jusqu'à ce qu'il aboutisse à une solution plastique suffisante. Je n'ai jamais refusé l'automatisme, puisque j'ai fait de l'automatisme dirigé à partir de quelques taches improvisées, que j'ai

fait des expériences avec le hasard. La série de tableaux intitulée *Jardins* a été faite de cette manière. Il y a beaucoup de choses qui peuvent sortir, germer, croître et se développer à partir d'une petite tache de couleur. En ce moment, je termine une série de *Bestiaires* dont le point de départ m'a été donné par des taches de couleur que je complète et précise à l'encre de Chine; il est intéressant de voir cela devenir des poissons, des algues et toutes sortes de bêtes inconnues.

J'ai conseillé à mes élèves de faire de l'automatisme: «Bandez-vous les yeux, lancez de la peinture et ensuite faites un choix; partez de cela pour faire autre chose, mais ne signez pas tout de suite.» L'abstraction pour l'abstraction nous fait tourner en rond. Si l'on travaille avec des taches abstraites, il faut les humaniser; c'est de cette façon seulement qu'on peut atteindre une dimension universelle.

VdA – Bref, vous vous sentez peu d'affinités avec cette zone du surréalisme qui se fonde sur le pur automatisme, à moins que celui-ci n'en soit que l'étape première, qu'il se métamorphose en quelque chose d'autre et ne soit pas reconnaissable pour lui-même. Alors qu'est-ce que serait, selon vous le surréalisme?

A.P. – Le surréalisme vise à la création d'un monde poétique, illimité, jamais vu. Il faut inventer quelque chose, un monde différent. Ernst et Dalí l'ont fait. J'aime le surréalisme à condition qu'il soit sain. J'ai une peur innée du surréalisme morbide ou à base de psychose. Il est vrai que Dalí a créé un monde différent, mais je ne suis pas certain qu'il soit sain. Lorsque Chagall a traité le sujet de la tour Eiffel je pense qu'il l'a fait d'une manière très onirique et aussi très surréaliste. Il faut que la peinture intègre le côté humain. Je crois que le vrai surréalisme est dans cette direction.

VdA – Cette amorce de définition convient à une partie de votre œuvre, principalement celle qui s'étend de la fin des années quarante et durant les années cinquante. C'est aussi l'époque où vous-même, Dumouchel, Bellefleur, Jean Benoît, Mimi Parent et d'autres vous adonnez à un jeu spécifiquement surréaliste, le *cadavre exquis*. Votre peintures semble alors s'organiser de façon assez similaire: on y voit la rencontre abrupte de deux formes différentes; un trait se prolonge et devient une autre figure; il se crée dans le tableau des voisinages incongrus; l'espace perd son unité pour se fragmenter et susciter de nombreuses ambiguïtés ou contradictions. Pour tout dire, votre peinture deviendrait plus particulièrement surréaliste après que vous ayez quitté Paris et les surréalistes.

A.P. – C'est une continuation, sans doute... Oui, en effet, peut-être que je me suis davantage adonné à une peinture plus proche de celle du surréalisme; mais j'avais commencé depuis assez longtemps, je pense! C'est curieux, mais il semble que ceux qui s'intéressent à ma peinture y voient plus de choses, y découvrent plus que ce que je croyais y voir moi-même!

VdA – Ne serait-ce pas là un signe pour reconnaître la bonne peinture?

A.P. – Je suis si occupé à peindre que je n'ai pas le temps de fouiller tout ce qu'il peut y avoir derrière moi!

English Translation, p. 88

4. *La Chiromancienne*.
Huile sur papier velours; 33 cm. x 25.
Montréal, Coll. part.



approach which must lead to the fusion of these two terms into a third that rises above their contradiction. So this third term can be only the recognition of the precept that governs alchemic philosophy as well as the old Chinese wisdom, that is, that the whole matter lies in going from conscious to unconscious action. Only unconscious action is natural; only it is capable of accomplishing physical and chemical operations that cannot be translated in terms of reason. The ancient Chinese summed this up in these simple words: «Follow nature», understanding thus that «not to do is not to do nothing, it is not to upset the natural course of nature» and also that «all that comes from the heart is according to the will of heaven».

