
Grace Pailthorpe et Reuben Mednikoff à Vancouver. La transmission du surréalisme au Canada anglais, 1942–1946

YVES M. LAROCQUE, OTTAWA SCHOOL OF ART

Abstract

In July 1940, the British Surrealist artists Dr Grace W. Pailthorpe (also a prominent psychiatrist) and Reuben Mednikoff set sail for the United States. After a two-year stay in New York City and Berkeley in California, they moved in July 1942 to British Columbia, Canada, where Dr Pailthorpe accepted a position at the Provincial Mental Institute of Essondale. Later in Vancouver, she founded the Association for the Scientific Treatment of Delinquency and was invited with her husband by the Vancouver Art Gallery to exhibit their paintings and give a conference on Surrealism. This series of events made British Columbia the launching pad for Surrealism in Western Canada with one Surrealist exhibition and three conferences on Surrealism.

One of these talks was even broadcast by the Canadian Broadcasting Corporation during the radio show *Mirror for Women*. Vancouver warmly welcomed Breton's movement in contrast to Toronto, which held a Surrealist exhibition at the 1938 Central National Exhibition. The reasons for Vancouver's openness are twofold: most importantly, Pailthorpe's association with science lent credibility; and Vancouver at the time was open to new ideas. This article focuses on the Canadian sojourn of these two important artists in the context of Canada's adoption of Surrealist ideas (Automatism being the most important) and the publication of the CBC transcripts of Dr Pailthorpe's seminar.

Il y a de ces passages, de ces moments, de ces actions qui parviennent à bouleverser l'ensemble d'un paysage culturel. Dans celui-ci des arts au Canada, durant la première moitié du XX^e siècle, nous pouvons identifier quelques-uns de ces points tournants : à Toronto, la première exposition du Groupe des Sept, en 1920, l'*International Exhibition of Modern Art* de la Société Anonyme de 1927 à la Art Gallery of Toronto, et l'exposition surréaliste de la Canadian National Exhibition en 1938¹ ; à Montréal, les premières manifestations de l'automatisme québécois en 1942. Mais l'un de ces moments clés, qui semble avoir été oublié, est l'exposition de Grace W. Pailthorpe et de Reuben Mednikoff à la Vancouver Art Gallery, en 1944, événement qui aurait été tout à fait occulté par les annales de l'art canadien si Dennis Reid et Joyce Zemans ne l'avaient évoqué, le premier en 1973 et la seconde en 1981², en analysant le rôle capital joué par Jock Macdonald dans le développement de l'automatisme au Canada anglais. Cette discrétion de l'histoire, contemporaine d'une recrudescence de textes sur le surréalisme publiés dans la presse internationale – incluant la presse canadienne –, nous a incité à questionner cette relative indifférence face au rôle significatif de Pailthorpe et de Mednikoff dans la genèse du surréalisme canadien ; c'était en 1995 par le biais d'une thèse doctorale³. Quatre ans plus tard, en s'inspirant avec gratitude⁴ de notre recherche, le professeur Michel Remy de l'Université de Nice faisait paraître son excellente étude sur le surréalisme anglais, laquelle évoque, en quelques lignes, le passage de Pailthorpe et de Mednikoff au Canada. Le présent article vise à mieux éclairer cette portion de notre vaste enquête sur la diffusion du surréalisme au Canada anglais.

Au moment où Pailthorpe et Mednikoff arrivent à Vancouver, c'est en effet le concept de l'automatisme surréaliste que les deux portent dans leurs bagages. Cette idée avait à l'époque déjà conquis toute l'Europe, surtout la Grande-Bretagne (via la France), où elle avait rallié un groupe de peintres dont Édouard-

Léon-Théodore Mesens, Eileen Agar, Roland Penrose, Julian Trevelyan, Humphrey Jennings et Hugh Sykes Davies. La plupart, incluant Pailthorpe et Mednikoff, avaient participé à l'*Exposition internationale du surréalisme* de Londres en 1936. Si, en 1938, Toronto avait été la zone de débarquement des idées du surréalisme, Vancouver, située à quatre mille kilomètres plus loin, devenait cinq ans plus tard son nouveau point de chute.

Grace W. Pailthorpe et Reuben Mednikoff à Vancouver

Cette situation est en partie attribuable à la guerre dont Ernest Renan écrivait, il y a fort longtemps, qu'elle est une condition de progrès empêchant une nation de s'endormir. L'auteur savait en effet que la guerre et la circulation des idées font bon ménage puisque la première entraîne, voire force, la circulation des personnes. D'où le véritable effet cyclotron de la Deuxième Guerre mondiale qui a facilité, entre autres, la diaspora surréaliste au Canada : André Breton (1944) et Ivan Goll (1946)⁵ en Gaspésie ; Wolfgang Paalen sur la côte ouest canadienne (1939)⁶ ; Grace W. Pailthorpe et Reuben Mednikoff à Vancouver (pour une période de quatre années, de septembre 1942 à mars 1946).

Sans le concours précieux de Pailthorpe (1883–1971) et de Mednikoff (1906–1972), l'expansion de l'automatisme surréaliste dans la médiasphère⁷ canadienne-anglaise aurait été certes plus lente, bien que cet automatisme, au départ, ait été davantage lié à des questions de procédés techniques⁸ qu'à des positions esthétiques radicales. C'est donc en Colombie-Britannique que les deux Anglais passent une courte période de leur vie. Ils arrivaient de New York via Berkeley où ils avaient séjourné pendant près de deux ans consacrés, d'une part, à la publication scientifique et, d'autre part, à la recherche en psychanalyse sous les auspices de la William C. Whitney Foundation (de décembre 1940 à septembre 1942). Ils avaient en outre participé à une

exposition, la *1st Exhibition of British, Canadian and American Contemporary Art* à l'American Bristish Art Center de New York au cours de janvier et de février 1941. À l'été 1942, sur les conseils de Peggy Guggenheim⁹, le couple passe ses vacances en Colombie-Britannique, au nord de la Californie où il avait alors élu résidence. Il semblerait que les deux aient succombé au charme des Rocheuses puisqu'ils décidèrent de s'installer à Vancouver. Peut-être avaient-ils retrouvé dans cette province non seulement la mentalité anglaise propre aux autres « colonies » du Commonwealth, telles l'Australie et la Nouvelle-Zélande où ils avaient également séjourné, mais aussi du travail. Pailthorpe est en effet rattachée à la Provincial Mental Hospital d'Essondale, sur les rives de la rivière Coquitlam, entre septembre 1942 et avril 1943¹⁰. Un peu plus tard, elle fonde l'Association for the Scientific Treatment of Delinquency, dont les bureaux se trouvent au 3161 de la rue Grey, à Vancouver¹¹. Il y a donc lieu de croire que cette ville (pop. 271 587) où elle habite lui apparaît également propice à la compilation de ses travaux scientifiques.

