

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PARI DE L'AUTHENTICITÉ :
FONCTIONS SIGNIFIANTE ET EXPRESSIVE
DE L'EXPLORÉEN DANS LE THÉÂTRE DE
CLAUDE GAUVREAU

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VÉRONIQUE BUGEAUD

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur Dominique Garand pour ses judicieux commentaires qui, chaque fois, auront contribué à pousser plus loin mes raisonnements et à peaufiner ma pensée. Merci Dominique.

Je remercie Jean Fiset de m'avoir transmis sa passion pour les automatistes et, surtout, de m'avoir fait découvrir Claude Gauvreau sous un angle totalement original et nouveau.

Je remercie le Département d'études littéraires de l'UQÀM de m'avoir octroyé une bourse au début du parcours qui a mené à l'achèvement de ce mémoire. En plus d'alléger le stress financier lié à ce qui constituait pour moi un retour aux études, ce fut aussi la confirmation que ce saut dans le vide était pour moi la seule chose à faire. Merci de m'avoir donné cette confiance.

Merci à mon amour Francis et à mes trois adorables enfants, Alexis, Camille et Raphaëlle à ma famille et à mes amis qui ne m'ont jamais laissée tomber tout au long de cette interminable, mais belle aventure. Je vous aime!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE L'AUTOMATISME MONTRÉALAIS.....	16
1.1 L'environnement socio-politique et culturel de l'ère Duplessis.....	16
1.2 Les valeurs de la modernité.....	18
1.3 La modernité culturelle au Québec avant 1940.....	19
1.3.1 La peinture.....	20
1.3.2 La littérature.....	22
1.4 La modernité culturelle au Québec à partir de 1940.....	24
1.4.1 La peinture moderne : deux peintres, deux écoles, deux visions	25
1.4.2 L'influence du surréalisme français	34
1.5 Automatismes montréalais et surréalisme français : l'inévitable rupture	37
1.6 L'automatisme montréalais est une critique du surréalisme français	41
CHAPITRE II	
AUTOMATISME SURRATIONAL, AUTHENTICITÉ ET LANGAGE.....	49
2.1 La fin du conflit : autopsie d'une rupture.....	49
2.2 Les trois automatismes de Borduas.....	51
2.2.1 Automatisme mécanique.....	51
2.2.2 Automatisme psychique.....	52
2.2.3 Automatisme surrational.....	53
2.3 Automatisme surrational et authenticité.....	59
2.4 Des considérations de Claude Gauvreau sur la langue.....	60
2.5 Automatismes et images poétiques.....	62
2.5.1 Image rythmique.....	64
2.5.2 Image mémorante.....	66
2.5.3 Image transfigurante.....	66

2.5.4 Image exploréenne.....	67
2.6 Propriétés et fonctionnement de la langue exploréenne.....	68
2.7 Contenu manifeste et signifiante : la part du rythme.....	69
2.7.1 Pour une définition renouvelée du rythme	70
2.8 Quand la poésie (exploréenne) s'invite au théâtre.....	72
2.9 Images figuratives, non figuratives et modalités perceptives.....	76
2.9.1 Images figuratives et modalité du visible	77
2.9.2 Images non figuratives et modalité de l'audible	79
2.10 De la motivation du discours : la part de la prosodie dans l'écriture figurative et non-figurative de Gauvreau.....	81
 CHAPITRE III.....	 90
3.1 La trilogie des poètes assassinés : <i>L'asile de la pureté, La charge de l'original épormyable, Les oranges sont vertes</i>	90
3.2 Le système de la violence.....	92
3.3 Figures d'une mort en trois temps.....	94
3.3.1 La mort symbolique.....	95
3.3.2 La mort psychique : amour, érotisme, folie, langage.....	99
3.3.3 La mort physique.....	109
3.4 Traitements de l'exploréen et pari de l'authenticité : verdict.....	110
3.4.1 Exploréen : départager le vrai du faux	113
3.4.2 Récurrences thématiques et figures obsessionnelles.....	117
3.5 Conclusion.....	132
 CONCLUSION.....	 136
BIBLIOGRAPHIE.....	147

