

Lectures

Volume 22, numéro 90, printemps 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54850ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1978). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 22(90), 79–83.

SURRÉALISME MADE IN QUEBEC

André-G. BOURASSA, *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal, L'Étincelle, 1977. 375 p.; 50 ill. sur 24 pl.

Jean FISETTE, *Le texte automatiste. Essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977. xiv-181 pages.

Suzanne LAMY, *André Breton; hermétisme et poésie dans Arcane 17*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 265 pages.

Depuis une quinzaine d'années les ouvrages surréalistes vont se multipliant: rééditions, œuvres complètes, témoignages, monographies, études, et contribuent à entretenir un engouement sur lequel il faudra bien se poser quelques questions, c'est-à-dire publier d'autres articles ou livres. Ainsi fonctionne la machine culturelle. La rentrée littéraire de l'automne 1977 nous apporte trois ouvrages réunis par le commun dénominateur Surréalisme/Québec.

Exilé à New-York durant la dernière guerre, Breton vint passer ses vacances de l'été 1944 à Percé où il écrivit l'un des livres majeurs du Surréalisme, *Arcane 17*. Ce lieu commun, dépassant à peine l'anecdote, est obligatoirement cité dès lors qu'il est question des rapports entre les surréalistes et les automatistes. Le séjour de Breton au Québec fut d'une extrême discrétion et partant d'une grande pauvreté pour les chercheurs d'aujourd'hui. Seule une interview radiophonique de François Rozet, il y a deux ans, a quelque substance. En 1946, le couple Claire et Yvan Goll se rendait à Percé à l'invitation de Louis-Marcel Raymond; A.-G. Bourassa suggère (p. 66), dans cette foulée, que Breton aurait pu répondre à pareille invitation, deux ans plus tôt.

Hormis de rares articles ou chapitres de livres, nul avant Suzanne Lamy ne s'était donné pour tâche d'étudier à fond cette œuvre scintillante et envoûtante. Une brève introduction replace rapidement les faits, lieux, personnages, manuscrits et éditions d'*Arcane 17*. En ce qui a trait à la méthode d'approche «une étude structurale qui a pour but la mise à jour du système du texte... serait prématurée à cause des nombreuses références culturelles qui exigent d'être établies et commentées» (p. 21). De plus, *Arcane 17* déroge totalement aux conventions d'un genre littéraire donné, car il participe indistinctement à la prose poétique, au roman et au texte didactique. On savait depuis longtemps que Breton prend son bien partout où il le trouve; alors Suzanne Lamy nous dévoile «les grands ensembles culturels sur lesquels et au moyen desquels est bâtie une part importante d'*Arcane 17*» (p. 71), à

savoir: le conte gaspésien de l'ogresse Gougou, l'Apocalypse, la légende poitevine de Mélusine, les *Hymnes à la nuit* de Novalis, la dix-septième lame du tarot, l'Etoile, le mythe d'Isis et Osiris, et enfin les mystères d'Eleusis; à cela s'ajoutent les multiples éléments empruntés à la réalité du lieu et du moment que Breton isole, interprète et transpose non pas dans le but de produire un énoncé, une démonstration, mais de resserrer l'unité emblématique de son texte. L'unité (et aussi l'hermétisme) du discours de Breton tient à l'usage du mode de pensée analogique reliant entre eux des éléments de l'univers tenus comme distants, mais que l'esprit perçoit en dehors de toute opposition ou contradiction. Puissant ressort du langage poétique, l'analogie est aussi la pierre angulaire du processus et du langage alchimiques avec lequel Breton était familier. Il convient ici de souligner que c'est pendant le séjour américain de Breton que l'alchimie, le mythe et l'utopie prennent chez lui un tour plus prononcé. Faudrait-il y voir la marque d'un Claude Lévi-Strauss et d'un Kurt Seligmann, grand connaisseur en occultisme et propriétaire d'une vaste bibliothèque d'ouvrages anciens sur le sujet — tous deux exilés à New-York?

Dans le rapport à l'alchimie, Suzanne Lamy a vu, à juste titre croyons-nous, «le support structurant du texte» de Breton. Auparavant, Anna Balakian avait considéré l'œuvre de Breton sous cet angle et montré la place prépondérante d'Eliphas Lévi dans la formation de l'écrivain; Arturo Schwarz a fait de l'alchimie l'instrument privilégié de son interprétation de l'œuvre de Duchamp; et Brauner semblerait non moins destiné à recevoir ce genre d'éclairage.

Sur cette lancée occultiste, nous croyons pouvoir apporter à l'étude de Suzanne Lamy une minuscule précision. La phrase énigmatique «Osiris est un dieu noir», qui revient comme un leitmotiv à la toute fin d'*Arcane 17*, nous la retrouvons telle quelle, en capitales, et bien isolée entre deux paragraphes, dans le *Livre des Splendeurs* (1894, p. 79) d'Eliphas Lévi. Mieux encore, elle est explicitement mise en rapport avec la réalisation de l'androgyne et l'initiation finale de l'adepte.

