

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Le général et le particulier
Fernand Leduc de Jean-Pierre Duquette et *Les Fondements topologiques de la peinture* de Fernande St-Martin

René Payant

Numéro 20, hiver 1980–1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40342ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

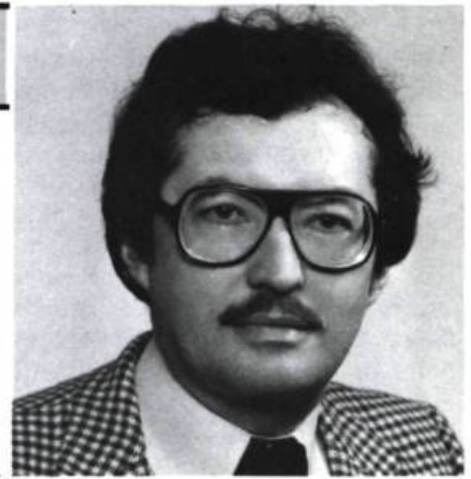
Citer ce compte rendu

Payant, R. (1980). Compte rendu de [Le général et le particulier : *Fernand Leduc* de Jean-Pierre Duquette et *Les Fondements topologiques de la peinture* de Fernande St-Martin]. *Lettres québécoises*, (20), 99–103.

Le général et le particulier

Fernand Leduc

de Jean-Pierre Duquette



Jean-Pierre Duquette

Les Fondements topologiques de la peinture

de Fernande St-Martin

On pourrait le dire autrement, mais l'important est surtout de le rappeler encore ici : la peinture ne trouve de légitimation ni parce qu'elle est représentation ni parce qu'elle permet l'expression de la subjectivité intérieure de l'artiste. Rien ne peut cependant empêcher qu'un discours (un intérêt) se développe à propos de cette représentation ou de cette expression et que par conséquent cette spécificité du matériau (le *pictum* comme dirait Jean-François Lyotard) soit occultée au « profit » d'une signification importée dans le *pictural*. Mais si l'oeuvre de peinture a dans ses propriétés une portée, celle-ci est à chercher dans le dispositif qui

forme le matériau. Lorsqu'il advient que les *figures* produites par le(s) dispositif(s) soutiennent une représentation (à entendre au sens général de figuration), il conviendrait donc de distinguer, pour les rendre accessibles à l'observation, les éléments picturaux où — et par lesquels — s'articulent les objets de la représentation et la réflexion sur ces représentations elles-mêmes comme processus de production formelle de figuration. Cela dit, on notera l'impertinence d'une position critique qui réserverait exclusivement cette dimension réflexive (esthétique-critique) à l'oeuvre de peinture non représentative, comme ce fut le cas de

la critique formaliste américaine des années soixante. D'autre part, il ne serait pas moins impertinent de ne s'arrêter que sur les significations iconologiques, psychologiques ou sociologiques des représentés de la représentation, comme cela reste encore la tendance chez les défenseurs du champ de l'histoire de l'art *stricte*. Pourtant, plusieurs formes actuelles de figuration : les *pattern paintings*, les *new image paintings* présentées par Barbara Rose il y a quelque temps, ou encore les récentes propositions de jeunes peintres italiens (Ontani, Chia, Clemente, Tatafiore, etc.), sont à ce sujet des objets exemplaires, c'est-à-dire exemplifiant des possibles d'une représentation (auto)réflexive¹. Enfin, il paraît aussi injuste de prétendre que les *figures* de la représentation picturale ne peuvent être retrouvées dans des oeuvres dont le « matériau » ne serait pas des représentés mais de simples formes colorées. Autrement dit, les règles qui président à l'élaboration des combinaisons formant des dispositifs picturaux ne définissent pas la sorte d'unités utilisées dans des combinaisons spécifiques. Il conviendrait alors d'analyser les combinaisons possibles à l'intérieur d'un même jeu de règles, ou encore les annulations, les métamorphoses, les changements de règles de combinaison que produit l'intervention d'unités hétérogènes (par exemple des mots ou de la photo dans la peinture, le montage abstraction-figuration). Bref, qu'est-ce qui est à voir quand on regarde une oeuvre de peinture ? Dans la *figure* et la *fiction* qu'est le tableau, la production d'une *théorie* du regard à travers le rapport, inscrit (un rapport