Car Pailthorpe était ce que l'on appelle communément une femme de science. En plus de se livrer à la peinture surréaliste, D^{re} G. W. Pailthorpe exerçait en effet la profession de psychiatre et effectuait des recherches dans le domaine. Reuben Mednikoff, son conjoint et associé, de vingt-trois ans son cadet, était quant à lui artiste de formation. Édouard Jaguer nous a laissé un portrait sommaire de Pailthorpe qui devait produire une forte impression : « [...] c'est celui d'une héroïne d'un roman d'Agatha Christie, visage assez sévère d'une dame d'âge certain, mais au fond des yeux, à peine perceptible, un sourire espiègle¹² ». Jock Macdonald évoque la double carrière de Pailthorpe dans sa caractérisation aussi allusive qu'enthousiaste du personnage : « [...] elle est cette personne qui libéra les prisonniers de leurs prisons et qui étudia le cerveau des cannibales en Nouvelle-Guinée [...] elle est dans sa profession ce que Hans Hofmann est à la sienne !¹³ ». Le bulletin de la Vancouver Art Gallery¹⁴ présente pour sa part Pailthorpe sous trois aspects : premièrement, comme une sorte de médecin sans frontières ayant choisi les champs de batailles grecs et les champs aurifères d'Australie et de Nouvelle-Zélande pour pratiquer sa profession ; deuxièmement, comme une remarquable psychiatre londonienne qui s'intéresse de très près à la psychologie criminelle ; et enfin, comme une brillante artiste ayant participé à l'*Exposition internationale du surréalisme* à Londres (New Burlington Galleries) et que Breton lui-même, un « noted French surrealist painter », avait estimée l'une des grandes représentantes du surréalisme anglais¹⁵.

Les notices biographiques rédigées par Michel Remy¹⁶ et Édouard Jaguer tracent pour nous les grandes lignes de la vie de Pailthorpe, lesquelles correspondent sensiblement à ce que l'on trouve dans le bulletin de la VAG. Pailthorpe naît en 1883 et meurt en 1971, à St. Leonard's-on-Sea. Après plusieurs années

d'exercice de la médecine militaire dans de nombreux pays, elle devient une psychanalyste freudienne et acquiert une réputation mondiale. Pailthorpe s'intéresse de près à la délinquance¹⁷ et fonde, en 1931, le premier institut mondial consacré à son traitement. La thérapie par l'art, en laquelle elle développe une confiance quasi absolue, la mène à l'exploration d'un art dit psychologique pour aboutir au surréalisme. Selon Jaguer, ce serait au cours d'expérimentations cliniques que vient la consulter, en 1935, « un homme encore jeune qui a suivi, par des voies différentes, un itinéraire comparable au sien : Reuben Mednikoff, qui va devenir son disciple et son mari, malgré une différence d'âge assez sensible¹⁸ ». D'autres ont suggéré qu'ils se sont plutôt rencontrés au cours d'une fête donnée par Victor Neuberg et Runia Tharp, et que ce n'est qu'en 1948 que Pailthorpe « l'adoptera »¹⁹. De fil en aiguille, les recherches scientifiques de Pailthorpe la mènent à l'exposition surréaliste de Londres de 1936, où, aux dires d'Édouard Jaguer, « ses toiles font l'admiration de Breton » et à l'exposition *Fantastic, Dada and Surrealism* au MoMA ; l'année suivante, elle se joint à l'exposition *Surrealist Objects and Poems* (1937) de la London Gallery. En 1938, elle présente deux œuvres à la *Surrealist Room* de la Central National Exhibition ; elle collabore au numéro 26 de la revue *Transition* et expose à la Walker Art Gallery de Liverpool. L'année suivante, à la Guggenheim Jeune Gallery, elle monte avec Reuben Mednikoff une exposition de toiles issues de leurs recherches cliniques. Le dictionnaire du surréalisme relate également ses participations à l'exposition *Living Art in England* (1939) et à la publication du *London Bulletin*, où elle aborde la dimension scientifique du surréalisme²⁰, une idée qu'elle n'abandonnera pas. C'est au début de 1940, au Barcelona Restaurant de Londres, où É.L.T. Mesens tentait de resserrer les rangs du surréalisme anglais, que Pailthorpe et Mednikoff décident de s'en séparer, revendiquant la liberté de publier où ils le choisiraient. En juillet de la même année, ils s'embarquent pour les États-Unis.

Le personnage de Reuben Mednikoff, « curieuse figure du surréalisme anglais », selon l'expression de Jaguer, est comparativement plus discret que celui de Pailthorpe. Mednikoff naît à Londres en 1906, étudie à la St Martins School of Art, épouse une certaine Marie de Sousa en 1932, s'en sépare en 1935, rencontre Pailthorpe la même année, devient associé intimement à elle en 1948 et meurt à Bexhill en 1972. En 1971, après le décès de sa compagne, « Mednikoff, inconsolable, ferme ses volets sur son chagrin et sa porte à quiconque, quitte Londres, et littéralement se retire du monde²¹ ». Nos recherches laissent à penser qu'il est demeuré toute sa vie dans l'ombre de la grande dame. Le *Art Gallery Bulletin* de la VAG ne contient aucune mention de Mednikoff et la notice de Michel Remy demeure laconique à son égard, le présentant comme le poète, peintre et psychanalyste « qui se joint à Grace Pailthorpe pour l'aider dans

ses recherches psychanalytiques²²». C'est un une sorte de coéquipier qui la seconde dans toutes ses entreprises, scientifiques et artistiques.

Les interventions de Pailthorpe à la VAG

Entre avril et juillet 1944, la transmission du surréalisme se fera donc entendre au Canada par « l'oralité chaude du discours », pour employer une expression de Régis Debray, et la Colombie Britannique en sera le lieu d'émission. Grace W. Pailthorpe donne en effet trois communications sur le surréalisme. Le fait est exceptionnel à cette époque, non seulement pour Vancouver mais aussi pour tout le Canada. La première eut lieu le soir (20 h 30) du vendredi 14 avril à la VAG ; la seconde, toujours au même endroit mais vers le 13 juin et dans le cadre de son exposition ; et la troisième, l'après-midi (15 h 30) du 10 juillet, sur les ondes de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Des trois, seule la dernière et la plus importante semble avoir été conservée dans les archives canadiennes²³. Les autres n'ont survécu que par quelques brèves mentions dans les quotidiens de l'époque.

Les archives de la VAG indiquent que ce n'est qu'environ deux années après s'être installée à Vancouver que la D^{re} Pailthorpe prononce sa première allocution sur le surréalisme. Il y a lieu de croire que la thérapie par l'art dit « automatique » de l'Association for the Scientific Treatment of Delinquency de Vancouver, institution très proche de l'Association of the Scientific Treatment of Criminals que Pailthorpe elle-même avait fondée à Londres en 1931, ait attiré l'attention des Dames auxiliaires de la VAG. Nous supposons aussi qu'une artiste de l'envergure de Pailthorpe s'était déjà quelque peu intégrée à la scène artistique vancouveroise, même si l'on n'a encore rien retrouvé sur le sujet. Ce sont toutefois bien les bénévoles d'une importante institution artistique qui la remarquent et qui l'invitent à prononcer une causerie sur le surréalisme dont l'annonce paraît dans le bulletin du musée : « Le Dr Pailthorpe causera sur le surréalisme le vendredi 14 avril à 20h30 sous les auspices des Dames auxiliaires [*Ladies' Auxiliary*] »²⁴. La veille de l'événement, le *Vancouver Sun*²⁵ l'annonçait par un entrefilet en page féminine, glissé entre la chronique de Dorothy Dix, « Wife Should Not Feel Superior to Husband », et l'annonce d'un événement social « Tea, Sale Saturday by Channel Islander ». Le surréalisme se trouvait donc curieusement associé aux intérêts des femmes et presque invité à prendre le thé du samedi sur les rives de l'anse de Burrard.