Tissé dans les pages d'*Arcane 17*, le thème de la femme surréaliste — encore très mal défini — aurait peut-être mérité un développement plus étoffé. Il nous apparaît que pour les surréalistes la femme n'est qu'un instrument par lequel l'homme accède à sa plénitude. Dans ce processus, la femme n'a aucune identité, aucune personnalité propre; laissée pour compte, elle doit s'estimer heureuse d'avoir été entraînée dans le sillage d'un grand artiste. Catalyseur du poète, elle n'entre pas dans l'équation finale. Ceci nous semble valable aussi pour Breton que pour les autres amants magnifiques du surréalisme: Eluard/Nush, Aragon/Elsa, Dalí/Gala. Que cette relation reproduise fidèlement la fonction de médiatrice assumée par la Vierge des chrétiens, celle qui assure la liaison entre le Bas et le Haut, voilà qui est plus gênant. Et bien peu surréaliste.

L'étude de Suzanne Lamy trouve naturellement place parmi les ouvrages qui viennent documenter notre connaissance du surréalisme et nous en révèle la richesse multiforme. Le résultat ne pouvait être obtenu que par la conjonction de trois facteurs:

André-G. Bourassa

Sur réalis me

et
Littérature québécoise



éditions
L'ÉTINCELLE



culture, intelligence et méthode. La culture de Suzanne Lamy est servie par une intelligence mesurée, de la curiosité et de la pondération, l'usage qu'elle fait des outils critiques fournis par la méthode structurale n'a rien d'ostentatoire et sait être efficace.

Au Québec, l'essentiel de l'activité *surréaliste* fut centré sur le groupe des automatistes. Avec privilège d'exclusivité. C'est du moins ce qu'on a cru jusqu'à ces dernières années. Deux faits ont indubitablement contribué à l'accréditation de cette idée: la dispersion rapide du groupe et la disparition de ses deux plus fervents protagonistes, Borduas et Gauvreau. La place étant libre, la critique l'occupe. Borduas vivant, pourrait-il accepter que nous lui fassions si allègrement brandir la bannière surréaliste? Gauvreau apporterait certainement sa contribution au débat sous forme de copieux articles et de mises au point détaillées.

Place aux nécessités/critiques!

Sous un titre sobre à souhait, *Le Texte automatiste*, Jean Fisetite étudie un corpus de trois œuvres, *Le Vierge incendié* (1948) de Paul-Marie Lapointe, *Refus global* (1948) de Borduas et *Yeux fixes* (1951) de Roland Giguère. Ici le texte prime. Tout commentaire, toute explication, toute paraphrase devient nulle et non avenue car, en se superposant au texte, elle fait interférence et brouille le message. Pour notre propos, retenons *Refus global* qui «pourrait, de prime abord, être perçu comme un «fourretout» (p. 6) tant il est réfractaire aux divisions par genres. Bien malin celui qui voudrait retrouver dans *Refus global* un foisonnement de connotations culturelles aussi intimement interdépendantes que dans *Arcane 17*. Aussi la mise en garde, à la suite de Maurice Blanchot, contre le «mirage des sources» tombe-t-elle d'elle-même lorsqu'il s'agit de *Refus global*. Pour *Arcane 17*, point de mirage: ses sources constituent un véritable réseau de puits artésiens. Dans l'un et l'autre cas, c'est le texte qui commande l'emploi de tel ou tel instrument méthodologique. Plus le texte est lisse, moins il offre de prise, plus lourd et complexe semble devoir être l'appareil mis en œuvre. Jean Fisetite déploie donc l'arsenal de l'analyse linguistique structurale la plus orthodoxe.

Phrase à phrase, le texte est dépecé en petites unités et ramené en autant de valeurs simples dont les fréquences, les oppositions et les progressions déterminent des vecteurs nous permettant une lecture objective du texte. Mais lorsque Borduas utilise le terme «nécessités» de manière contradictoire, il faut faire confiance à la méthode car, si nous avons bien compris, elle ramène le tout à une «*unité utopique*» (p. 97). L'ennui avec la méthode structurale, c'est qu'elle vient seulement corroborer, en la précisant, la courbe générale de l'œuvre, telle qu'une lecture *ordinaire* pouvait la dégager. Et, à propos de *Refus global*, les conclusions de Jean Fisetite rejoignent les nôtres: ce texte sacré et mythique, s'il en est, n'en demeure pas moins un exercice d'écriture laborieux, touffu, ambigu et *simpliste* (p. 142) dont la valeur intrinsèque est toujours loin d'être à la hauteur de l'immense fortune qui lui est faite. Bref, un morceau de littérature naïve.

Si nous devons savoir gré à Jean Fisetite d'avoir su, avec probité, introduire (avec quelques autres) plus de rigueur dans les

études de textes du domaine québécois, un malaise subsiste à savoir si la méthode choisie l'a été pour éclairer le texte ou bien pour établir la preuve de sa propre validité.

Hélas, André-G. Bourassa vint!