Fernande St-Martin

choisi), à la *logique* des couleurs. C'est l'ensemble de ces rapports qui constitue une histoire, l'histoire de la peinture où se pose en dernière instance la question des « fins de l'homme » (Derrida).

Mais de tout ce qui précède il n'est nullement question dans les deux livres que je viens de lire : *Les fondements topologiques de la peinture* de Fernande Saint-Martin² et la monographie *Fernand Leduc* de Jean-Pierre Duquette³. Sincèrement, je dois avouer qu'à la lecture de ces deux ouvrages je me suis terriblement ennuyé. Après réflexion, je crois que la raison en est l'anachronisme de leur option théorique respective. À considérer ensemble les deux ouvrages, l'occasion me serait encore offerte de procéder à un commentaire comparatif ; mais il m'apparaît de peu d'intérêt de le faire car l'opposition duelle, radicalisant les différences, se trouverait ici banalisée en se réduisant à démarquer ce qui distingue un essai d'option générale (F. Saint-Martin) de la singularité d'une monographie (J.-P. Duquette). J'ai donc renoncé à cette perspective. J'ai aussi renoncé à entreprendre une polémique bien orchestrée (ce qui n'exclurait pas la perspective ludique qui accompagne tout débat intellectuel) afin de tenter de relever leurs qualités (plutôt au sens de caractéristiques que de mérites) sans toutefois nécessairement abandonner ce que je considère les points où ces deux ouvrages faiblissent. Ce ne sont pas de « mauvais » livres, quoiqu'il importerait de s'en assurer en traquant l'idéologie infiltrée (consciemment ou inconsciemment) dans leur apparente naïveté, mais, je le répète, ce sont les livres ennuyeux du point de vue qui est le mien, c'est-à-dire du point de vue de la modernité, ou plus exactement de la *postmodernité*. C'est pourquoi je me suis permis la description indirecte de ce point de vue par mon introduction⁴.

À propos de la monographie sur Fernand Leduc je me permettrai de citer d'abord ceci :

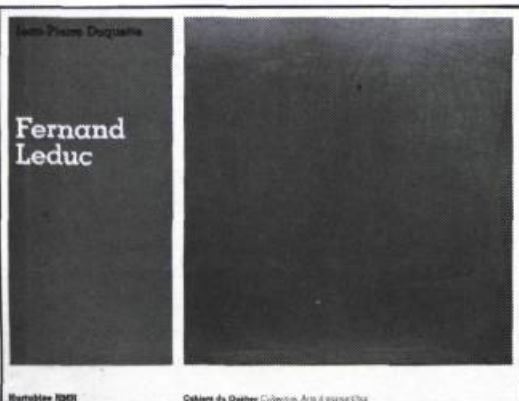
En nous le XVIII^e siècle continue sa vie sourde ; (...) preuve de la somnolence du savoir, une preuve de cette avarice de l'homme cultivé ruminant sans cesse le même acquis, la même culture et devenant, comme tous les avares, victime de l'or caressé. Nous montrerons, en effet l'endossement de l'assertorique dans l'apodictique, de la mémoire dans la raison. Nous insisterons sur ce fait qu'on ne peut se prévaloir d'un esprit scientifique tant qu'on n'est pas assuré, à tous moments de la vie pensive, de reconstruire tout son savoir. Le texte est basse mnémotechnie. La patience de l'érudition n'a rien à voir avec la patience scientifique.