Nous ignorons la forme qu'a pu revêtir l'intervention de Pailthorpe. S'agissait-il par exemple d'une « causerie », comme l'annonce l'*Art Bulletin*, ou d'une « conférence », comme l'écrit Joyce Zemans dans son étude sur Jock Macdonald ? Le lendemain, les journaux parlent bien d'une conférence (« lecture »),

suivie d'une projection de diapositives et d'une période d'échanges. Comme il n'y a pas de trace de cette prestation dans les archives de la VAG, nous devons nous en référer ici aux journaux, dont le *Vancouver Sun*, qui titrait en manchette, le lendemain de l'événement, « Crowd Braved Rain to Hear Surrealist »²⁶. On avait apparemment dû faire la queue sous une pluie battante, telle que seule Vancouver peut la connaître en cette saison, pour entendre la conférencière ; plusieurs personnes, à leur grande déception, avaient même dû rentrer chez elles parce que la salle était comble. La conférence avait duré une heure (alors que l'intervention à la CBC allait se limiter à environ dix minutes), ce qui peut indiquer que Pailthorpe avait eu le loisir de répondre à de nombreuses questions. Le *Vancouver Sun* résumait ainsi l'essentiel de la communication : « Dr Pailthorpe explained that Surrealist art was purely psychic and automatic, intended to express the real process of thought, the expression of the subconscious²⁷ », proposant ainsi une première définition sommaire du surréalisme dans les mass media canadiens de l'ouest.

La seconde intervention de Pailthorpe ouvre l'exposition de ses propres oeuvres et de celles de Mednikoff dont le vernissage a lieu le 13 juin 1944. L'article du *News Herald* ne permet pas de préciser s'il s'agit d'une seconde conférence, d'une simple minicauserie ou même d'une conférence de presse, laquelle, sans aucun doute, reflétait la communication d'avril : « Through psychological research Dr Pailthorpe concluded that it is of the utmost importance that the "unconscious" or hidden, repressed part of our minds, should find release and expression²⁸ ». Il est aussi question d'automatisme (« automatic art »), d'un art qui ne répète jamais et d'une libération de la pensée, propos analogues à ceux que Pailthorpe avait déjà tenus dans son important article du *London Bulletin*.

Puisqu'il ne subsiste aucune trace des interventions de Pailthorpe, nous nous sentons justifié de nous référer à ce long texte explicatif du *London Bulletin* que l'auteure avait divisé en trois segments : l'argument théorique, la présentation des œuvres et la conclusion, structure que peut bien avoir reprise l'intervention du 14 avril. Ce détour nous paraît nécessaire pour tenter de saisir à quelle conception du surréalisme les Vancouverois se sont trouvés exposés entre avril et juin 1944. L'analyse de cet article devrait nous aider à définir le concept central du surréalisme pour Pailthorpe : une démarche qui permet à la fois de sonder l'inconscient et de résoudre des problèmes de peinture. C'est ce dernier aspect que semble avoir retenu Jock Macdonald pour la création de sa série de toiles intitulée *Automatics*. Il est en effet aujourd'hui reconnu que, pour cet artiste, l'automatisme est avant tout une méthode d'exécution, servant à résoudre des problèmes formels et conceptuels. Ces *Automatics* seront exposés à la Vancouver Art Gallery, en 1946, et au Museum of Art de San Francisco, en 1948.

Le London Bulletin

L'article « The Scientific Aspect of Surrealism » résume les thèses de Pailthorpe et soutient que la psychanalyse et le surréalisme poursuivent les mêmes objectifs, soit la libération de l'homme et la transformation du monde :

Psycho-analysis, although originally the outcome of a different aim, also strives to free the psychology of the individual from internal conflict so that she or he may function freely. Thus it can be assumed that the final goal of Surrealism and Psycho-analysis is the same – the liberation of man – but that the approach to this end is by different paths²⁹.

Pour la démonstration, le texte procède, nous l'avons signalé, en trois parties : dans la première, Pailthorpe présente la définition officielle du surréalisme telle que la donne Breton dans son manifeste de 1924, en plus d'un bref aperçu de son propre travail de psychanalyste. La seconde partie présente cinq œuvres peintes « à la manière surréaliste » (« surrealistically ») et en fait une interprétation psychanalytique. Enfin, une conclusion invite le public à se rallier à la pensée surréaliste.

La définition classique du «surréalisme» ouvre le texte pour faire connaître l'objectif premier du mouvement, celui qui se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée « in the absence of all control exercised by the reason and outside all aesthetic or moral preoccupations ». Pailthorpe montre que les buts de la psychanalyse et du surréalisme sont identiques et que seuls leurs moyens diffèrent. Les deux sont en effet affaire de libération. Le thème revient avec insistance tout au long du texte ; la psychanalyse et le surréalisme postulent une délivrance qui ne peut s'accomplir que par la conciliation des mondes intérieur et extérieur, « en une sorte de réalité absolue » pour emprunter ici de Breton.

Par ailleurs, Pailthorpe atteste que tout fantasme inconscient (« unconscious fantasy ») est intelligible, bien que la plupart des gens ne sachent tout simplement pas en faire la lecture. Pour le démontrer, l'auteure propose de procéder à l'interprétation scientifique de quelques fantasmes dessinés et peints ; même si les moyens utilisés s'avèrent d'une grande complexité, la démarche analytique et interprétative peut aboutir à des résultats probants et clairs. Pour en convaincre son lecteur, elle se livre d'abord à une lecture psychanalytique de « l'art traditionnel » qui peut parfaitement convenir à l'art canadien de l'époque : « For instance it can be clearly demonstrated that one unconscious meaning of traditional art (art that become established and accepted) is painting according to parental wishes, or to please the parent. Such creations may display excellent craftsmanship but very little, if any, of the creator's basic personality, and vitality is restricted³⁰. » L'interprétation est séduisante en ce

qu'elle révèle la dimension œdipienne d'une peinture canadienne-anglaise soucieuse des conventions esthétiques et sociétales, comme l'œuvre de Jock Macdonald qui conservait toujours des allusions au genre du paysage. Ce n'est qu'à partir de quelques entretiens avec Pailthorpe, comme l'a si bien démontré Joyce Zemans, que sa peinture amorce un virage critique et manifeste une vitalité sans précédent par le biais de ses *Automatics*.