Compilateur d'autant plus consciencieux qu'il est parcimonieusement doué, il a concocté un *Surréalisme et littérature québécoise* dont les prétentions, égales aux dimensions, en font un inénarrable chef-d'œuvre de l'esprit délirant.

Selon ce docte auteur — car c'est d'un docteur ès lettres qu'il s'agit — la première manifestation de l'esprit surréaliste au Québec apparaît dans les pages du roman de Philippe Aubert de Gaspé, fils, *L'Influence d'un livre*, paru en 1837. Pareille découverte se fonde sur les «*aspects cabalistiques du romantisme*» auxquels Breton prêtera quelque attention. Mais alors pourquoi Breton n'aurait-il pas revendiqué pour le Surréalisme *La Sorcière* de Michelet, les contes de Charles Nodier et toute cette littérature peuplée de vampires, d'assassins, et prodiguant force frissons? Par sa participation à l'insurrection de 1837, Philippe Aubert de Gaspé paie son tribut à la Révolution, et voilà que par la magie du «*refus constant de l'ordre établi, en lettres aussi bien qu'en politique*» (p. 17), il est promu à la dignité surréaliste et déclaré précurseur du surréalisme sur les rives du Saint-Laurent.

Dans le *Manifeste* de 1924, Breton rapporte comment, à l'approche du sommeil, certaine phrase toute faite s'imposait à son esprit avec insistance, «*phrase oserai-je dire QUI COGNAIT A LA VITRE*». (Ed. Pauvert, 1965, p. 34). Le terme vitre sert à Bourassa de plaque (de table?) tournante pour citer un passage de Marcel Dugas sur Jean-Aubert Loranger, où le mot figure, et il s'empresse de signaler «*ce poème de Loranger paru en 1922, dont le «toc toc» a quelque chose des mystérieuses communications des Champs magnétiques*»:

Toc, toc, toc, les sabots cognent
Sur le pavé de la rue.
Souffrir d'une aube qui tarde . . .
Toc, toc, la lampe se meurt. (p. 31)

Voilà pour le cheminement du surréalisme au Québec.

Un peu plus loin (p. 35-36), autre rapprochement d'une égale incongruité: un passage de Breton extrait de son tract *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) et une citation de Robert Charbonneau (1935) qui fustigent le fascisme. Mais quelle est la commune mesure entre un Robert Charbonneau, intellectuel bien pensant, s'il en fut, et un Breton, proche des révolutionnaires, qui écrit ce texte conjointement avec Trotsky? Et si le surréalisme s'est rallié à la lutte contre le fascisme, l'antifascisme seul demeure une assise trop étroite pour établir une affinité suffisante avec le surréalisme. La logique aberrante de l'auteur permettrait, par le voisinage de Trotsky, de conclure que Charbonneau était communiste et Trotsky, surréaliste.

Mettons ici un frein à ce réquisitoire déjà trop accablant et qui pourrait s'allonger jusqu'à devenir risible. On comprend que deux éditeurs sérieux aient repoussé le manuscrit tel quel. On comprend difficilement qu'un autre le publie. On ne comprend pas du tout qu'une université couronne d'un doctorat ce genre de travail.

Gilles RIOUX

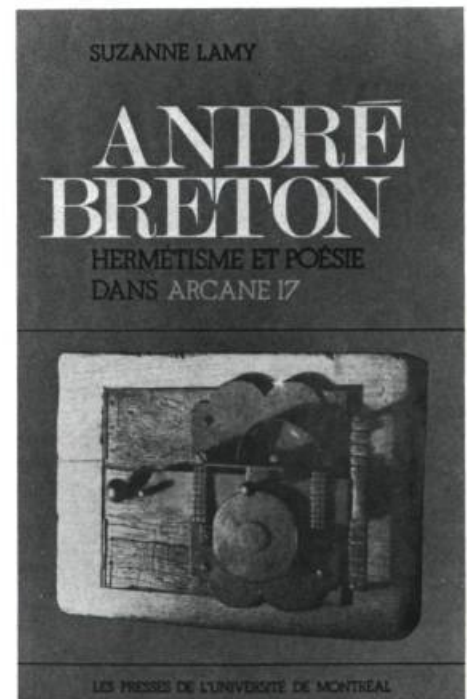
BORDUAS ET LA CULTURE

Guy ROBERT, *Borduas, ou le dilemme culturel québécois*. Ottawa, Éditions Internationales Alain Stanké, Ltée, 1977. 198 illus., dont 24 pl. en coul.

Guy Robert poursuit dans cet ouvrage sur Borduas une recherche qu'il a entreprise depuis quelques années sur l'art canadien. On sait que Borduas fut l'instigateur du mouvement subversif automatiste et l'auteur du manifeste *Refus global*. Le présent volume se divise en trois parties. *Dilemmes*, où l'auteur, délaissant à peu près totalement l'aspect pictural de la carrière du peintre, s'attache à rendre compte de l'anxiété et des interrogations qui n'ont cessé de hanter l'esprit de l'artiste sur le présent et l'avenir de la culture québécoise. Cette partie de l'ouvrage, étayée de nombreuses références, demeure celle où la réflexion critique et l'analyse sont traitées avec la pertinence qui convient. Le chapitre intitulé *Chroniques* comprend la relation des principaux événements de la carrière de Borduas. *Documentation* propose des notes bibliographiques et un inédit de Borduas qui porte le titre de *La transformation continue*.