I was able to say, in *Le Surréalisme et la Peinture*, that a work could be considered surrealist only on condition that it reach the total psycho-physical field (of which the field of the conscious is only a small part) and I gave as example the building of a bird's nest. I have looked at birds a great deal on Bonaventure Island, which is out at sea off Percé; I have never listened to them so much, nor heard them so well, as in the Canadian forest. At the present time in its evolution, I would like to say only that it is no longer only in poetry and art that surrealism aspires to rediscover, to put to work again the natural principle that bestows on them their plumage and their song, this «Tao» of the Chinese that also brings about that «the seasons roll» and that «the phoenix soars». Surrealism still depends on this principle and intends to found itself on it to bring man's conduct into equilibrium again and to give him back the superior intelligence of life.

(Translation by Mildred Grand)

THE TAIL OF THE COMET — ALFRED PELLAN, WITNESS TO SURREALISM

All the interior lamps are in the power of my friend,
Alfred Pellan,

André BRETON, 1955.

Montparnasse, 1930. There was my friend Pellan who dived into painting as if into a swimming pool, and I am still convinced that he is our greatest and most sumptuous painter.

Alain GRANDBOIS (*Visages du monde*).

Vie des Arts — Alfred Pellan, at a time when you considered yourself established in Paris, the swift collapse of 1940 ordered your hasty return to Montreal. As the product of fourteen years of work, research and experiments, you brought back an output as luxuriant as it was abundant, which became the subject of two exhibitions in Quebec and Montreal remembered with amazement by all who saw them: for the first time a painter from here presented a work so eminently modern that it resembled nothing that could be observed on the local scene. By these memorable exhibitions your work opened the first breach in the fortress of our artistic conservatism.

Since at that time Paris enjoyed a prestigious reputation as the centre of modern art, your sojourn there between 1926 and 1940, at the very heart of this now legendary effervescence

in Montparnasse, turns you into a direct and privileged witness of all that was the fine point of contemporary art between the two wars; and among the many artistic trends of the era, all the *isms* that were formed, those that declined, those that dominated, our purpose is to cast with you a retrospective look on this period, from the chosen angle of surrealism.

Alfred Pellan — Before going to Paris I had completed five years of study at the *École des Beaux-Arts* in Quebec (1920-1925), where I was particularly happy because I was doing what I loved. I must say that the instruction there was academic, but, as we knew nothing else, we accepted it without saying anything. Twenty years later it would be different. In 1926, I left for Paris, where I discovered contemporary art; I was so impressed that I simply began the whole thing afresh. As holder of a scholarship, I had to enroll in the *École des Beaux-Arts* at Malaquais Quai; I therefore chose the least bad of the professors and made my way to Lucien Simon's studio; he had the insight to leave me to myself, and I took off toward the discovery of modern art, nosing about everywhere in Paris, visiting exhibitions, looking at everything that could interest me. In this way I discovered Bonnard who, far from being a surrealist, is an intimist painter, but what a musician in his colour! Matisse, who painted the most simple subjects, was a great colourist; Van Gogh as well. Those were painters who enthused me. And all of Picasso!

VdA — In this series of discoveries, what place did the surrealists occupy? At this period they were particularly active and were also unruly upon occasion.