La seconde partie de l'essai consiste en l'analyse de cinq œuvres de facture automatiste, dont trois de la main de Pailthorpe et deux de Reuben Mednikoff. Pailthorpe garantit l'exactitude de ses interprétations, parce qu'elles sont le fruit de longues années de recherches scientifiques, lesquelles ne se comparent en rien aux traductions libres (« free translation ») que l'on a fait de certaines œuvres surréalistes importantes, même si ces interprétations peuvent s'avérer intéressantes. Sur une œuvre de Mednikoff, la psychiatre se permet d'affirmer : « The underlying unconscious fantasy is that the artist has killed his mother and is now enjoying himself with playing with the mess the kill has provided for him³¹. » – notons ici l'autorité de la forme verbale. Lecture freudienne très séduisante pour les Vancouverois que la réputation de la doctoresse rendait acceptable. La manière dont Pailthorpe arrivait à ses interprétations infaillibles demeure obscure, si bien qu'on se demande si elles émanaient de séances d'analyse sur le « chesterfield », dans le cas de son mari, ou d'auto-hypnose, dans son propre cas. Pailthorpe affirme sur ce point que toute forme plastique issue de l'inconscient est le reflet d'une simple historiette. Et même si la résurgence de cet inconscient n'aboutit pas nécessairement à une quelconque forme d'art, elle demeure par contre une expression de la liberté telle qu'on la retrouve dans l'œuvre surréaliste.

Cependant, Pailthorpe ne partage pas entièrement la position de Breton sur la question de la raison. Si le surréalisme français bannit inconditionnellement cette « grande prostituée » (André Masson), Pailthorpe, par contre, la tolère à condition qu'elle n'entrave pas le libre mouvement de l'imagination ; les deux doivent travailler de pair : « The growth of our imagination and reason must, like our mental and psychological development, be balanced. They are interdependent³². » L'affaiblissement de l'une ou de l'autre conspire inévitablement à créer un déséquilibre psychique qui peut mener le sujet jusqu'à l'internement – dans le cas de Nadja – ou jusqu'au choc émotionnel – dans le cas de Robert Desnos, lors des premières expériences automatistes³³. C'est pour cette raison, conclut-elle, que le surréalisme ne peut se prendre à la légère ; toute bonne chose appelle la modération.

L'article de Pailthorpe présente donc un surréalisme contrôlé et contrôlable, ce qui en garantit le caractère scientifique. Il y a tout lieu de croire que c'est en clinicienne que Pailthorpe a présenté le surréalisme à Vancouver. Il existerait, dans le syn-

drome surréaliste, des symptômes manifestes : rejet du traditionalisme, émergence de l'inconscient, choc des mondes intérieur et extérieur. Le traitement, par conséquent, ne peut se réaliser que dans la création et celle-ci doit surgir de la libération de soi grâce à l'automatisme. Pailthorpe confère donc au surréalisme la valeur d'une démarche scientifique où l'observation empirique est appuyée par un cadre théorique. On pourrait dire qu'elle démystifie le mouvement au point d'en retirer la dimension poétique, voire la *surréalité* (« surrealness ») même. On en arrive en effet chez elle à une sorte de surréalisme flegmatique qui n'a plus rien à voir avec la fougue révolutionnaire de Breton et sa fascination pour la beauté convulsive. C'est peut-être ce qu'avait besoin d'entendre le public de Vancouver, un discours qui sécurise et qui, du même coup, légitime le mouvement en le justifiant et en le *calvinisant*. Les conférences de Pailthorpe éduquent, montrent quoi et comment regarder, et proposent calmement un choix entre les anciennes et les nouvelles manières d'être.

L'intervention sur les ondes de la CBC

Il semble que l'exposition de Pailthorpe et de Mednikoff ait eu suffisamment d'échos dans la communauté de Vancouver pour que le réseau ouest de la Canadian Broadcasting Corporation invite la surréaliste anglaise à se faire entendre sur ses ondes. Tout laisse croire que les Dames auxiliaires de la VAG ont bien fait leur travail de diffusion. Le *News Herald* de Vancouver annonce en effet que l'événement radiophonique aura lieu le 10 juillet : « As a result of interest shown in her recent exhibition of surrealism at Vancouver Art Gallery, Dr Grace Pailthorpe has been requested to give a talk on the subject. She will do so in a broadcast over CBC at 3:15 p.m. on Monday, July 10³⁴. » La recherche de la bande sonore de l'émission aux Archives nationales du Canada fut quelque peu laborieuse car c'est sous le titre de *Mirror for Women* que nous avons retrouvé le document si précieux : on reconnaît, ici encore, la trace d'un réseau social féminin qui semble jouer un rôle de premier plan dans ce dossier.

Tous les lundis après-midi passe sur les ondes de la chaîne nationale l'émission *Mirror for Women*, durant laquelle les femmes abordent des sujets qui les intéressent ; par exemple, l'émission du 17 juillet rapporte les premières impressions du Canada d'une mariée de guerre anglaise. À l'antenne le 10 juillet, Pailthorpe n'a qu'une dizaine de minutes pour résumer l'historique et la philosophie du surréalisme et c'est avec circonspection qu'elle y arrive. Le texte de son intervention demeure des plus didactiques : « Many of my listeners may not have heard of Surrealism, before, so I will begin by giving you an idea of what it is. » Elle raconte que le surréalisme est né de Dada, un mouvement révolutionnaire dont elle justifie la nature subversive en la comparant à un rejet de toxines pathogènes :

« [...] a skin eruption in the body of the human, the throwing out from the social body of the toxins that were poisoning the whole system ».

Pailthorpe décrit les niveaux du psychisme, le conscient et l'inconscient, en y rattachant les notions de rêve et d'irrationnel. Elle croit que l'on peut aisément représenter l'inconscient, soit par l'écriture soit par le dessin automatique, qui constituent pour elle des sortes de hiéroglyphes de la mémoire. Pailthorpe retrace ensuite les premières expériences d'écriture automatique du groupe surréaliste parisien et rappelle, selon ses termes, l'apparent désastre ou accident tragique auquel elles ont donné lieu (scènes sanglantes évoquées par Crevel, omniprésence du thème de la mort chez Desnos), puisque Breton n'était aucunement psychanalyste de formation. Ces épisodes, qui ne semblent correspondre qu'à une perte de contrôle de l'expérimentation, amènent d'ailleurs Breton à mettre fin aux sommeils hypnotiques trop perturbants et à réorienter les activités surréalistes vers l'action sociale révolutionnaire, moins risquée que « l'art automatique³⁵ ».

Pailthorpe souligne la facilité avec laquelle on peut pratiquer l'automatisme. Elle propose la même méthode que Breton avait décrite dans *Secret de l'art magique* : « Faites-vous apporter de quoi écrire [...] Placez-vous dans l'état le plus passif... ».

Every time you take a pencil, and begin scribbling, while waiting at the telephone for a call, and your thoughts are not concentrated on what you are scribbling, you are drawing automatically. You are not in a trance, but your mind is not consciously interfering with what your mind is making, your hands is making your pencil do. What you do in that way is automatic, and very similar to the way surrealist drawing or painting is done³⁶.

Ce gribouillage très personnel est aussi valable que la marque laissée par de grands artistes, puisqu'il se veut l'expression d'une libération.