Artiste du livre, Guy Robert présente ici un ouvrage où la mise en page est soignée et aérée. Les reproductions de tableaux et les illustrations y sont de bonne qualité et ajoutent à la compréhension du texte. Sans revêtir le caractère d'une étude approfondie et rigoureuse du phénomène Borduas, ce livre, par l'intérêt que suscitent le texte et par la qualité de sa présentation, ne manquera pas de plaire aux bibliophiles et aux critiques qui entreprendront une analyse approfondie sur Borduas et sur l'épopée automatiste.

Lucile OUIMET

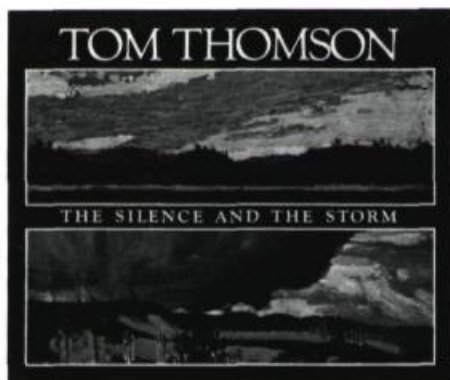


BORDUAS

ou le dilemme culturel québécois

GUY ROBERT

Stanké



L'ART ET LA LÉGENDE DE TOM THOMSON EN DEUX VOLETS

Harold TOWN et David P., SILCOX, *Tom Thomson: The Silence and the Storm*. Toronto, McClelland and Stewart, 1977. 240 p.; 177 ill. en coul. et 77 en noir et blanc.

La publication de *Tom Thomson: The Silence and the Storm* marque le centième anniversaire de la naissance de l'artiste, le 4 août 1877. Écrit par l'artiste Harold Town et David Silcox, directeur des affaires culturelles pour le Toronto métropolitain, le livre a pour double but de commémorer la naissance de Thomson et de «célébrer le talent de l'artiste» (p. 15). Partant avec l'idée que Thomson est davantage connu par le mystère qui entoure sa mort que par ses œuvres, Silcox affirme que l'intention des auteurs est de «montrer ce pour quoi il a vécu.» C'est à cette fin que le livre contient 177 illustrations en couleur reproduisant des peintures de Thomson, dont 130

sont montrées en couleur pour la première fois.

Le format horizontal du livre a permis de reproduire la plupart des esquisses dans leurs dimensions originales (c'est en 1914 que Thomson leur donna le format 8 pouces 1/2 sur 10 1/2 dont il ne se départit guère par la suite) et, aussi souvent qu'il fut possible, les tableaux et leurs esquisses ont été placés côte à côte. Comme beaucoup des œuvres sélectionnées par les auteurs sont rarement reproduites, ce livre offre tout un assortiment unique de reproductions de peintures, esquisses, dessins et photographies de Tom Thomson. Malheureusement, on doit constamment se référer à une liste placée à la fin du volume pour connaître les dimensions et la location des œuvres, qui ne sont d'ailleurs pas datées dans le livre, même si la datation de plusieurs a déjà été établie. Avoir donné ces informations au bas de chaque page aurait pourtant été fort utile, même si ce n'avait été qu'une simple mention pour distinguer les esquisses des tableaux.

Les huit essais des coauteurs sur la vie et l'œuvre de Tom Thomson sont placés à divers intervalles entrecoupés par 36 pages d'illustrations. Le texte le plus instructif est l'introduction écrite par Harold Town. Celui-ci utilise un style prétentieux mais il réussit, fait rare, à bien cerner la technique de l'artiste et contribue ainsi à mieux faire apprécier Thomson comme peintre. Toutefois, ses commentaires sur les œuvres mêmes sont souvent triviaux et son résumé en deux paragraphes de l'histoire de la photographie (p. 216) est loin de satisfaire et n'ajoute rien sur les propres photos de Thomson. A signaler que trois des photographies reproduites sont coupées (p. 218-219), ce qui n'est pas mentionné dans le livre, et Town ne souffle mot de l'étude publiée par Dennis Reid dans le *Bulletin* de la Galerie Nationale du Canada (N° 16, 1970).

Les textes les plus décevants sont ceux de David Silcox. Etant donné la recherche considérable qui présida à ce livre, l'auteur ne s'est pas rendu justice dans son texte final. La biographie de l'artiste est une reprise, plus succincte, des meilleures déjà publiées, et l'emphase est mise plutôt sur des anecdotes que sur des faits clairement établis. Silcox lui-même, pourtant, avoue que plusieurs de ces histoires et souvenirs ont «un arôme trompeur qui les entoure» (p. 194). Le fait qu'il se soit engagé, lui aussi, dans des suppositions sur la mort de Thomson embarrasse quelque peu car, plus tôt, Town avait condamné de telles spéculations (p. 19). Silcox s'est lui aussi fait prendre au jeu «de l'intrigue prosaïque propre au roman à bon marché.»