Bachelard, qui parle ici en langage imagé et métaphorique, pointe pertinemment le déplacement d'intérêt qui doit animer ce qu'il appelle *le nouvel esprit scientifique*⁵ et qui distingue l'épistémologue de l'historien. Au contraire de ce dernier, celui-là se doit de souligner, entre toutes les connaissances d'une époque, les idées fécondes. De là le caractère inductif, abstrait, mais aussi périlleux de la tâche de la philosophie scientifique. Dans le domaine de l'esthétique, de la philosophie de l'art, après que l'art et le discours sur l'art ont cherché (et acquis ?) un degré de scientificité et au moment où l'art et la philosophie se trouvent à marquer l'écart de leurs discours au lieu fragile de leurs bords en prenant cette fin de leur champ spécifique comme fins (buts) de leur réflexion, la question de la vérité, de la science, de la philosophie, de l'art, fait pression sur l'histoire de l'art elle-même. Mais dans ce domaine depuis longtemps caractérisé et même spécifié par l'érudition la résistance est grande et ce que Bachelard appelle l'« âme professorale » y persiste malgré tout. La monographie de Jean-Pierre Duquette témoigne de cette résistance.

Admettons que la collection « Arts d'aujourd'hui » des éditions Hurtubise HMH cherche à atteindre le plus vaste public possible. Je pose cette hypothèse car on objecte souvent, et souvent trop facilement, à certaines publications de

ne s'adresser qu'à des spécialistes⁶. Je ne sais d'ailleurs pas très bien ce qui définit une publication spécialisée et ce qui permet de déterminer les limites de la nature d'un éventuel public. Bref, il y a une tendance répétée à favoriser tout ce qui apparemment « vulgarise » le savoir et tout ce qui affiche une option « didactique » (en supposant qu'une telle option puisse être positive). Il faudrait analyser finement l'inscription du pouvoir (et de l'idéologie, de l'idéologie du pouvoir) qui s'opère sous ces intentions d'accessibilité généralisée. Je me contenterai seulement ici de poser la question suivante : puisqu'il s'agit d'éveiller un large public à des réalités nouvelles, pourquoi une publication en art ne permettrait-elle pas la découverte de la fonction critique et libératrice de l'art ? Comme beaucoup de publications « vulgarisatrices », c'est-à-dire faussement populistes, le *Fernand Leduc* de J.-P. Duquette présente l'expérience picturale comme une expérience essentiellement intérieure, profondément subjective, qui se concrétise sinon dans l'élaboration d'un style du moins dans une spécification de l'orientation des recherches picturales. Pourtant, comme le soulignait il y a déjà longtemps Bourliouk (*Gifle au goût du public*) : « De notre temps, ne pas être théoricien de la peinture équivaut à un refus de la comprendre ». J'ajouterais : parce que la peinture est elle-même production de cette (de sa) théorie. J.-P. Duquette est cependant davantage préoccupé à raconter une vie. C'est pourquoi les questions d'esthétique n'y sont soulevées, quand elles le sont c'est-à-dire rarement, qu'en regard de la singularité de l'oeuvre de Leduc. Pour déterminer la portée réelle de la production picturale de Leduc il aurait fallu passer de l'histoire individuelle à l'histoire de l'art, à la théorie de la peinture. L'histoire de l'art est convoquée dans cette monographie mais en direction inverse, pour permettre de construire le portrait de Leduc dont l'histoire s'achève (dans le livre) non sur l'effet d'une exposition mais sur la réception d'un prix qui confirme la place de Leduc dans l'histoire de la peinture québécoise du XX^e siècle (comme si cet événement avait servi de prétexte au livre).