Pailthorpe souligne toutefois que de nombreuses œuvres surréalistes n'appartiennent pas à l'automatisme mais relèvent plutôt d'une « fabrication consciente ». Ce sont celles que l'on préfère le moins, à cause de leur caractère factice. Devant le véritable art automatique, la première impression en est une de malaise et de choc, ce qui est naturel face à l'inconnu. Pour apprivoiser de telles œuvres, Pailthorpe propose de les regarder longuement, de ne point les « combattre » : « Enjoy it if you can, or, if it repulses you, accept that emotional response [...] go back to the work, again and then again! » – un conseil que l'on retrouve aussi dans son article du *London Bulletin*.

Pailthorpe conclut que le surréalisme a élargi l'horizon esthétique en établissant une nouvelle conception de l'art, « namely, the value of the marvelous and of the beauty of

irrational thought and creation ». De plus, elle invite l'auditoire à combattre son puritanisme et à accepter le fait que « fantasy is a universal and legitimate activity that all have a right to enjoy » ; elle n'hésite pas à contester l'establishment culturel : « It is fighting the establishment of art as a natural means of expression for all, as opposed to the art, the idea that it belongs to a talented few. We are all potential artists, having within us the divine spark that can ignite the creative flame. » Elle quitte les ondes sur la déclaration suivante : « Surrealism is but one of the many indications of the ever mounting insistence on the liberation of man, for the freeing of mankind can only come through the releasing of the creative spirit within each of us. » Nul doute maintenant que Pailthorpe, lors de son séjour à Vancouver, ait reconnu la sensibilité timorée des Canadiens.

L'exposition surréaliste de Vancouver

Venons-en enfin à l'exposition de Vancouver en rectifiant d'abord l'erreur de datation proposée par Zemans. Cette dernière situe en effet l'événement au mois d'avril³⁷, alors qu'en réalité l'exposition s'est tenue du 13 juin au 2 juillet 1944. L'édition dominicale du *Vancouver Sun* du 10 juin annonçait erronément la fin de l'exposition pour le 25 juin ; quatre jours plus tard, le journal apportait un correctif et donnait le 2 juillet comme date de clôture, signalant également que l'exposition constituait une première de ce genre à être accrochée à cette galerie. La VAG est le plus important musée de tout l'ouest canadien et la présentation des œuvres de Pailthorpe et de Mednikoff constituait la première manifestation surréaliste de ce côté des Rocheuses ; c'est du moins ce qu'affirment de concert le *Vancouver Sun*³⁸ et le *News Herald*³⁹.

On veille à bien faire la publicité de l'événement en annonçant l'inauguration treize jours à l'avance⁴⁰. D'ailleurs, l'exposition est attendue par la presse puisqu'on appréhende une forte réaction du public. L'édition dominicale du *Vancouver Sun*, à laquelle nous référerons plus haut, indique que les organisateurs ont choisi de ne courir aucun risque : « Vancouver Art Gallery officials aren't taking any chances on the public reaction to the first surrealist art exhibition to be held there June 13 to 25⁴¹. » L'article explique la raison de cette prudence : l'exposition londonienne des travaux de Pailthorpe et de Mednikoff (probablement celle de la New Burlington Galleries) avait créé de tels affolements que certains spectateurs irrités avait écrit sur les œuvres des commentaires peu flatteurs. Les responsables de l'exposition de Vancouver se sont donc résolus à mettre les œuvres sous verre. Rien de tel qu'une publicité choc pour attirer les gens au musée.

L'exposition devait compter environ quatre-vingt œuvres ; malheureusement, aucun catalogue ne l'a accompagnée. Les archives de la VAG ne contiennent aucun document majeur sur

cet événement marquant. Les périodiques importants de l'époque ignorent aussi l'exposition, le *Saturday Night* et le *Canadian Forum* se montrant plus préoccupés par les questions relatives à la Guerre ; nous sommes donc forcé de nous rabattre sur les seuls journaux du moment pour en repérer les traces. On y trouve quelques reproductions et des titres : *Crucified Woman*, *Ancestors II*, *Winkadoo*, *Island of Delight*, *Crustacean Caress*, *Father's Waistcoat*, *Tragic Story*, *Chastity* et *Fidgiting Digits*⁴². La plupart des illustrations sont en noir et blanc, quelques-unes en couleur ; elles font en général de l'effet. Les dessins à l'encre et au crayon « have a special fascination » ; on signale aussi le caractère inusité de la palette : « Colors that one would not ordinarily put together, are used with striking result. » On comprend que les œuvres offrent des sortes de représentations oniriques où s'enchevêtrent naturellement le bizarre, le fantastique, l'humoristique, le grotesque, le fantasmagorique, le cauchemardesque et le beau⁴³, dans des combinaisons toujours inédites : « "One thing about unconscious, or automatic art," Dr Pailthorpe explains, is "that it never repeats itself." » La journaliste *The Province*, Janet Walker, prend le temps de décrire quelques toiles qui semblent l'avoir fascinée⁴⁴. Une autre journaliste avertit le public de ne pas s'attendre à des œuvres dans le style de Dalí.

Malgré l'appréhension du scandale, la critique se montre étonnamment réceptive face à l'événement. Le ton généralement positif des comptes rendus est certes différent de celui adopté, six ans plus tôt, par les critiques de l'exposition de la Central National Exhibition à Toronto. Les commentaires sont sans prétention, factuels, posés ; ils cherchent à comprendre et à expliquer. C'est dans cet esprit que le *News Herald* souligne le caractère scientifique du surréalisme et sa portée sociale. Le journal a de toute évidence appris sa leçon de Pailthorpe : « She believes that the use of "surrealism" and the unlocking of the unconscious mind can revolutionise, not only the individual, but the whole cultural and educational structure of society⁴⁵. » Le surréalisme est un mouvement dont on ne peut plus désormais ignorer l'existence : « You can't ignore surrealism⁴⁶. »

À quoi doit-on attribuer l'absence de cette critique acerbe qui avait accueilli l'exposition surréaliste de Londres en 1936 et celle de Toronto en 1938 ? On peut suggérer ici plusieurs réponses à cette question : d'abord, la conférence d'avril avait de toute évidence préparé le terrain en lui conférant sa « chaleur culturelle » (Edgar Morin), en ce sens que la mentalité vancouveroise se montrait désormais réceptive à l'assimilation de l'idée surréaliste. Pailthorpe avait pris soin de bien énoncer les grands fondements du mouvement de sorte que l'on savait un peu à quoi s'attendre. Rappelons d'autre part que l'iconographie de Dalí, souvent reproduite dans les périodiques, avait attiré l'attention sur l'existence du surréalisme et contribué, pour ainsi dire, au réchauffement culturel de Vancouver ; enfin, les artistes locaux eux-mêmes avaient déjà intégré un certain nombre de nouvelles