Le chapitre intitulé *La Légende de Thomson* a beaucoup de potentiel mais, dans son état actuel, il contient trop de généralisations et de conclusions hâtives. Un des aspects les plus inquiétants de ce texte est la détermination de son auteur d'éclairer les penchants de Thomson pour la bouteille et les femmes. On se demande pourquoi Silcox se sent obligé, dans ce livre si ostensiblement destiné à célébrer «le talent de l'artiste,» à ternir la réputation de Thomson et à trouver quelque bête noire qui aurait échappé aux autres chercheurs. Sa spéculation oiseuse à savoir si Florence McGillvray «était une maîtresse ou simplement une bonne amie» (p. 204) est certes factice et n'a aucun rapport avec l'appré-

ciation des œuvres de Thomson. Il s'agit ici davantage de créer une légende plutôt que d'en éclaircir une!

Selon Silcox, ce livre a été conçu pour «offrir un divertissement à l'œil et à l'esprit», et c'est pourquoi «les détails exhaustifs n'intéressant que les érudits» ont été omis. Cependant, Town et Silcox auraient dû citer au moins leurs sources majeures, ce qui aurait rendu justice à leur propre recherche et surtout à celle faite par ceux dont ils dépendent tellement de ce qui a été écrit jusqu'ici sur Thomson. En attendant qu'une monographie de ce genre se fasse, on pourra toujours bénéficier grandement des magnifiques reproductions contenues dans ce livre, cela étant sans doute ce qu'il y a de plus important et de plus utile.

1. A ce sujet, lire dans *The Canadian*, supplément de la *Gazette* de Montréal du 15 octobre 1977, p. 1-7, un article de Roy MacGregor qui rapporte l'avis de Mme Daphne Crombie, maintenant âgée de près de 90 ans, qui a habité Mowat Lodge quelques mois avant la mort de Thomson. Le peintre aurait été tué accidentellement au cours d'une beuverie par un nommé Shannon Fraser qui lui devait de l'argent et qui, dans son affolement, aurait grimé la mort de Thomson en noyade.

Carolyn W. MACHARDY
(Traduction de Ghislain Clermont)

TOM THOMSON DEUXIÈME VOLET

Promu au rang de demiurge, vanté, adulé, porté aux nues dès après sa mort, Tom Thomson (1877-1917) jouit au Canada d'une réputation à laquelle se mélange, à l'émotivité vagabonde, une surenchère de l'héroïsme coureur de bois. Dans cette vie courte, dans cette carrière au surplus tardive, il n'est pas facile de retracer les ficelles d'une biographie véritable et rendue confuse, à dessein, dirait-on, de décanter ce qui appartient au créateur et ce qui relève de l'influence extérieure, et finalement, en toute lucidité, de situer cette œuvre dans une perspective historique plus globale. Cette tâche, David P. Silcox et Harold Town l'ont entreprise avec une grande honnêteté dans un ouvrage luxueux: *The Silence and the Storm*, publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Thomson.

Thomson est venu à la peinture en autodidacte. Non pas qu'il soit dénué de talent visuel — il sera illustrateur commercial — mais sa technique demeure limitée, et c'est finalement grâce à la fréquentation de peintres tels que A. Y. Jackson ou Arthur Lismer, qui formeront ensuite le Groupe des Sept, que Thomson se familiarise progressivement avec l'art. Au demeurant, toute son éducation vient d'eux. Les auteurs sont formels sur ce point. Thomson glane à gauche et à droite ce qu'il peut trouver, et l'absence de connaissance historique de l'art occidental constitue dans son cas un handicap, alors que chez ses confrères, il s'agit plutôt d'une ignorance volontaire de l'évolution de la peinture.

Thomson ne se fatigue d'ailleurs pas de

la technique, de la composition. Sa peinture se présente davantage comme un moment de sensations intenses où l'expressionnisme l'emporte sur une véritable relation du paysage. «Ce n'était pas tant le sujet en soi qui constituait la base de son travail, disent les auteurs, que l'enregistrement ou le rendu de sa réaction, comme si le sujet n'était plus qu'un détonateur provoquant une réaction de l'artiste.» En ce sens, Thomson est expressionniste.

Expressionniste qui trouvera dans le nord de l'Ontario un terrain favorable, propice à l'exploitation d'une palette somme toute rudimentaire. Le paysage est rude, lourd; la lumière brillante et sèche. Les couleurs souffrent peu la subtilité d'un ciel flamand, par exemple, et Thomson, qui s'inspire d'un Van Gogh entrevu probablement dans une reproduction, développe une facture en appliqués épais, accompagnée d'une rudesse qui crée une sorte de mouvement. Il n'est que de regarder les reproductions de détails agrandis pour constater aussi une évidente spontanéité, une transe créatrice dont l'issue n'est pas nécessairement toujours heureuse.