RÉSUMÉ

Claude Gauvreau est sans contredit l'une des figures emblématiques de la modernité littéraire au Québec. C'est non seulement l'un des écrivains québécois les plus prolifiques de la période allant de la fin de la Deuxième guerre aux balbutiements de la Révolution tranquille, mais c'est assurément le plus coloré en raison de son langage inventé : l'exploréen. Sa démarche créatrice audacieuse s'inscrit dans le sillage d'une nouvelle esthétique picturale née des expériences artistiques du peintre Paul-Émile Borduas et inspirées des surréalistes français. Borduas prône un automatisme gestuel propulsé par la seule force d'un désir à l'état brut, c'est-à-dire d'un désir qui n'aurait subi aucune censure consciente ou inconsciente avant de prendre forme sur la toile. La particularité de l'invention de l'automatisme *surrationalnel* par le père de *Refus global*, par comparaison avec les autres peintres modernes de son époque ou avec les surréalistes français, réside dans le fait que les œuvres issues de cette pratique présentent un contenu totalement non figuratif. Le projet créateur de Claude Gauvreau consiste à importer la pratique d'un automatisme surrationalnel à l'écriture, avec ce que cela comporte d'écueils et de défis. Comment, en effet, arrive-t-on à faire sens avec un langage qui aspire à la non-figuration ? Voilà donc ce sur quoi ce mémoire propose de se pencher, à savoir sur les fonctions expressive et signifiante du langage exploréen dans trois des pièces de théâtre de Claude Gauvreau : *L'asile de la pureté*, *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes*.

La mise en relief des conditions d'émergence du mouvement de l'automatisme montréalais, dans un contexte où la modernité artistique (européenne d'abord, puis nord-américaine) participe d'un processus mondial désormais irréversible, constitue le premier chapitre de ce mémoire. C'est à travers la notion d'historicité formulée par Henri Meschonnic qu'il sera possible d'apprécier non seulement l'originalité de la démarche artistique du groupe de Borduas, mais surtout, son caractère indéniablement innovateur.

Le chapitre deux brosse le tableau théorique de l'automatisme surrationalnel tel que le conçoivent Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau. La compréhension qu'en aura Gauvreau permettra ensuite d'expliciter les démarches théorique et créative ayant menées à l'invention du singulier langage exploréen qui, dans son déploiement, fait interagir quatre types d'images poétiques empruntant, en alternance, aux dimensions esthétiques du *visible* et de l'*audible*. (Fisette et Fontanille, 2000) Les écrits théoriques de Borduas et de Gauvreau (en particulier sa *Correspondance* avec Jean Claude Dussault) seront ici convoqués. De plus, c'est à travers une définition renouvelée de la notion de rythme, définition que l'on doit à Meschonnic et qui laisse une grande place à la prosodie (donc à l'oralité), que sera mise en lumière la part du langage exploréen dans la signifiante globale des œuvres-systèmes analysées dans ce mémoire.

Enfin, le chapitre trois consiste à décrire et à analyser les éléments du discours (dont le langage exploréen fait partie) qui participent du «versus» (Meschonnic, 1982 : 87) des œuvres, c'est-à-dire des éléments récurrents à partir desquels se construit un système sémantique répondant à ses propres codes, un système animé par ce qui constitue le rythme poétique de Claude Gauvreau et duquel émane la signifiante. Ce mémoire se veut donc une réflexion sur le potentiel signifiant de l'exploréen, mais aussi, de façon plus large, sur ce qui convient d'appeler le «pouvoir transformateur» de l'art.

«Pourquoi donneriez-vous votre vie ?

- **Littéralement pour la liberté.»**

**Claude Gauvreau
(Gauvreau, 1996 [1961a] : 313)**

INTRODUCTION

Lorsqu'il s'agit de l'écriture de Claude Gauvreau, il faut s'attendre à tout. On parle de monstre, de mythe, de monument. On parle de géant, de génie et de fou. Tant du côté de ses admirateurs que de celui de ses détracteurs, on use et abuse de superlatifs qui, malgré leur surenchère, ne parviennent pas complètement à cerner ce qu'il était vraiment, ce qu'exprime son œuvre au-delà de l'anecdote biographique ou du contexte social particulier qui y est très souvent décrié. On se retrouve, la plupart du temps, devant la démesure et l'excès, qu'il soit question de son œuvre ou de la vie du personnage, sans oublier la mort qu'il a lui-même orchestrée. Claude Gauvreau occupe une classe à part : l'homme et l'œuvre, à bien des égards, demeurent à ce jour inclassables, uniques en leur genre. Gauvreau est en effet le seul écrivain à avoir poussé *jusqu'à l'extrême limite* la recherche et la pratique caractéristiques de l'automatisme montréalais, ce mouvement artistique avant-gardiste du Québec obscur des années 1940 et 1950, et qui concerne d'abord les arts picturaux. Mais il est surtout unique par le résultat que cet investissement inconditionnel de sa personne en cette nouvelle philosophie artistique aura eu sur son activité créatrice : si les peintres ont fait voler en éclat le concept d'art figuratif, il a quant à lui pulvérisé la langue pour en extraire une poésie concrète (pratiquement réduite à sa matérialité sonore), ou non-figurative – l'exploréen –, qu'il élabore à travers presque toute son écriture créatrice, et ce, quel que soit le genre littéraire pratiqué. Les quelques mille pages qui forment cette œuvre couvrent un spectre de genres très large depuis la poésie jusqu'au théâtre, en passant par le roman, par le livret d'opéra et par ce que l'auteur appelle ses objets dramatiques et son automatisme pour la radio. Hybridité des genres, donc, qui parfois se chevauchent l'un l'autre, diversité des médiums, mais toujours une constante récurrente, partout, inextricablement : cette poésie. L'homme-orchestre est avant tout poète, incontestablement.