tendances de l'art contemporain⁴⁷. Nous avons suggéré plus haut que la formation scientifique de Pailthorpe et sa distinction personnelle ont pu contribuer à une réception positive du mouvement. Pailthorpe était aussi une Britannique, un atout non négligeable sur l'échiquier canadien. Il faut encore souligner que la critique provenant des quotidiens se montrait moins philistin que celle des périodiques, un phénomène déjà observé par Karen Margaret Davidson-Wood à propos de la presse torontoise de la fin du XIX^e siècle. Il semble donc que les « bonnes manières » se soient transmises dans le temps et dans l'espace. Notons aussi que ce sont pour la plupart des femmes qui se sont chargées de rendre compte de l'exposition et des interventions de Pailthorpe. La solidarité féminine a pu contribuer à cette civilité de bon aloi qui caractérise la réception de l'artiste à Vancouver. Enfin, et cet élément est capital, si l'arrivée du surréalisme dans cette ville a pu s'effectuer sans heurt, c'est surtout grâce à l'affaiblissement d'un certain atavisme culturel canadien-anglais ; l'expansion du commerce et des relations internationales, la multiplication des échanges d'idées et le développement de pluralités sociales ont constitué autant de « ruptures et failles dans *l'imprinting*⁴⁸ » qui devaient pousser la Colombie-Britannique, alors la province canadienne la plus riche, à s'ouvrir sur le monde, d'où l'expression de « Canadian Renaissance » appliquée par Maria Tippett à cette situation.

Échos

Cela dit, c'est d'abord sur la pointe des pieds que les idées et les méthodes surréalistes arrivent à Vancouver, comme un débarquement militaire dans le silence de la nuit. La manœuvre n'a rien de comparable avec celle de Londres de 1936, où le surréalisme « était tombé comme une bombe », selon les termes utilisés par Michel Remy, dans son étude du surréalisme anglais. L'entrée en scène s'effectue en douceur, sagement dirait-on, si l'on se fie au témoignage des archives. Toutefois, en dépit de son caractère un peu feutré, le passage de Pailthorpe devait avoir des conséquences importantes sur la pratique des artistes canadiens, notamment par le relais de Jock Macdonald.

En 1945, la Banff School of Fine Arts embauche Jock Macdonald pour ses cours d'été. Une jeune étudiante ontarienne, Alexandra Luke, témoigne de l'impact de cet enseignement : « Hearing him lecture in Banff was an eye opener to many students who were seeking the answer to the question "Why Abstract." He makes one see clearly what a very deep and searching problem it is⁴⁹. » Tout laisse croire que Macdonald avait apporté quelques-unes des œuvres automatiques auxquelles il s'était consacré depuis deux ans.

Macdonald se livrait en fait à une véritable forme d'apostolat, universalisant l'automatisme tel que prôné par Breton dans le premier *Manifeste* : « Faites vous apporter de quoi écrire, après

vous être établi en un lieu... ». Cet enseignement, Macdonald le dispensera également à Toronto, en 1948, lorsqu'il sera nommé professeur à l'Ontario College of Art, où il se liera d'amitié avec Luke. À son retour de Banff, cette dernière s'adonne sérieusement à l'automatisme en inscrivant la date et l'heure de ses interventions, tel que Macdonald, reprenant l'exemple de Pailthorpe, le lui avait suggéré. À l'instar de Macdonald, l'automatisme devient chez Luke un moyen, un procédé pour stimuler l'imagination, pour faire surgir de l'inconscient les idées dormantes (« ideas sleeping»). C'est aussi un lieu de découverte. Sur l'iconographie qui en résulte, elle écrit :

Automatic painting in my mind is full of symbols which can be studied from an infinite number of points of view and each thinker has the right to discover in the symbol a new meaning corresponding to the logic of his own conceptions. As a matter of fact symbols are precisely intended to awaken ideas sleeping in our consciousness. They arouse a thought by means of suggestion and thus cause the truth which lies hidden in the depths of our spirit to reveal itself. In order that symbols could speak it is essential that we should have in ourselves the germs of the idea, the revelation of which constitutes the mission of symbols...⁵⁰

On sait que le recours à l'automatisme a donné à Alexandra Luke le sentiment d'être une artiste véritable, dans le sens où il la libérait de la peinture médiocre qui se faisait alors au Canada anglais. Cette marginalisation provoque néanmoins chez elle un sentiment de solitude, dont elle fait part au peintre Léon Bellefleur dans une lettre de septembre 1952, lettre dans laquelle elle remet en question sa pratique. Il lui répond le 2 octobre en lui conseillant fortement de demeurer fidèle à sa démarche, de continuer à sonder son « soi intérieur », d'exclure le « monde extérieur » et de faire confiance au « mystère »⁵¹. Ces lignes confirment le virage que la Torontoise avait amorcé dès ses premières œuvres automatistes.

L'année suivante, soit en 1946, Jock Macdonald remplace H.G. Glyde à la direction de la Provincial Institute of Technology où Marion Nicoll remarque ses *Automatics*. Macdonald lui prodigue les mêmes conseils empruntés à Breton et relayés par Pailthorpe : « You take a pencil, you are in a quiet place, you put the pencil on the paper and you sit there and wait until your hands moves of its own accord. You do that every day, you date it, even put the time of the day, and you do it steadily, don't miss a day without any effort on your part⁵². » Les paroles de Breton/Pailthorpe par le corps de Macdonald venaient ainsi de franchir 816 kilomètres. Un tout autre univers s'ouvre alors devant Marion Nicoll. Comme elle le décrit, ses *Automatics* deviennent des exercices pour garder le sentier ouvert, des incisions de la conscience permettant d'extraire le savoir qui est là. Lors d'une

entrevue filmée, elle relate son premier contact avec Jock Macdonald et démontre la technique qu'il lui avait enseignée. Elle apprend aussi l'existence de l'automatisme québécois par les articles de *Canadian Art* : « Well I had read them in Canadian Art again, about the one in Montreal (Borduas and the Automatists)⁵³ », ce qui la conforte dans sa propre démarche. Les onze années qui suivront seront en effet consacrées à ses pratiques automatiques, même si elle peint à l'occasion des toiles figuratives, ou produit des pièces artisanales. Ce n'est cependant qu'en 1978 qu'elle décidera de les exposer, soit sept ans avant sa mort.

Épilogue

Nous connaissons tous le reste de l'histoire : le retour de Luke à Toronto, les contacts avec Hans Hofmann, les manifestations de Painters 11, etc. L'avancée des idées du surréalisme est ici facile à repérer ; un premier organigramme se compose, première fondation canadienne-anglaise du système panoptique de l'automatisme surréaliste. Pour ce qui est de Pailthorpe et de Mednikoff, on ne sait quand exactement, dans le cours de mars 1946, ils quittent Vancouver pour rentrer en Angleterre. Leur départ se fait aussi discret que leur arrivée. Nous savons que Pailthorpe s'installe ensuite dans une belle maison de style géorgien, sur la rue Mount, à Battle, dans le Sussex ; elle y reprend sa pratique clinique qui doit connaître un certain succès puisqu'on la désigne comme la « distinguished Harley Street Doctor » et qu'une thérapie de six semaines coûte chez elle 200 £⁵⁴. Mednikoff, devenu antiquaire, demeure toujours à ses côtés. Quant à Macdonald, ses lettres indiquent qu'il reconnaît toujours l'influence et l'importance de Pailthorpe⁵⁵. La correspondance qu'ils entretiennent consolide leur d'amitié, presque une « manière d'amour » comme devait l'évoquer le surréaliste de passage que fut Coc-teau. La ville de Battle demeure pour Macdonald une escale privilégiée lors de ses voyages outre-Atlantique.