Loin de sous-estimer l'ensemble de l'œuvre de Thomson, les auteurs veulent quand même rétablir les faits. Son apport se situe justement dans les libertés qu'il a prises avec la couleur, son «sens aigu de la couleur». Son interprétation nouvelle et romantique du paysage: sauvage, vierge, du paysage comme paradis perdu, en a fait un héros que sa mort mystérieuse a certainement contribué à amplifier. La valeur de Thomson, comme celle des artistes du Groupe des Sept ou de tout autre peintre, de René Richard à Goodridge Roberts, se situe bien certainement dans la thématique du paysage dont la popularité marque un élément primordial de l'inconscient collectif des Canadiens.

Jean-Claude LEBLOND

POUR CONNAÎTRE MARCEL DUCHAMP

Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne. Paris, Éditions Pierre Belfond (Coll. *Entretiens*, 1967 et 1977.

Dix ans après la première édition des *Entretiens* qu'il eut avec Marcel Duchamp, Pierre Cabanne, dans le nouvel avant-propos de la seconde édition, commente les diverses réactions qui suivirent la publication de 1967. A l'époque, Marcel Duchamp vivait encore (il mourut en 1968, un an après la publication des *Entretiens* qu'il avait approuvés). Il existait alors peu d'ouvrages de référence sur cet homme pourtant célèbre. C'était la première fois qu'il acceptait de se raconter, de s'expliquer. A quatre-vingts ans! «L'un des hommes les plus intelligents du 20e siècle et pour beaucoup l'un des plus gênants» (André Breton), en répondant aux questions pertinentes de Pierre Cabanne qui, selon son habitude d'historien et de critique, le suivait à la trace depuis plusieurs années, assurait non seulement la matière d'une conversation passionnante mais aussi dessinait une sorte d'autoportrait en même temps qu'il traçait un testament spirituel. Ce livre fourmille d'indications pour l'interprétation de l'œuvre.

Mais il fallait s'y attendre, la publication des *Entretiens* a contribué à gêner davantage les différents publics qui, chacun à leur façon, se forment une idée préconçue de Duchamp. La grande simplicité des *Entretiens* a de quoi surprendre; l'énigme s'évanouit et l'«inventeur le plus fascinant du siècle» ne s'y révèle aucunement complexe, mais multiple, paradoxal, limpide, attachant, souvent contradictoire et avec un fort penchant pour la pirouette et la boutade. C'est un homme heureux qui parle de sa vie, de sa chance, de la passion qu'il a des idées, de son amour du faire, de sa patience, ...

Les *Entretiens* se déroulent en cinq volets, et c'est un jeu verbal qui tient parfois de la partie d'échecs — les deux protagonistes se mesurent — mais le tour d'horizon est complet. A la fin de la conversation, on sait ce que l'anti-conventionnel Marcel Duchamp pense de la peinture rétinienne, de l'idée de déformation, de la nouveauté, de l'idée du passé, de la culture, du mouvement, du marché de l'art, de l'art, de l'ennui, de l'érotisme, de l'amour, de son œuvre et, enfin, de la vie en général. Il se dégage de ces *Entretiens*, une qualité de transparence qui donne accès aux choses de Duchamp et à Duchamp lui-même dans un stimulant climat d'intelligence et d'amitié.

Andrée PARADIS

L'ART AU SERVICE DES DÉVOTIONS

Jean SIMARD, *Une iconographie du clergé français au XVIIe siècle.* Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976. 264 p.; 82 ill. en noir.

Présentée d'abord comme thèse de doctorat à Strasbourg, en 1972, cette étude de Jean Simard, professeur à l'Université Laval, explore les nouveaux types d'images suscités par les dévotions particulières à l'École française du 17e siècle. Monastères et couvents exhibaient, tout autant que les résidences royales et princières, peintures, sculptures, tapisseries et vitraux. Mais les métiers s'en tenaient évidemment aux choses pieuses. Engagée, comme sa consœur italienne, au service de la contre-réforme, l'École française du grand siècle se fit diligemment propagandiste des thèmes de la nouvelle iconographie catholique. Contre les méfaits de l'hérésie, les réformateurs trouvèrent bon de faire illustrer l'Enfant Jésus mâtant les huguenots, la Vierge victorieuse des rebelles, les visions et extases dont étaient gratifiés les nouveaux chefs religieux. Bérulle, qui fonda, entre 1604 et 1629, une centaine de monastères et un grand nombre de collèges, veilla à ce que leurs chapelles soient garnies d'œuvres d'art conformes aux sujets chéris par la restauration catholique. Le carmel du faubourg Saint-Jacques devint ainsi, à la fin du 18e siècle, «un des musées les plus riches». Sa première prieure avait d'ailleurs tenu à y placer maints tableaux, bas-reliefs et statues «afin que, de quelque côté que les Soeurs eussent tourné leur vue, elles rencontrassent des objets pour réveiller leur dévotion» (p. 12).