Si sa poésie détonne dans l'air ambiant d'un Canada français de l'époque bien campé sur son bagage traditionnel dominé par la religion et le terroir, elle participe néanmoins d'une période charnière de l'histoire occidentale moderne, voire de l'histoire mondiale moderne. Les bouleversements - parfois extrêmes - qui animent toutes les sphères d'activités et de pensée, favorisent, à cette période, un vaste mouvement de redéfinition des repères qui configureront les fondements de nos sociétés jusque-là :

[...] l'art a davantage bougé en un siècle qu'en trois ou quatre auparavant. Une des raisons de cette accélération tient au parallélisme, parfois décalé des bouleversements dans la représentation, la pensée et l'histoire. La notion traditionnelle du sujet humain a ainsi été brisée esthétiquement (cubisme, abstraction), conceptuellement (Nietzsche, Freud, et Cie) et physiquement (guerres et génocides). (Nouss, 1995 : 36)

À l'instar de l'automatisme pictural du peintre Paul-Émile Borduas dont elle se réclame, l'œuvre de Claude Gauvreau s'inscrit donc, dès 1944 avec le début de la rédaction de ses premiers «objets dramatiques», dans ce vaste mouvement historique qu'est la modernité et dont l'onde de choc s'étend évidemment au champ artistique. Bien installée en Europe depuis le début du siècle, la modernité artistique tarde en revanche à se frayer un chemin de ce côté-ci de l'Atlantique. En effet, la conjoncture socio-politique encore fortement sous le joug de l'Église fait en sorte que le Canada français peine à s'ouvrir à toute perspective de changement et s'enlise dans un conservatisme qui laisse bien peu d'espace à l'émancipation culturelle. La posture de l'artiste, du poète, n'est valorisée qu'à l'intérieur des cadres idéologiques déterminés par les autorités en place. Mais en dépit des valeurs conservatrices imposées, des voix s'élèvent... Le peintre Fernand Leduc, doyen du groupe des artistes gravitant autour de Borduas, s'insurge d'ailleurs dès 1943 contre le caractère marginal de l'artiste moderne que l'on décrète être «anormal» parce qu'œuvrant à contre-courant : «Tout ce qui lève la tête doit être coupé, toute clameur étouffée, toute la passion des hommes hypocritement camouflée.» (Leduc, 1943 : 5) Dans la foulée de cette vision de l'artiste, Claude Gauvreau, à l'évidence, ne fait pas partie des poètes dont on est fiers sur le coup. Il est plutôt du genre «poète maudit», dans la lignée de ses prédécesseurs symbolistes et surréalistes d'outremer. Ou de Nelligan et de Saint-Denys Garneau, plus près de chez nous.

Mais Claude Gauvreau refusera toujours ces étiquettes évoquant l'anormalité, la malédiction¹, ou même la folie² auxquelles il opposera plutôt des valeurs plus positives de

¹ «Par aucune noirâtre manigancerie avec Lucifer devrais-je usurper des secrets d'alchimie pour parvenir à cette réalité simple et saine. Le mot : automatisme, malgré ce qu'en ont pu dire ou penser certains extasiés prudents qui croient sans doute à Merlin l'enchanteur, ne s'encombre d'aucun pouvoir hypnotique ou magiques et les hommes de bonne volonté pourront lire cet article sans craindre de perfides envoûtements sataniques.» (Gauvreau, 1996 [1947a] : p. 121)