La minceur du dernier chapitre (à



peine sept pages de textes) consacré aux microchromies est non seulement inacceptable, car les tableaux de la dernière décennie méritent une attention toute spéciale dans l'oeuvre de Leduc, mais encore très symptomatique puisque s'y révèlent à nu et l'option méthodologique et ce que je définirais comme la carence analytique de l'auteur. Ce chapitre s'ouvre sur une note historique. Puis aussitôt, à propos des premiers tableaux apparemment monochromes, l'auteur cède sa place à la voix de l'artiste lui-même en le citant car « il convient de laisser la parole à Fernand Leduc qui, à son habitude, aux grands moments de l'évolution de sa peinture, a rédigé un texte très intéressant » (p. 131). Le passage qui suit est une référence à René Huyghe (« dont le chapitre portant sur « Matière et énergie », dans *Formes et forces*, traite du peintre de l'énergie psychique en des termes qui correspondent de façon étonnante à la réflexion de Leduc . . . » p. 132) ; ce branchement ayant été établi par Leduc lui-même, puisque dans son texte que cite Duquette il cite un extrait de *Formes et forces*, Duquette ne constitue pas son propre point de vue critico-analytique. Une telle distance aurait permis d'une part de laisser la référence à Huyghe là où elle mérite de rester et d'autre part de pointer du point de vue de la modernité la pertinence des oeuvres de Leduc⁷ dont Duquette décrit ensuite la méthode de travail, après avoir d'abord puisé d'autres propos dans une entrevue que l'artiste lui accordait au printemps 1976, en se rabattant cette fois sur le catalogue réalisé par Yves Pépin pour l'exposition au Centre culturel canadien à Paris (1977), catalogue d'où il tire ensuite l'analyse de René Le Bihan dont le texte est « capital pour qui veut saisir vraiment la démarche de Leduc dans cette étape de son oeuvre » (p. 132). Tout ceci en ayant intercalé au passage une autre « parole » de Leduc, celle-là citée par B. Tesseydre . . . ! Puis reprend l'historique à propos des tapisseries qui seront exposées d'abord au C.C.C. à Paris. Cette fois c'est Jean-Jacques Lévesque, auteur du texte du catalogue, qui est cité longuement. Puis re-histoire, recitations de Leduc, de diagrammes de catalogue, de Le Bihan ; puis re-histoire, re-citation de Leduc . . . jusqu'à l'épisode terminal du prix !

On aura compris que le travail de Duquette est essentiellement un travail de montage. *Fernand Leduc* est une oeuvre de ré-écriture, de reprise d'un corpus de références sur Leduc. L'intérêt de la compilation des sources sur Leduc est à souligner mais on peut regretter que cette monographie ne soit en grande partie qu'un texte au second degré. Bien sûr, elle n'est pas que citation, mais c'est cet effet qui domine. Les chapitres les plus volumineux sont ceux pour lesquels abonde la documentation : à propos du rapport au groupe des Automatistes, de la relation avec Breton et de la question du nationalisme, de l'existence de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal. Du reste, à côté de la richesse des informations sur l'histoire de la vie de(s) Leduc et du portrait psychologique de l'artiste, il importe de remarquer le style des commentaires sur les tableaux et leur effacement progressif. Les commentaires se réduisent dans la plupart des cas à une description formelle ; quelquefois la description devient « poétique », se remplit de métaphores — ce que favorise sans doute la nature même des tableaux, et cela jusqu'aux compositions abstraites des années soixante, comme dans *Chromatisme binaire jaune-rouge* où « une figure rouge-orangé, comme un papillon abstrait, palpite contre un jaune de cadmium . . . » (p. 113). Mais lorsque la peinture de Leduc devient plus strictement picturale, Duquette renonce à commenter directement les tableaux et recourt plus volontiers au système de la citation. Cela dénonce la faiblesse de l'appareil conceptuel de l'auteur et justifie la perspective historique choisie. Ainsi, le lecteur, quel qu'il soit, spécialisé ou non, se trouve entraîné dans un texte fadement historique dont la phrase d'ouverture indique déjà le ton et le programme : « La vocation de peintre de Fernand Leduc s'annonce dès sa petite enfance » (p. 22).