Carmélites, Oratoriens, Sulpiciens et Eudistes ne manquèrent pas d'ajouter à l'héri-

Jean Simard

UNE ICONOGRAPHIE DU CLERGÉ FRANÇAIS AU XVII^e SIÈCLE

LES DÉVOTIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
ET LES SOURCES DE L'IMAGERIE RELIGIEUSE
EN FRANCE ET AU QUÉBEC



TRAVAUX DE LA COMMISSION DE RECHERCHES HISTORIQUES
ET LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

MARCEL DUCHAMP INGÉNIEUR DU TEMPS PERDU



belfond

entretiens avec
PIERRE CABANNE

tage de Bérulle et d'utiliser, beaucoup plus que le cardinal-réformateur ne l'avait fait lui-même, les arts comme moyens efficaces pour diffuser à grande échelle les dévotions à la nativité et à l'enfance de Jésus, à la Vierge de la Pentecôte, au Sacré-Coeur. Les artistes, petits et grands (Champagne, Vouet, LeBrun), apprirent ainsi à ajouter à leur répertoire conventionnel une iconographie mystique d'une part et cléricale d'autre part, l'union indissociable de Jésus et de Marie, et la réforme du clergé étant les deux grands thèmes bérulliens.

L'auteur s'attache particulièrement à décrire l'influence exceptionnelle que Bérulle, Jean-Jacques Olier et Jean Eudes exercèrent sur l'iconographie religieuse de leur temps. Les chapitres sur la dévotion populaire à l'Enfant Jésus, sur la Vierge et le sacerdoce, et sur les Sacrés Coeurs sont remarquables. Les sources consultées (eg. chroniques des carmels et séminaires, biographies religieuses, monographies artistiques) sont abondamment citées, et l'excellente bibliographie (p. 243-251) montre l'étendue considérable des recherches entreprises pour cerner la question. A noter que même si le sous-titre spécifie que l'étude touche aux sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec, de très rares références sont faites à des œuvres d'art importées en Nouvelle-France (consulter l'index sous *Montréal* et *Québec*).

Ghislain CLERMONT

DUFRENNE ET LA JOYEUSE SUBVERSION . . .

Mikel DUFRENNE, *Subversion Perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, (Coll. *La Politique éclatée*), 1977. 192 p.

Il y a souvent de la musique dans les textes de Mikel Dufrenne, ce philosophe itinérant qui sème depuis des années une joyeuse subversion dans le domaine esthétique, peut-être en écho à une certaine perversion dans le domaine artistique? Son nouveau livre (dans la lignée du beau *Pour l'homme* de 1968), justement intitulé *Subversion Perversion*, rappelle que la pensée peut encore mêler intimement la musique à son discours, même si l'esthétique ou l'art ne sont pas directement en cause.

Et pour fuir le terrorisme, que trop d'idéologies affichent ces temps présents, lire Dufrenne prend une sorte de saveur d'école buissonnière fort agréable! Pourtant, ses propos tranchent ici dans le vif du sujet actuel, sous trois grands axes du débat idéologique en cours: le système, la perversion, la subversion, autour des grands dynamismes du désir et de la révolution. En soudant le système à l'autorité, le philosophe voit dans l'entreprise révolutionnaire une volonté de «prise du pouvoir plutôt que destruction du pouvoir» (p. 5), et la perversion en profite pour s'infiltrer partout, inséparable de quelque «instrument de domination», même si c'est de science ou de connaissance qu'il s'agit (p. 30); et la notion même de perversion ramène implacablement au manichéisme, ou «idéologie des pouvoirs: qui n'est pas avec moi est contre moi, et punitions et récompenses se distribuent selon cette ligne de partage». (P. 105).

Que reste-t-il pour s'en sortir? Le désir, ce moteur indestructible, incorruptible, irréductible, qui dans «la subversion fait craquer quelques-unes des barrières et ouvre un avenir». (P. 152). Non le désir de puissance, mais bien la puissance du désir — ce désir «sauvage et actif et joyeusement insolite» qui survit fragilement, mais depuis des millénaires et à travers combien de superbes civilisations et credos, dans le cœur de l'homme.

En dénonçant la perversion de tout système (et donc de tout pouvoir), Dufrenne dégage d'autant mieux le contre-pouvoir salutaire de la subversion, et il est naturel d'en prolonger les conséquences et les éclairages dans les domaines de l'art et de l'esthétique où, singulièrement, le désir travaille la forme de la conscience et la dilate jusque dans les limites éclatées des formes des œuvres.

Guy ROBERT

LE CINÉMA CANADIEN EN REVUE

Eleanor BEATTIE. *The Handbook of Canadian Film*. Toronto, Peter Martin Associates Limited, 1977. Coll. *Take One Film Book* 4. 355 p.; 16 ill. en noir et blanc.

Seth FELDMAN et Joyce NELSON, éd. *Canadian Film Reader*. Toronto, Peter Martin Associates, Limited, 1977. Coll. *Take One Film Book* 5. 405 p.