² Dans son texte «Réflexions d'un dramaturge débutant» distribué lors de la représentation de sa pièce *La Charge de l'original épormyable* (1970b ; repris dans Saint-Denis, 1978 : 239-262), Gauvreau débute en citant Foucault qui dit que «Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie.» (*Ibid* : 239) Aussi, il termine ses réflexions par un souhait sous forme de mise en garde à la jeunesse : «Puisse *La Charge de l'original épormyable* guérir à jamais les jeunes artistes hypersensibles du romantisme néfaste – nourri peut-être par le prestige immense (d'ailleurs mérité)

pureté et d'authenticité pour désigner tant son œuvre poétique que toute œuvre, d'ailleurs, pour autant qu'elle vise à produire de l'inimitable, de l'unique. Parmi les premiers à s'être intéressés à l'étude des écrits de Gauvreau, André-G. Bourassa fait remarquer que c'est d'ailleurs en faisant l'éloge de *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau (Gauvreau, 1945 : 2) que la notion de pureté fait son apparition dans la rhétorique de l'inventeur de l'exploréen. Bourassa explique que la pureté chez Gauvreau n'est pas associée à «la quête mystique d'un Être supérieur», telles que l'expliqueraient les valeurs chrétiennes à la mode de l'époque, mais «revêt plutôt un caractère à la fois éthique et esthétique» inséparables l'un de l'autre. (Bourassa, 1986 : 242 et 1993 : 217-220)

Le caractère éthique implique le lecteur autant que l'écrivain. L'un et l'autre doivent faire preuve de pureté morale tant au moment de l'écriture qu'au moment de la lecture. Cela se résume, de dire Gauvreau, à être «simple», à être «homme», à faire preuve d'humanité donc, au sens philosophique du terme. Autrement, une attitude impure aurait pour conséquence de souiller les efforts de l'un et de l'autre : «Ne grattez pas avec des ongles sales cette pureté impassible, vous ne feriez de mal qu'à vous-mêmes.» (Gauvreau, 1945 : 2)

Quant au caractère esthétique de la pureté, il s'agit, en plus d'avoir une attitude fondamentalement humaine au moment de la création, de faire fi des règles extérieures qui concernent la forme, de laisser libre cours à l'écriture qui, se faisant, créera sa structure et son système propres. La structure, la forme, le système ne préexistent donc pas à l'œuvre. Chez les automatistes montréalais autant que chez Claude Gauvreau qui en fait partie, cette philosophie de la création s'applique d'ailleurs à toute discipline artistique. Suivant cette logique, si la pureté de l'inspiration (ou de ce qui a mené à l'inspiration) est maintenue tout au long de l'exécution de l'œuvre, l'on aura affaire à une œuvre dite authentique. De la même manière qu'éthique et esthétique fonctionnent ensemble lorsqu'il est question de la pureté chez Gauvreau, la notion d'authenticité engage les notions d'inquiétude, de désir et de rigueur. Nous y reviendrons. Pour l'instant, contentons-nous d'affirmer que pureté et authenticité sont, chez Gauvreau, des notions interdépendantes dans l'acte de création : la pureté pouvant être comprise comme la «condition» et l'authenticité comme le «résultat.»

de Nelligan ou par toute autre cause – d'avoir l'envie de vivre eux-mêmes l'existence concentrationnaire!» (*Ibid* : 262)

Dans la poétique de Gauvreau, la pureté seule peut donc, en quelque sorte, préexister à l'œuvre. On se retrouve ainsi en présence d'une «poétique qui ne veut pour règle et pour intention que celles de n'en pas avoir» (A-G. Bourassa, 1993 : 220), où, en bout de ligne, tout est permis.

Cette logique a mené notre homme-orchestre à la poésie pure (libérée de toute contrainte formelle comme l'avait fait Saint-Denys Garneau avant lui, mais de façon moins radicale) puis, lorsque poussée à son paroxysme, à l'exploréen, langage faisant alterner le figuratif et le non-figuratif et participant de cette poésie pure. L'absence de contraintes s'applique aussi et surtout à l'image poétique inhérente à la poésie pure de Gauvreau³ qui peut réunir des objets n'ayant à priori aucun lien entre eux, ou, dans le cas de l'exploréen, aller jusqu'à dynamiter le mot connu et n'en conserver que des bribes, qu'un substrat sonore. Les résultats d'un tel traitement de l'image poétique sont, pour le moins, fort déconcertants, ce qui a valu à son œuvre d'être qualifiée d'incompréhensible, d'hermétique, d'inaccessible et de je ne sais quel qualificatif synonyme encore. De son temps, on l'a souvent - voire presque toujours - ridiculisée ou ignorée.