C'est d'ailleurs à cause de cette amitié que l'automatisme pictural a pu s'imposer au Canada anglais et nous savons gré à Joyce Zemans d'avoir été la première à se pencher sur cette question. Des aspects de ce phénomène restaient, cependant, à explorer et c'est ce que nous avons tenté de faire en nous intéressant, entre autres, à la réception favorable qu'avait connue Pailthorpe au Canada. Nous avons aussi souligné que Pailthorpe présentait une conception tempérée, réfléchie et en quelque sorte asexuée du surréalisme, une conception dans laquelle l'imagination « travels well in harness with reason ». Jock Macdonald n'était pas non plus un automatiste radical, à la manière d'un Borduas ; il pratiquait plutôt une peinture non révolutionnaire, apolitique, accordée aux grands espaces du pays, à sa faune et à sa flore, un automatisme qui répondait en somme à la mentalité anglo-saxonne du temps, à sa quête identitaire et à

son projet national. Pour être agréé, un style artistique devait donc manifester une attitude relativement calme, sereine, voire allègre et optimiste, délestée de ces aspects plus inquiétants que pouvait véhiculer l'œuvre surréaliste européenne ; bref, une œuvre surréaliste guérie de sa maladie de l'âme.

C'est néanmoins grâce à Pailthorpe que Macdonald a pu détacher sa peinture de la figuration. Cette libération s'est faite en douceur, « in peace and order », pour emprunter les termes des Pères de la Confédération canadienne. Il n'y a pas eu d'agitations à Vancouver comme il y en a eu à Montréal dans la foulée de *Refus global*. Le *Bill of Rights* de l'automatisme s'énoncera en discours circonspects, fera l'objet d'enseignements réfléchis, animés par un prosélytisme pondéré, et profitera d'une diffusion régulière dans les périodiques qui, ponctuellement, publiaient sur la question⁵⁶.

Le passage de Pailthorpe et de Mednikoff a imprégné longuement la noosphère de la Colombie-Britannique et a illuminé les méandres de certaines « psychosphères », pour emprunter à Edgar Morin. Certes, la *surréalismogénèse* dont nous avons suivi quelques péripéties devait plus tard engendrer une autre histoire qui est moins connue, celle de l'*orthodoxisation* du surréalisme vancouverois avec la création, à la fin des années 1960 et au courant des années 1970, de la Neo-Surrealist Research Foundation et de la West Coast Hermetic autour de la Move Gallery. Cette mouvance surréaliste se poursuivra jusqu'en 1984 autour de *Melmoth Vancouver* et semble s'éterniser dans l'orbite du peintre Gregg Simpson.

Pour boucler le tout, revenons à la polémologie : « Dans les flancs de la guerre morte, grouille un nœud de guerres futures » écrivait Gaston Bouthoul. En changeant le terme de guerre pour celui de surréalisme, on en dirait autant de ce dernier : « Dans les flancs d'un surréalisme que l'on croit toujours mort, palpité toujours l'idée révolutionnaire du surréalisme » – d'où la pertinence de l'équation « surréalisme historique / surréalisme éternel ».

Notes

- 1 Yves M. Larocque, « Les surréalistes au Canada ou le loup dans la bergerie : l'exposition de Toronto en 1938 », *Histoire de l'art*, CNRS/Le Louvre, n°s 35/36, octobre 1996, p. 71-80.
- 2 Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, p. 193. Joyce Zemans, *Jock Macdonald: The Inner Landscape: A Retrospective Exhibition / Jock Macdonald: le paysage intérieur: rétrospective*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1981, chapitre IX.
- 3 Yves M.J. Larocque, « Le surréalisme et le Canada : histoire de l'idée du surréalisme au Canada anglophone entre 1927 et 1984 ou... Cours général de surréalisme au Canada anglais... ou À l'ombre des totems », thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), 1996, p. 201-16.