A noter, la parution de deux volumes de langue anglaise sur le cinéma canadien. Une nouvelle édition du livre d'Eleanor Beattie, *The Handbook of Canadian Film*, revue et augmentée, renferme une introduction (survol historique et critique du cinéma canadien), suivie d'une liste alphabétique de 131 cinéastes, avec filmobiographies et bibliographies, de nouveaux chapitres sur les coopératives, les films et vidéos communautaires, le cinéma ethnique, le cinéma politique et du tiers-monde, le cinéma et la femme. Viennent ensuite les sections comprenant associations professionnelles, sources de financement, festivals, ciné-clubs, services techniques, collections et archives du film, centres de recherche, et publications (liste de catalogues, annuaires, périodiques et volumes). Un document fourmillant de renseignements pratiques qui ne manquera pas d'être utile aux étudiants, cinéastes, professeurs et bibliothécaires.

Par ailleurs, *Canadian Film Reader*, édité par deux critiques de cinéma, Seth Feldman et Joyce Nelson, est une compilation de 44 textes — essais et critiques par divers spécialistes du cinéma, de Gordon Sparling et Gene Youngblood à Fernand Dansereau et Louis Marcocelles, en passant par Ronald Blumer et Robert Fothergill — reproduits pour la plupart de revues canadiennes et étrangères, et regroupés par sujets: Office National du Film, long métrage, cinéma expérimental, et, au début et à la fin du volume, les problèmes liés au cinéma national. Le premier du genre au Canada, ce recueil de qualité propose des heures de lectures passionnantes sur les points saillants de notre histoire filmique. A propos, à quand la publication chez les Anglophones d'une véritable histoire du cinéma canadien?

René ROZON

AUTRES PUBLICATIONS RECUES

ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA

Rétrospective Karl May, 1948-1975. Préface de Wilfred I. Smith. 62 pages.

ÉDITIONS CERCLE D'ART

Art et révolution — La Flamme d'octobre. Texte de Mikhaïl Guerman. Paris, 1977.

ÉDITIONS FIDES

Saint-Laurent — Un collège se raconte (120 ans de collège, 10 ans de cegep) par Denise Villiard-Bériault. Montréal, 1977. 153 pages.

Papineau et son temps, Tomes 1 et 2, par Robert Rumilly. Coll. *Vies canadiennes*. Montréal, 1977.

Mémoires intimes de Louis Fréchette. Texte établi et annoté par George A. Klinck. Préface de Michel Dassonville. Coll. du *Nénuphar*. Montréal, 1977.

ÉDITIONS FILIPACCHI

Les Peintres naïfs, illuminés de l'instinct. Textes de Madeleine Gavelle. Coll. *Les Yeux fertiles*. Paris, 1977. 71 pages.

ÉDITIONS LEMÉAC

Le Fromage de l'Île d'Orléans, Traditions du geste et de la parole, Tome III, par Jean-Claude Dupont. Préface de Jean-Charles Bonenfant. 166 pages.

Panorama de la chanson au Québec par Bruno Roy. 168 pages.

HARVEST HOUSE

Anne Savage: The Story of a Canadian Painter par Anne McDougall. 215 pages; III. en couleur et en noir et blanc.

McCLELLAND AND STEWART LIMITED

Pleasure of Ruins par Rose Macaulay. Photographies de Roloff Beny. Toronto, 1977. 240 pages; 156 ill., dont 16 en couleur.

OXFORD UNIVERSITY PRESS

City Work at Country Prices — The Portrait Photographs of Duncan Donovan par Jennifer Harper. Toronto, 1977. 64 pages.

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ

DU QUÉBEC

Compositeurs canadiens contemporains, publié sous la direction de Louise Laplante. Montréal, 1977. 382 pages.

SOCIÉTÉ NOUVELLE DES

ÉDITIONS DU CHÊNE

Bill Brandt: Ombre et lumières. Introductions de Cyril Connolly et de Mark Haworth-Booth. Paris, 1977. 144 illustrations.

Frank Frazetta, Album 2. Introduction de Betty Ballantine. Paris, 1977. Illustrations en couleur et en noir et blanc.

Pétanque et jeu provençal. Textes d'Yvan Adouard et photographies de Hans Silvester. Paris, 1977.

Caravanes de Tartarie par Roland et Sabrina Michaud. Paris, 1977. 76 illustrations en couleur.

Duchamp et la photographie par Jean Clair. Coll. *L'Oeil absolu*. Paris, 1977. 119 pages.

Strip-tease forain par Susan Meiselas. Paris. Illustrations en noir et blanc.

Les Arts des Sao par Jean-Paul et Annie Lebeuf. Photographies de Dominique Dubois. Paris, 1977.

Solognots de Sologne. Textes de Maurice Genevoix et photographies de Bernard Mériaux. Paris, 1977. 68 illustrations en couleur.

STEDELJIK MUSEUM

Eye love you par Ed van der Elksen. Amsterdam, 1977. III. en couleur.