Puis, il y a cette folie sous-jacente qu'il nous est difficile de passer sous silence, puisque l'on sait qu'à partir du suicide de sa muse Muriel Guilbault, en 1952, et jusqu'à son propre suicide en 1971, le poète rebelle a séjourné à maintes occasions en institution psychiatrique. Il pourrait ainsi s'avérer tentant d'effectuer le raccourci voulant qu'il n'y ait rien à comprendre de ses écrits puisqu'ils seraient le fruit d'un «piqué de la tête» (Ferron, 1973 : 249) et de s'en détourner ; ou encore de justifier, dans l'analyse, l'incongruité de son œuvre par ce seul fait biographique. Telle n'est pas notre intention ici. L'on se doute bien que cette folie était réellement psychique, mais elle nous demeure inaccessible, faute de documents personnels. Si cette folie a eu une incidence sur sa production (elle y est maintes fois mise en scène notamment), il n'en demeure pas moins qu'elle appartient au registre du littéraire ; il faut nous en accommoder. Pour toutes ces raisons et bien d'autres encore, cette œuvre si singulière pose un certain nombre de défis à qui veut bien s'y risquer : «c'est que le texte exploréen résiste de façon absolue à l'analyse fondée exclusivement sur des catégories

³ Inhérente aussi à toute poésie mais revêtant d'autres appellations : métaphore et comparaison en particulier, mais de façon plus générale, l'ensemble des figures de style et de rhétorique.

sémantiques.» (Fisette, 1990 : 52) Mais doit-on pour autant conclure à son hermétisme ? De quoi faire se retourner notre homme dans sa tombe... : «Et qu'on ne m'arrive pas avec la sotte objection que des poèmes – parfaitement matériels et concrets – sont hermétiques et inaccessibles !» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 299)

Au premier abord, il est vrai que l'écriture gauvréenne peut revêtir un caractère rébarbatif (à cause de l'incompréhension qui nous afflige devant une prise de parole défiant à ce point l'entendement), ou même provoquer l'hilarité passagère. Je dis passagère, car au fond de soi, l'on sait qu'il s'y dessine, en filigrane, quelque chose de grave, que l'on est en présence d'une expérience littéraire dont on ne sortira pas indemne, même si cette constatation peut paraître un peu clichée alors qu'il ne semble plus exister de tabous aujourd'hui, de façon générale. Mais qu'en est-il réellement de cette soi-disant incommunicabilité alors que l'on sait que Gauvreau écrivait pour être compris de tous, du moins de ceux qui savent faire preuve de bonne volonté ? Animé par le désir d'instruire et de rendre accessible au plus grand nombre les joies de l'art - et de l'art moderne de surcroît ⁴, ainsi que par celui de faire (re)connaître et apprécier son propre apport poétique, Claude Gauvreau était profondément convaincu de la communicabilité de ses écrits. Son œuvre, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est toute entière tournée vers la signification :

Je n'ai jamais douté de l'acceptation de mes objets les plus irréguliers [...]. Tous mes objets, les plus non-figuratifs y compris, sont parfaitement assimilables. [...]. Mes objets ont un rythme, ils ont des proportions, ils ont une forme sensible ; tout ce qui est sensible est assimilable par n'importe quel être humain autonome [...]. (Gauvreau, 1970a : 102)

Il faut reconnaître que les nombreux témoignages d'artistes de tout acabit (comédien(ne)s, metteur(e)s en scène, musicien(e)s) qui ont travaillé les textes de Gauvreau donnent envie de lui donner raison : «La réalité bascule et pourtant, une partie de nous comprend, interprète, décode.» (Pintal, 1998 : 3) *Idem* pour le commun des mortels que nous sommes et qui avançons en ces terres inconnues. C'est que son écriture remue, provoque, bouleverse, déstabilise⁵; elle suscite des états affectifs, émotionnels, intellectuels, sensuels, créatifs, etc. C'est une écriture que l'on *ressent* d'abord, et ce «ressentir» participe de notre

⁴ En témoigne son importante œuvre critique, polémique et théorique depuis 1945 jusqu'à sa mort.