Pourtant je crois sincèrement que l'oeuvre de Leduc, surtout depuis les *Compositions binaires* des années soixante et avec les *Microchromies*, méritait d'être autrement éclairée. Cela reste à faire après cette monographie. Je me demande toujours aujourd'hui si c'est le genre même de la monographie qui entraîne ces carences théoriques. Je ne crois pas que cela soit une consé-

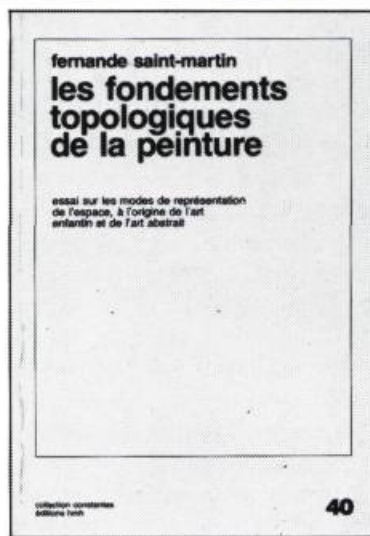
quence automatique et inévitable⁸ mais plutôt le résultat du travail de l'auteur. Il manque encore au Québec une monographie qui aurait comme qualité intellectuelle de poser à partir d'un cas particulier une problématique d'une portée générale pour l'esthétique et la théorie de l'art. Ce sera sans doute une monographie qui sera une *reconstruction* : sans le souci de garder l'ordre historique et développée au niveau de problèmes particuliers où le savoir sera patiemment interrogé.

Les fondements topologiques de la peinture de Fernand Saint-Martin sont à remarquer pour l'audace théorique qu'ils impliquent. Cet « essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait » se développe à travers le commentaire de dix « oeuvres » : des dessins d'enfants, des tableaux de Molinari, Mondrian, Pellan, Borduas, Malevitch. La thèse de ce livre est la suivante : la peinture du XX^e siècle, suivant en cela l'évolution des sciences, s'est transformée pour rejoindre, ou reprendre picturalement la création de formes qui s'opposent à l'organisation euclidienne de l'espace et qui, mettant ainsi en échec la primauté de la « bonne forme » telle qu'élaborée par la théorie de la Gestalt, replacent alors dans le monde adulte la nécessité d'une nouvelle perception : celle des espaces d'indétermination, du flou, de l'énergie, bref des espaces qui constituent des topographies et qui, assez étrangement, rappellent le rapport au monde que semble avoir l'enfant avant d'avoir atteint (mais jamais totalement et sans renoncer définitivement à ses premières sensations) le stade de la formation solide d'objets. Saint-Martin relève le *conflit* que les formations culturelles créent dans tout être humain et que le peintre, certains peintres, selon elle, abolissent dans leurs oeuvres en retrouvant l'énergie de l'espace synchrétique, topologique.

Dans l'ensemble, on devrait pouvoir se réjouir devant toute réflexion qui cherche à critiquer l'étroitesse de la théorie euclidienne de l'espace, de la logique cartésienne ou encore de tout système rigidement fondé sur le binarisme. Mais ce livre laisse cependant planer un doute quant à son essai de critique. Il s'agit de la référence théori-

que qui l'anime et constitue toute la prise de l'argumentation : l'épistémologie génétique de Piaget. J'ai une allergie incurable à cette référence et, à la lecture du livre de Saint-Martin, me sont revenus de tristes souvenirs de cours de psychologie, suivis il y a longtemps à l'Université de Montréal, et particulièrement ceux qui concernaient des dessins d'enfant. Il m'est assez difficile d'ignorer ici mon sentiment négatif car Piaget est omniprésent tout au long du texte de Saint-Martin. Du reste, à première vue, son livre ressemble à une introduction aux thèses fondamentales de Piaget. On peut regretter que l'auteur soit resté si fidèle, sans critique quant à cette référence. Cela entraîne une application un peu trop mécaniste des emprunts théoriques, comme cela arrive souvent lorsque l'histoire de l'art qui cherche à élargir ses horizons et à approfondir autrement ses interrogations puise dans les autres sciences humaines et sociales.