A.P. — Surrealist exhibitions were less numerous and unless one was well informed, I am not sure that it was always possible to distinguish them from the whole of the artistic activity. For instance, Giacometti, who kept in touch with the surrealists, also exhibited outside the group; Masson often exhibited at Kahnweiler's, where Picasso and Juan Gris were to be found as well. I knew the painting of those men very well, such people as Léger and Max Ernst and I was good friends with them; we met often in cafés, we greeted each other but we never spoke of painting. Others, like Braque, Matisse or Miró, never came to the café, or very seldom. If I have little to say about the surrealists it is because I was not a member of the group. I saw surrealist painting at the time it was being created, I knew surrealist painters, but I witnessed it all from outside, without taking part in it. Breton had opened a gallery, Gradiva, Rue de Seine, where many things from his personal collection were to be seen. The best I saw was the exhibition at the *Galerie des Beaux-Arts* (1938), where the corridors, the big hall, all was filled with montages, with mannequins, . . . Dali's famous raining taxi, the brazier in the middle of the room, the sacks of coal at the ceiling . . . It was superb as an exhibition!

VdA — In brief, the richness and the profusion of what was to be seen perhaps prevented you from making distinctions and selections, which are conveniences of the art historian and which come about after the fact. Still, some names of authentic surrealists are those of artists whom you knew well and associated with. Ernst, for example.

A.P. — We used to meet occasionally, at a café or elsewhere, but it was never a matter of painting between us. I admired his painting and I regularly followed his exhibitions. The interesting thing about Max Ernst was that he invented unceasingly from very little. When

they began to make decals (1935), Dominguez and Max Ernst were able to develop thoroughly the exploration of what was, at the beginning, only one mechanical process among others. From a chance, a blob, Ernst developed the problem and was able to make use of it in an original way. And the result was always satisfactory on the plastic plan.

Picasso is another matter. He is a giant who swallows everything in his way. I, too, was dazzled by him; but how many others were influenced by Picasso? Picasso is a conjurer able to juggle with all the ways and all the forms of plastic expression because he possesses the faculty of assimilating rapidly and of projecting the idea as swiftly on his canvas. He has produced much "in the manner of . . ." It is still Picasso, and personally very strong. During those years in Paris, this was the effort that I contributed: to try to go through the experience of these masters.

I had seen Picasso in cafés but I had never dared speak to him. Meanwhile, as I was working hard, I became a little more confident and I gradually felt that through my trials I was beginning to find myself. Then one day I decide to go to see Picasso in La Boétie Street. He received me very kindly; we talked, because I had so many things to tell him . . . He invited me to come again. Later he moved to Quai des Grands-Augustins and I went back to see him; he brought out his pictures, lit the projectors and presented his work. For me this was an extraordinary stimulus, a wonderful spring-board, a provocation in the direction of work. The danger of fascination and of influences is resolved in work.

VdA — It is interesting to note that young Pellan, alert to modern art, sensitive to Max Ernst's research, showed his interest in Picasso at the time when a rapprochement was being established between Picasso and Breton.

A.P. — I certainly saw that Breton was engaged in courting Picasso. I do not know if Picasso was ever a surrealist, but he did not lean much toward the surrealist spirit in painting. In sculpture, much more!

VdA — And the nature of your relationship with Breton . . .

A.P. — My relations with Breton have always been friendly. We saw each other occasionally. He was a very dignified person, very noble, and very sincere too, whom I admire greatly because he was able to regroup everything surreal in the world, from cave art and the Middle Ages up to the present. Breton spoke to me and asked me to talk about what I was doing: it was rather abstract pictures, rapidly produced . . . But I did not wish to be regimented in any way whatsoever, by anyone whatsoever. I have always opted for freedom. And in Paris I quickly understood that art is complete liberty. I wish to remain free to work in such or such a way, as I wish and when I wish. I did not want to be looked at askance because I was not enough of a surrealist or not a surrealist at all! Sometimes I had some knowledge of the discussions that were shaking the surrealist milieu, with regard to painting. They could discuss painting among themselves, but I was not with them. Besides, it fizzled out or ended in quarrels. And I was not at all interested in that!

However, there is one thing I was never able to understand. Breton's antimilitaristic feelings were well known to everyone; and one day I saw my Breton in military dress, with his stripes and doctor's badges . . . Well! that's a bit much from the head of the surrealists! This time I didn't go to greet him.