⁵ Jean-Pierre Ronfard parle quant à lui d'un «objet inassimilable; un défi à l'histoire, à la psychologie, à l'esthétique, à toutes les catégories qui nous rassurent». (Ronfard, 1994 : 264)

compréhension, participe du sens, sans toutefois le résoudre. Car au premier abord, «on serait bien en peine de dire ce qu'on sait avoir compris.» (Muckle, 1996 : 7)

À la lumière de ces témoignages, on peut dire qu'un certain mysticisme entoure l'œuvre de Claude Gauvreau. Raoul Duguay disait qu'il fallait «mourir à soi-même» (Duguay, 1972 : 7) pour que se déploie le sens alors que Jean-Marc Desgent parle d'oublier le connu, ou ce que l'on croit tenir pour tel. (Desgent, 2011 : 333) Si le sens semble constamment se dérober, c'est que la signification est en soi un processus, une dynamique, et non un fait arrêté. Le texte produit des signifiants orphelins, en suspens. Les signes, «suspendus» au cœur de cette dynamique, sont instables et ne peuvent donc pas être saisis dans une relation binaire signifiant – signifié⁶. Ce dualisme du signe est, de toute façon, révolu :

Aujourd'hui que le Sens paraît épuisé, après la mort répétée des systèmes de croyances et des idéologies, des utopies et des grands récits, il semble que le ton, soit la tonalité ou la tonicité de la parole poétique – **celle qui fait et agit plutôt qu'elle ne désigne ou représente** – assume désormais le rôle de la littérature [...] (Ouellet, 2011 : 8 ; je souligne.)

La parole, le ton, forcent la dimension de l'oralité et de l'écoute, pour ne pas dire de la musique⁷. Cette parole «qui fait et agit», que fait-elle donc hormis «s'avérer être un formidable décrotteur d'oreille» (Muckle, 1996 : 10) pour qui veut bien écouter la langue de Gauvreau ? À l'évidence, l'œuvre de Claude Gauvreau signifie. Que signifie-t-elle et comment le fait-elle ? Quel système met-elle au jour sous la loupe de l'analyse ? Quels en sont les mécanismes ? Voilà quelques questions sur lesquelles nous proposons de nous pencher dans le cadre du présent travail.

À travers son projet créateur qui prend appui sur la recherche de la pureté, Claude Gauvreau fait le pari de l'authenticité artistique. Car une œuvre n'est digne de ce nom que si elle est authentique. C'est l'authenticité qui permet à l'œuvre de «vibrer» et au spectateur d'en ressentir les vibrations. Sous l'éclairage de ce critère d'authenticité, il sera question de

⁶ «C'est dire que la signification est un processus et non un fait arrêté : une dynamique, un mouvement qui rythme la construction du monde et que seule la mort peut venir arrêter; l'infinité de ce processus, Peirce l'appelle la *sémiologie illimitée*.» (Fisette, 1990 : 49) Pour une vue d'ensemble sur les travaux de Jean Fisette quant à la pensée peircéenne, voir œuvres subséquentes. (Fisette, 1996; 1998; 2000; 2004)

⁷ Pour les liens de parenté entre l'exploréon de Gauvreau et la musique, voir Fisette, 1992; Bugeaud, 2000; Gagnon, 2005.

rendre compte des fonctions signifiante et expressive de l'exploréen dans les trois grandes pièces de théâtre de Claude Gauvreau : *L'asile de la pureté, tragédie moderne en cinq actes* (1953), *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique en quatre actes* (1956) et *Les oranges sont vertes, pièce de théâtre en quatre actes* (1958-1970). Car cette langue exploréenne est l'essence même de toute son écriture : c'est ce par quoi on le définit en tant qu'auteur «mythique», plus grand que nature, hors du commun. C'est également ce par quoi on le «déifie» ou le «démonise», c'est selon... C'est aussi, de façon plus malheureuse, ce qui vaut à ses textes l'opacité pour laquelle il a été si critiqué de son vivant :

Plus tard, s'étant sans doute rendu compte que ces machins [poèmes insensés en simili-parnassien] sans monèmes n'étaient pas des équivalents des tableaux de Borduas et qu'ils ne retenaient guère l'attention, il adopta un style de compromis où à un français lyrique il glissait des mots de son invention, *sans signification*, qui pouvaient tenir lieu d'onomatopées. Il écrivait, je crois, pour la radio et ce truchement l'obligea à se servir d'une langue à peu près correcte. (Ferron, 1973 : 250 ; je souligne)