Cet essai n'est que le premier volet d'une entreprise plus vaste et plus ambitieuse car il cherche à mettre en place quelques principes ou concepts fondamentaux qui serviront à un réécriture de l'histoire de la peinture du XX^e siècle, une histoire en quelque sorte anti-formaliste, et qui serviront aussi à réaliser une sémiologie du pictural⁹. J'ai sur ce projet quelques doutes et réticences car, malgré la référence finale à Chomsky (probablement l'appui théorique du prochain volet), il me semble contradictoire de vouloir élaborer une théorie des signes picturaux en rejetant les notions de valeur, de rigidité des unités minimales, etc., qui assurent la présence de signes. L'univers pictural et la qualité de la perception que semble vouloir privilégier Saint-Martin sont, je crois, justement ceux qui échappent à une sémiologie (au sens strict) et qui relèvent cependant peut-être davantage de la psychanalyse que Saint-Martin critique et évacue trop rapidement lors de ses commentaires à propos des théories d'Anton Ehrenzweig. Et si Kandinsky a rêvé d'une sémiologie du pictural c'est qu'il reste effectivement dans l'idéologie du tableau de représentation, même si celle-ci fonctionne exclusivement avec des éléments « abstraits ». Tout cela est trop complexe pour être adéquatement développé ici, mais j'ajouterais dans la



même perspective que le rapport que Saint-Martin établit entre les dessins d'enfant et les formes picturales modernes est de type structuraliste (et probablement fort juste) ; ce qui n'assure en rien la possibilité d'une sémiologie du pictural qui puisse les englober. Du reste, à propos de Malévitch, Mondrian, Kandinsky ou Borduas (quant à Molinari, je n'ai aucune opinion), je doute qu'ils soient si libérés des modes culturels et occidentaux de représentation de l'espace ainsi qu'on tente dans cet essai de nous le faire croire.

L'espace topologique que cherche à mettre en évidence dans ces oeuvres le travail de Saint-Martin me semble aboutir à la confirmation du contraire de ce qu'elle cherche à prouver. Toute la démonstration est sur ce point convaincante et par conséquent paradoxale. La sémiologie, ainsi que le structuralisme, s'est développée (de là son caractère scientifique) en dehors de la question du sujet existentiel ; c'est-à-dire qu'elle est l'analyse de la nature et du fonctionnement de systèmes. En se référant à Piaget et en critiquant le stade secondaire des représentations culturelles de l'espace par une revalorisation du rapport primaire au monde, Saint-Martin libère en quelque sorte la peinture des contraintes culturelles (c'est-à-dire sociales, historiques) mais l'ancre en retour au fondement individuel et subjectif. Cela me gêne. Non seulement sur le plan d'une sémiologie le retour au sujet existentiel s'avère-t-il être une critique de la sémiologie elle-

même (cf. entre autres les travaux de Julia Kristeva), mais encore sur le plan de la théorie de l'art, et spécifiquement de la peinture, l'intérêt pour une théorie fondée sur le subjectivisme confirme l'idéologie de la représentation toujours active dans le corpus analysé.