Perhaps he had just been called up and had to wear the uniform. It is true that in France one does not trifle with these matters of military service. They keep a close watch on you.

During the war Breton was in New York and was working as a speaker at the radio station, The Voice of America, that broadcast to Europe. He came here in 1944 and we met again at Percé. We were both interested in agates and we went looking for them on the beaches of l'Anse-à-Beaufils and elsewhere. This was also the occasion of a small incident that shows one facet of Breton's character: he, comedian François Rozet and I were supposed to go together to hunt for agates, but for reasons I don't know Breton was not at the meeting-place. When I got back I showed him the result of my searching and I saw my Breton very distant and on edge. He was annoyed because we had not taken him with us and he believed it had been my doing. For several days, our relations were cool. Then Breton fell ill and Rozet told me that he wanted to see me; he was in bed, we talked, and I was able to explain to him that I had had nothing to do with this incident, that I was no sneaky plotter, and it was all straightened out. And yet, behind what is only an anecdote, a side of his personality is revealed: Breton concerned with the respect and the attentions that must be accorded to him.

At that time Breton was accompanied by a pretty young woman, and both of them seemed like love-birds. Breton divided his time between writing and walks on the beach. This was relaxation!

VdA - At the same time as you show your admiration for Picasso and are on friendly terms with Breton and some surrealists, it seems that surrealism does not arouse your entire approval, and that you have some reservations about it. What are they?

A.P. - Art is freedom. I exhibited in London with the surrealists; I am to be found with them in 1939 in Christian Zervos' *Cahiers d'art*. But I remained free not to participate in the movement. And my admiration for Breton remains the same. I believe that in literature Breton showed a very great judgment, while I regret that in painting surrealism favoured automatism and accepted works that I find too facile. Automatism, with its inner roads, has also opened the way to an ease of which I disapprove. That produced the daubers. Even Pollock ejaculates paint on huge canvases and then signs the pictures. Riopelle is a member of the group. I am absolutely against action painting.

Ernst practised automatism, but he pursued and developed the problem to the point where he arrived at an adequate plastic solution. I have never rejected automatism, since I worked in automatism conducted from a few improvised blobs that I made from experiments with chance. The series of pictures titled *Jardins* was made in this way. There are many things that can emerge, germinate, grow and develop from a little spot of colour. At this moment, I am finishing a series of *Bestiaires* whose starting point was given to me by spots of colour that I am completing and outlining in India ink; it is interesting to see this become fish, algae and all kinds of unknown beasts.

I advised my pupils to go into automatism: "Blindfold your eyes, throw paint and then make a choice; start from this to do something else, but do not sign it right away." Abstraction for the sake of abstraction makes us go

round in a circle. If one is working with abstract blobs, one must humanize them; it is only in this way that a universal dimension can be attained.

VdA - In brief, you feel little affinity with this zone of surrealism founded on pure automatism, unless the latter is only the first stage of it, unless it changes into something else and unless it is not recognizable as itself. So, in your opinion, what is surrealism?

A.P. - Surrealism aims at the creation of a poetic, boundless, never-seen world. It is necessary to invent something, a different world. Ernst and Dali did it. I like surrealism on condition that it is healthy. I have an innate fear of morbid surrealism or surrealism based on psychosis. It is true that Dali created a different world, but I am not sure that it is sane. When Chagall dealt with the subject of the Eiffel Tower, I think he did it in a very dream-like and very surrealistic manner. Painting must combine with the human side. I believe that true surrealism is in this direction.

VdA - This beginning of definition suits a part of your work, chiefly the one which extends from the end of the Forties and continues during the Fifties. This is also the period when you, Dumouchel, Bellefleur, Jean Benoît, Mimi Parent and others devoted yourselves to a specifically surrealist game, the *Cadavre exquis*. Your painting seems then to be organized in a rather similar fashion: we see in it the abrupt meeting of two different forms; a stroke lengthens and becomes another figure; unseemly combinations are created in the picture; space loses its unity to break up and give rise to many ambiguities or contradictions. Finally, your painting would become more particularly surrealist after you had left Paris and the surrealists.