Le ton dur et condescendant de Ferron n'explique pas moins la raison de notre choix des textes mis à l'étude ici. Se livrer à une analyse de textes qui seraient exclusivement en exploréen risquerait soit de nous faire basculer dans une symbolique des sons qui finirait tôt ou tard par s'auto-réfuter⁸, soit par nous faire sombrer nous-même dans la folie ! La mise en relation du langage exploréen et du français, langue selon laquelle nous partageons un imaginaire commun avec l'auteur, langue normalisée qui nous sert inévitablement de référent, me semble beaucoup plus sage comme approche, plus prometteuse en termes de résultats. Aussi, le fait que le théâtre sollicite les sens de la vue (autrement que par la simple lecture en solitaire) et de l'ouïe, qu'il nous donne à voir et à entendre un contenu, qu'il nous fasse *vivre une expérience* (du moins c'est ce que suggère le genre), participe de ce que le système gauvréen attend de nous révéler. Car l'écriture de Claude Gauvreau doit être analysée de partout, par tous les angles possibles, sous toutes ses «coutures» et avec tous nos sens.

⁸ À propos de l'expressivité des sons : Lucie Bourassa, dans *Rythme et sens* (1993 : 193) critique la théorie de Grammont à l'effet que la motivation des sons existerait *a priori*, c'est-à-dire indépendamment du discours où ils émergent. Elle démontre, à la suite de Meschonnic, que bien que Grammont prenne soin de préciser que cette motivation est virtuelle et qu'elle ne se réalise pas toujours, il n'échappe pas pour autant à la circularité d'une telle analyse : comme le fait observer Meschonnic à propos de la lettre /l/ (supposée rendre compte de la liquidité, du glissement chez Grammont), «[...] /l/ coule dans fleuve, pas dans fleur.» (Meschonnic, 1982 : 630)

En affirmant que ses objets ont un «rythme», Claude Gauvreau nous donne déjà une partie de la clé, du moins, il nous donne une piste importante à suivre... Le rythme dont parle Gauvreau n'a pas grand-chose à voir avec la définition traditionnelle qui intéresse la métrique en poésie classique ou encore le battement de la mesure en musique, bien qu'il n'exclue pas pour autant ces deux composantes. Nous le comprenons davantage selon la définition qu'en donne le linguiste Henri Meschonnic, c'est-à-dire comme «ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu'à celle du récit, avec toutes leurs figures.» (Meschonnic, 1982 : 216) Il s'agira donc de partir à la découverte de ces «éléments» qui configurent le rythme dont seraient investis les textes à l'étude ici. Ensuite, il nous sera possible, à partir de ce rythme, non seulement de dégager pour ces textes de nouvelles hypothèses de signification, mais également de juger de leur authenticité, critère obligé pour qu'il y ait œuvre. Claude Gauvreau a-t-il remporté son pari ? Voilà ce que nous tenterons de découvrir.

Pour espérer une fin heureuse à cette quête de sens, pour établir le contact avec l'œuvre de Gauvreau et essayer d'y voir clair, il faut d'abord en comprendre les enjeux. Il s'avère donc nécessaire de la remettre dans le contexte artistique qui l'a vue naître, celui du mouvement émergent de l'automatisme tel qu'initié par le peintre Paul-Émile Borduas au début des années 1940 et dont les valeurs fondamentales prennent racine dans celles véhiculée par le vaste mouvement de modernité déjà bien installée sur le Vieux continent depuis le début du siècle. C'est ce que nous ferons au Chapitre I. Nous verrons à quel point cette avant-garde montréalaise est en décalage non seulement avec les élites traditionnelles qui surplombent toutes les sphères d'activités sociales de l'époque, mais aussi avec une bonne partie des artistes de sa génération qui se réclament également de la modernité artistique européenne. À n'en pas douter, la position idéologique de Paul-Émile Borduas et de son groupe de Montréal est radicale par rapport à celle de leurs contemporains, mais le désir de voir une modernisation des modes d'expression et de représentation artistiques ne leur est pas exclusif pour autant. Par le biais d'un bref retour dans le passé, nous établirons les jalons qui ont lentement favorisé les idées modernes au Canada français. Nous ne nous attarderons que sur les deux grands axes artistiques que sont les arts picturaux et la littérature, puisque l'écrivain Gauvreau emprunte sa démarche créatrice à la peinture telle que nouvellement pratiquée par

Borduas. Cette démarche permettra à la fois de mettre en lumière la réelle originalité de la vision du peintre-mentor par rapport à ses pairs, mais aussi de comprendre pourquoi «Gauvreau est impensable en dehors de sa relation à Borduas et à l'effet d'entraînement que le peintre provoqua autour de lui.» (Fisette, 1993 : 472) La production de Claude Gauvreau est exclusivement issue de l'automatisme *tel que Borduas le définit*. Cette précision est importante, car c'est ce qui permet à l'œuvre de Claude Gauvreau de se démarquer - et de loin - de toute une tradition de la pratique de l'écriture automatique que Jacques Marchand (Marchand, 1979) fait remonter au futurisme de Marinetti jusqu'à l'automatisme montréalais, en passant par Dada et le surréalisme. D'où l'importance de situer autant Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau que leurs contemporains œuvrant en dehors de leur cercle, par rapport au surréalisme européen. Nous verrons comment ce mouvement artistique majeur de la modernité culturelle a d'abord influencé toute une génération d'artistes montréalais, puis comment le groupe de Borduas en est venu à s'en distancier, jusqu'à l'éventuelle et inévitable rupture entre les deux idéologies sœurs.