Enfin, ce corpus même doit être interrogé car il n'est d'aucune façon justifié dans l'essai (ce que jamais un sémiologue ou un structuraliste ne se permettrait). En dehors des dessins d'enfants qui sont, il faut le souligner, produit sans rapport à l'histoire des images, les exemples utilisés par Saint-Martin sont tous de la peinture abstraite ou non-figurative au sens commun de ces termes. Pellan peut être un cas plus ambigu mais il est ici tiré vers l'abstraction. La corpus constitué converge, on le soupçonnait, vers l'oeuvre de Molinari. Peu importe que ce soit lui ; chaque théoricien a ses préférences. Mais ce que cela signifie comme arrêt temporel du corpus est la totale ignorance de la figuration contemporaine. L'évolution de la peinture du XX^e siècle n'est pas univoque ni monolithique ; elle rencontre par exemple durant les années soixante la force critique du Pop Art et plus récemment, entre autres, les extravagances de la jeune peinture italienne dont je parlais au début. Je ne crois pas que ces derniers exemples s'alignent sans difficulté dans l'univers pictural que Saint-Martin cherche à critiquer ni dans celui qu'elle cherche à défendre. D'autre part, à être intégrés dans son corpus, ils montreraient que sa thèse fait problème en en signalant l'anachronisme. En effet, car la peinture actuelle, post- ou anti-formaliste, n'est pas telle que la décrit l'essai de Saint-Martin, mais plutôt *post-moderniste*. C'est-à-dire que — et ce sera ma seule conclusion — comme toujours¹⁰, avec la peinture post-moderniste, l'enjeu et la portée des oeuvres est à chercher dans la minutie de leur dispositif. Ni la représentation de grands motifs, abstraits ou figuratifs, ni l'expression de l'intériorité de l'artiste ou des qualités essentielles de l'Homme ne sont des légitimations de la peinture. La peinture est expérimentation : elle expérimente sur la couleur, sur la logique des tons, sur les *passages*. Mais tout cela qui est la question picturale de la peinture aujourd'hui (et donc de la théorie qui s'éla-

bore à partir d'elle) n'est pas une question sur l'espace, quel qu'il soit, mais bel et bien une question sur le temps.

René Payant

Notes

1. C'est à dessein que j'évite ici la référence à des artistes québécois, même si par exemple le nom d'Alex Magrini viendrait à propos dans ce contexte, car ce sera l'objet d'un prochain commentaire.
2. Montréal, Éditions HMH, coll. Constantes, 1980, 184 pages.
3. Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. Arts d'aujourd'hui, 1980, 156 pages.
4. Cf. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
5. *La formation de l'esprit scientifique* (1938), Paris, Vrin, onzième édition, 1980, pp. 7-8.
6. À relever la pénurie des publications « spécialisées » en art au Québec, on remarquera ce qu'une telle perception négative entraîne de stagnation et de pauvreté dans les débats intellectuels québécois (comme en témoignaient, sauf exceptions, les interventions au colloque du Symposium international de sculpture environnementale tenu à Chicoutimi en juillet dernier) et d'expatriation de publications qui n'ont d'effet au Québec que par retour, indirectement.
7. Je pense par exemple à une comparaison, qui aurait pu se révéler fructueuse sur le plan théorique, avec le travail de Albert Ayme (commenté par Jacques Henric dans *Paradigmes du bleu jaune rouge*, Paris, éd. Traversières, 1979) ou celui de Brice Marden (commenté entre autres par Jean-Claude Lebensztejn dans « From », texte du catalogue de l'exposition de 1978 à la Pace Gallery de New York) qui sont des artistes qui travaillent aussi par superposition de couleurs et sur le problème du temps et de la lumière.
8. Prenons pour exemple le travail de Marc Le Bot sur *Vélickovic*, Paris, éd. Galilée, 1979, et l'ensemble des livres de cette collection.
9. Et non de l'art comme il est proposé généreusement en conclusion. (p. 174). D'ailleurs, tout au long de cet essai, le terme « art » est souvent employé indifféremment à la place du terme « peinture » ou « dessin », alors que l'hypothèse théorique est, surtout devrait être, spécifiquement picturale.
10. Je cite ici avec modifications J.-F. Lyotard à propos d'Albert Ayme.