A.P. - It is a continuation, no doubt... Yes, indeed, perhaps I devoted myself further to a painting closer to surrealism's, but I had begun quite a long time before, I think! It is odd, but it seems that those who are interested in my painting see more things in it and discover in it more than I believed I saw myself.

VdA - Would that not be a sign for recognizing good painting?

A.P. - I am so busy painting that I don't have time to examine everything behind me!

(Translation by Mildred Grand)

THEY LIVE IN CHOC — AN ATTEMPT AT A SPECTRAL PORTRAIT OF JEAN BENOÎT AND MIMI PARENT

By José Pierre

I live in choc - that is the title of a famous picture by Mimi Parent. For the sake of convenience, I took the liberty of housing in the same boat, at least temporarily, two artists as unusual, as incomparable to any other, as Jean Benoît and Mimi Parent. Certainly, public report did place them in the same boat. But what am I sure of after all, if not, up to a certain point, of what I see and, absolutely, of what I dream?

The Spectre of Jean Benoît

What is offered here for reflection is limited to taking for object two, even three, manifestations that I shall call artistic for want of a more adequate term, through which Jean Benoît appeared to me to be different and to be defined. I forewarn you very honestly that I would be lying if I said that the statements which will follow have the *imprimatur* of the artist. They have mine, and that is already a great deal!

For those who believe that there exists to-day this thing that indicates itself, rashly, as being the avant-garde, and if it is true that the aforesaid avant-garde always rallies around this banner, the programme title of an exhibition at the Kunsthalle in Berne in 1969 which caused a stir in the Landernau of the art market: "When attitudes become forms", well, I must say that Jean Benoît had demonstrated this ten or twenty years before, and in a much more striking way...

But it is not about avant-garde that I intend to speak to-day. Rather of infinitely more interesting matters. I am going to speak of *possession*; I have to say that I wish to consider the activity of Jean Benoît exclusively from the angle of the rites of possession.

It seems to me, in fact, that when Benoît refers to the Marquis de Sade or to this lesser seigneur, Sergeant Bertrand, the reference, or more exactly, the reverence, is the same as the one that makes of the Haitian *criseur* the spokesman of one of the *loa* of voodoo. In each case, possession carries a double meaning: 1) it reveals in the one who intends to be the vehicle of such or such a *spirit* a profound affinity with the latter, perhaps less an identity with it than a complement to it; 2) the *possessed* expresses the message of the possessor not only for himself, but offers it to a group and, most often, to a group in a state of crisis (a crisis of growth, a crisis of direction, a crisis of survival), possession seeming by definition to be the solution, sought in the trance, in something outside history, to a situation well and truly located in history.

In a work replete with revealing glimpses although of a rather rough style, *Les trois voix de l'imaginaire* (Paris, Éditions Universitaires, 1974), François Laplantine shows that these phenomena of possession occur very specially in human minority groups placed in a painful and barely acceptable uncultural position. There, «the possessed reorganize their quest for an escape from the threat posed by ethnic dislocation, by placing their usually noisy speeches within the framework of traditional representations resolutely turned toward the tribal past».

In the hypothesis I have contemplated, if I question myself on the group or groups involved in the discourse on possession, rather rowdy in truth, held by Jean Benoît, there are two which come to mind simultaneously: the French-Canadian minority, and the surrealist minority. I shall leave the first, as not being much within my province (although...) to concern myself only with the second.

L'Exécution du testament du marquis de Sade, although carried out in 1949-1950, about ten years before actual membership in the surrealist movement (but *effected* symbolically soon after this enrolment on the eve of the opening in December 1959 of the International Exhibition of Surrealism dedicated to Eros), applies by all evidence to the whole of the *egregious* surrealist group. The *tribal past* here erected in model form and in a model capable of snatching surrealists, if not Surrealism, away