- 4 "I am greatly indebted to Yves Larocque for the information on this episode. His thesis on Surrealism in English-speaking Canada is as yet unpublished." Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Hants, Ashgate Publishing Limited, 1999, p. 354.
- 5 Le trajet de l'écrivain Ivan Goll et de son épouse trace celui d'André Breton au Québec. Sur l'invitation de l'écrivain québécois Louis-Marcel Raymond, ils passent les premières semaines de l'été 1946 à Saint-Jean-d'Iberville pour terminer, eux aussi, la saison en Gaspésie : *Le Mythe de la Roche Percée* est inspiré de cet endroit.
- 6 Le voyage qu'entreprend W. Paalen à partir de Paris le mène sur les voies de la Canadian Pacific Railway jusqu'à Vancouver. Ce long voyage est la cristallisation d'un rêve qui avait débuté lors de l'acquisition d'un mât totémique haïda taillé « dans un morceau d'argilite noire ». C'est ce petit totem qui le poussera à l'exploration des terres de la Colombie-Britannique, personne ne sachant lui dire « grand chose de ces légendaires Queen Charlotte Islands, de la Colombie-Britannique, de l'Île de Vancouver, beaucoup moins connu que le centre d'Afrique ». Wolfgang Paalen, « Paysage totémique », *Dyn*, n° 1 et n° 3, 1939, p. 46–50 et p. 27–31, respectivement.
- 7 « Ce terme désigne un milieu de transmission et de transport des messages et des hommes, avec les méthodes d'élaboration et de diffusion intellectuelles qui lui correspondent ». Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 229.
- 8 Pour Macdonald, l'automatisme correspond à l'idée que s'en est faite Breton dans *Situation surréaliste de l'objet* où il considère l'automatisme comme un moyen.
- 9 Voir les propos de Conroy Maddox, Joyce Zemans, *op. cit.*, p. 111.
- 10 Nigel Walsh et al., *Sluice Gates of the Mind: The Collaborative Work of Pailthorpe and Mednikoff*, catalogue d'exposition, Leeds, City Art Gallery, 1998. Michel Remy est aussi l'un des auteurs du catalogue. Sur le passage de Pailthorpe et de Mednikoff, on n'y trouve que cette ligne : « Throughout the war years, they continued to work, exhibit and lecture in America and Canada. » Cependant, les faits que nous soulignons ici sont tirés de la chronologie en fin de document.
- 11 Le nom de Pailthorpe apparaît aux annuaires téléphoniques de Vancouver de 1944 et de 1945 tout comme dans le *British Columbia Directory* des mêmes années. Par contre, on ne peut y repérer l'Association for the Scientific Treatment of Delinquency, bien que le *Vancouver Province* du 1^{er} octobre 1943 souligne la présence de Pailthorpe : « British Authority In City. Group For Scientific Study Of Delinquents Formed Here ». Essondale, qui avait à l'époque une population de 3 395 habitants, fait aujourd'hui partie de Coquitlam en banlieue de Vancouver. Ce village, dont le principal employeur était l'hôpital psychiatrique (aujourd'hui le Riverview Hospital), était en fait un bourg habité par le personnel médical ; Pailthorpe n'y résidait pas. Tout laisse croire qu'elle prenait l'un des excellents moyens de transport en commun dont Vancouver pouvait alors s'enorgueillir, comme ces « electric interurban trains [which] run regularly up the Fraser Valley to Chilliwack ».
- 12 Édouard Jaguer et al., *Les enfants d'Alice. La peinture surréaliste en Angleterre 1930–1960*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie 1900–2000, 1982, p. 76.
- 13 Lettre de Jock Macdonald à Margaret McLaughlin, 19 décembre 1954, Archives de la galerie McLaughlin, Oshawa, fonds J.W.G. Macdonald.
- 14 *The Art Gallery Bulletin*, vol. II, n° 8, avril 1944, Vancouver, Vancouver Art Gallery, (page non imprimée sur la photocopie).
- 15 Pailthorpe et Breton s'étaient rencontrés deux fois : la première lors de l'Exposition internationale du Surréalisme de Londres en 1936 et la seconde, à Paris, lors du 15^e Congrès international de psychanalyse en août 1938 ; Breton lui aurait donné une copie de *Pour un art révolutionnaire indépendant*, rédigé par lui-même et par Léon Trotski, à Mexico, quelques semaines plus tôt.
- 16 René Passeron, dir., *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Presses Universitaires de France, 1982, p. 315–16.
- 17 Elle publie entre autres les résultats de deux enquêtes menées à la prison de Holloway : « Psychology of Delinquency; Studies in Prisons and in Preventive and Rescue Homes » et « What We Put in Prison and in Preventive and Rescue Homes », Londres, Williams & Norgate 1932. Voir Nigel Walsh et al., *op. cit.*, p. 83.
- 18 Édouard Jaguer et al., *op. cit.*, p. 76.
- 19 Nigel Walsh et al., *op. cit.*, p. 86.
- 20 Grace W. Pailthorpe, « The Scientific Aspect of Surrealism », *London Bulletin*, décembre 1938–janvier 1939, p.10–16. Notons que le *London Bulletin*, alors sous la direction d'É.L.T. Mesens, est l'un des principaux canaux de transmission des idées surréalistes : Éluard, Aragon et Péret y seront scrupuleusement traduits.
- 21 Édouard Jaguer et al., *op. cit.*, p. 64.
- 22 René Passeron, *op. cit.*, p. 277.
- 23 La bande sonore a été découverte au cours de l'hiver 1993 dans le cadre de la thèse doctorale de l'auteur. *Mirror for Women*, Archives nationales du Canada, section audiovisuelle, 1982–0043/285, Ottawa (Ontario).
- 24 *The Art Gallery Bulletin*, *op. cit.*
- 25 « Dr Pailthorpe to Talk on Surrealism », *Vancouver Sun*, 13 avril 1944.
- 26 « Crowd Braves Rain to Hear Surrealist », *Vancouver Sun*, 15 avril 1944.
- 27 *Ibid.*
- 28 « Blank Paper All That's Needed "Unconscious" Mind Aids Art », *News Herald*, 14 juin 1944.
- 29 Grace W. Pailthorpe, *op. cit.*, p. 10.
- 30 *Ibid.*
- 31 *Ibid.*, p. 12. C'est nous qui soulignons.
- 32 *Ibid.*, p. 16.
- 33 Comme le relate Simone Breton à sa cousine et Marie-Claire Dumas. Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980.
- 34 « Special Broadcast », *News Herald*, 5 juillet 1944.
- 35 Henri Behar, *André Breton. Le Grand Indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 146.
- 36 *News Herald*, *op. cit.*
- 37 Joyce Zemans, *op. cit.*, p. 256.
- 38 D.S.M., « Surrealist Art Goes on Show in Vancouver for First Time », *Vancouver Sun*, 14 juin 1944.
- 39 *News Herald*, *op. cit.*

- 40 « Surrealist Exhibit June 13 to July 2 », *Vancouver Sun*, 1 juin 1944.
- 41 « Surrealist Pictures to Be Protected », *Vancouver Sunday Sun*, 10 juin 1944.
- 42 *Island of Delight*, *Fidgeting Digits*, *Crustacean Caress*, *Father's Waistcoat*, *Tragic Story* et *Chastity* sont des titres signalés par Janet Walker, « Can't Be Ignored Surrealism Has Meaning To City Artists », *The Province*, 14 juin 1944.
- 43 *Vancouver Sun*, 14 juin 1944, *op. cit.*
- 44 Janet Walker, *op. cit.*
- 45 *News Herald*, *op. cit.*
- 46 Janet Walker, *op. cit.*
- 47 Prenons par exemple Jock Macdonald avec ses *modes*, le scénographe Harry Täuber avec ses philosophies orientales, John Vanderpant avec ses gros plans photographiques de fruits et de légumes, Lawren S. Harris avec son intégration du vorticisme dans ses toiles sans oublier Emily Carr, Max Meynard, Edythe Hembroff et Jack Shadbolt, avec leurs toiles teintées de non-objectivité. Tous avaient attaqué à leur manière les canons de la représentation ; ils constituaient, d'une certaine façon, l'establishment culturel vancouverois, le « cutting edge » de la pratique artistique sur la côte ouest. Dans le cas d'Emily Carr, signalons une lettre de R.S. Lambert qui questionnait la pertinence de qualifier la peintre de surréaliste. R.S. Lambert, « What Is Surrealism? », *Saturday Night*, 27 mars 1943, p. 2. À l'est du Canada, à Montréal, les premiers soubresauts d'un véritable automatisme s'étaient fait sentir dès les derniers jours de 1941 pour donner lieu, beaucoup plus tard (1948) au fameux texte de Maurice Gagnon qui provoqua le courroux de Paraskeva Clark.
- 48 Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4 : *Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil, 1991, p. 52.
- 49 Joan Murray, *Alexandra Luke: Continuing Searching*, catalogue d'exposition, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1987, p. 2-5.
- 50 Lettre d'Alexandra Luke à Mlle Montgomery, 4 novembre 1948 ; Archives de la galerie McLaughlin, Oshawa, fonds Alexandra Luke.
- 51 Lettre de Léon Bellefleur à Margaret McLaughlin (Alexandra Luke), datée du 2 octobre, 1952 ; *ibid.*
- 52 Marion Nicoll, *A Retrospective 1959-1971*, catalogue d'exposition, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975, s.p.
- 53 *Ibid.*
- 54 Lettre de Jock Macdonald à Margaret McLaughlin, 5 novembre 1954 ; Archives de la galerie McLaughlin, Oshawa, fonds J.W.G. Macdonald.
- 55 Lettre de Jock Macdonald adressée à Margaret McLaughlin, 19 déc. 1954 ; *ibid.*
- 56 Voir Yves M.J. Larocque, *op. cit.*, p. 145-246.