À retenir pour vos lectures

VOIX ET IMAGES

Vol. V, no 3, Printemps 80

Il est rare que je lise une revue littéraire de bout en bout. Je vais à ce qui m'intéresse. Je laisse le reste de côté. Pourtant, cette fois, j'ai lu de la première page à la dernière ce numéro dont la première partie est consacrée au poète et romancier Fernand Ouellette. L'entrevue avec Ouellette est vivante et nous apprend des choses agréables. Comme celle-ci par exemple. À la question de Noël Audet : « La prose aurait un avantage sur la poésie du point de vue du plaisir d'écrire ? », M. Ouellette répond : « Oui et non. C'est-à-dire que le plaisir est plus soutenu, on se bat avec un texte qui a beaucoup plus d'épaisseur et les difficultés ne sont pas du tout du même ordre : les difficultés de construction, de syntaxe, de correspondance des temps, etc. » Sans commentaire.

Suivent quelques poèmes de F. Ouellette et un essai intitulé *La Lumière sous l'abîme*.

La partie des études est surtout consacrée à l'essai québécois contemporain. Gilles Marcotte intitule son texte *Les années trente : de Monseigneur Camille à la Relève*. Nous y apprenons ceci qui devrait être éclairant : « Les grands débats qui agitent la critique littéraire de l'époque ne trouvent, dans la *Relève*, aucun écho ; et la littérature canadienne-française même, comme projet d'ensemble, n'y reçoit qu'une attention distraite ». C'est tout dire sur cette génération d'intellectuels. Robert Vigneault parle des *Essayistes d'une Cité (plus inquiète) que* libre tandis que André Belleau signe *Approches et situation de l'essai québécois*, rempli de vues intéressantes.

Dans un « aparté », André Brochu nous parle de ses souvenirs de jeunesse à St-Eustache. Il semble nous dire qu'il y a été heureux mais on finit par comprendre que ce n'est probablement pas vrai.

La dernière partie est faite de chroniques qui sont toutes à lire. Mais je n'ai plus d'espace pour vous en parler. Ne vous désabonnez pas à *Lettres québécoises* pour vous abonner à *Voix et Images*, abonnez-vous aux deux revues.



A.Th.

le fou de l'île

félix leclerc fides



LE FOU DE L'ÎLE.

Félix Leclerc.

« Suivez-moi,
il y a fête sur l'île ».

Publié pour la première fois à Paris en 1958, aux éditions Denoël, l'un des premiers romans de Félix Leclerc, *Le Fou de l'île*, est réédité pour la quatrième fois aux éditions Fides, dans la collection « bibliothèque québécoise » ; voilà qui montre la place qu'occupe l'oeuvre de Leclerc dans la littérature québécoise.

Ce roman nous raconte l'histoire d'un homme qui, « vomi par la marée après un long voyage », est à la recherche d'une « chose qui vole ». Cet étranger, venu de nulle part et que l'on prend pour un illuminé, bouleversera la vie paisible des gens par ses paroles qui semblent incompréhensibles. Car depuis son arrivée dans l'île, quelque chose est changé. Ceux qui ne comprennent pas pensent que ce fou est dangereux et ils veulent le chasser.

Tandis que d'autres, dont Salisse « le pêcheur d'anguilles, homme frustré mais qui devine les choses qui sont belles » ; Bérth « le forgeron à la gueule terrible mais avec un coeur de femme » ; Henriot « l'enfant à lunettes qui cause avec un oiseau bleu sous un arbre » ; le Bouclé « la terreur de l'île » et plusieurs autres personnages sympathiques seront envoûtés par ses paroles de prophète. Tous ces gens chercheront avec ce « fou visionnaire » la « chose qui vole » et qui ressemble étrangement au bonheur. Un bonheur qui semble, lui aussi, être absent de l'île.

Un roman plein de poésie qui fera passer quelques heures de bonne lecture à ceux qui ne connaissent pas encore *Le Fou de l'île*. Pour ceux qui le connaissent déjà, cette quatrième réédition justifie une relecture de ce beau roman.

G.L.