La proximité de ces idéologies souvent confondues en un seul et même mouvement nécessite par ailleurs que l'on explicite les circonstances intellectuelles et matérielles de cette rupture. C'est ce que nous ferons, dans un premier temps, au Chapitre II. Nous convoquerons brièvement, à cette fin, les textes des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus global* parus en 1948 parce qu'ils opposent publiquement et officiellement les visions artistiques d'Alfred Pellan et de Paul-Émile Borduas, figures emblématiques et rivales de la peinture moderne au Canada français, et scellent ainsi la discorde. Aussi, il faut savoir que la publication de *Refus global* aura été, pour Borduas, l'occasion de théoriser ses découvertes artistiques et de les faire connaître en dehors de son cercle puisqu'on y retrouve, entre autres, ses «Commentaires sur des mots courants» qui s'avèrent fort utiles pour bien saisir l'unicité, la nouveauté et l'exclusivité, du point de vue de l'évolution de l'art moderne, de l'automatisme surrationalnel par rapport à l'automatisme psychique pratiqué par les groupes de Breton et de Pellan.

Aussi, nous définirons en quoi consiste l'invention borduasienne qu'est l'automatisme surrationalnel - par rapport aux autres formes d'automatismes connues -, définition que nous étofferons par celle qu'en donne Claude Gauvreau. C'est autour des notions freudiennes d'ego et de libido que Gauvreau explique en quoi - de par l'interprétation qu'il en fait -, le

désir, l'inquiétude et la rigueur contribuent à la création surrationnelle, ajoutant ainsi à l'effort de théorisation de cette pratique artistique d'abord fourni par le peintre mentor. Si Gauvreau s'est employé à expliquer, à défendre et à justifier cette forme d'art avant-gardiste sur toutes les tribunes possibles tout au long de sa vie, l'essentiel de son apport théorique se trouve dans la correspondance qu'il a entretenue avec le jeune Jean-Claude Dussault en 1949-1950. Nous nous y référerons fréquemment. Toujours avec le souci de mieux comprendre sa démarche créatrice, nous verrons que le poète et dramaturge appréhende l'objet d'art par sa forme tridimensionnelle, explique-t-il, forme traduisant autant de réalités distinctes dont la plus importante (après l'aspect apparent et le contenu latent) serait ce qu'il appelle le contenu manifeste, à savoir les relations de matière (en peinture) ou les relations imagènes (en littérature). Ces relations uniques portant les stigmates des préoccupations intimes de l'artiste seraient donc à ses yeux un gage d'authenticité. Il nous sera donc indispensable de décrire en quoi consiste, dans l'œil de Gauvreau, l'authenticité artistique, puisqu'il échafaude l'ensemble de son œuvre créatrice sur ce principe que l'on retrouve, inévitablement, au cœur de la problématique qui nous occupe ici.

L'automatisme montréalais étant né de l'art pictural, il n'est pas étonnant que notre parcours soit ponctué d'exemples faisant référence à cette pratique et ce médium. Il faut savoir toutefois que lorsque Gauvreau aborde les notions de désir, d'inquiétude, de rigueur, d'authenticité, de spontanéité etc., il définit une façon de faire, une philosophie artistique qui s'applique à toute forme d'art. En même temps, par souci de cohérence pour sa propre démarche artistique, Gauvreau n'a pas le choix de définir les paramètres d'une pratique qui concerne le langage et de partager avec ses lecteurs la vision qu'il a de ce dernier. Nous nous attarderons donc sur la façon dont s'effectue le passage de l'automatisme pictural à l'automatisme littéraire en tenant compte des valeurs prônées par le petit groupe de Borduas et des trois définitions de l'automatisme (mécanique, psychique, surrationnel) à partir desquelles le poète élabore ses quatre types d'images poétiques (rythmique, mémorante, transfigurante, explorée) venant s'articuler ensemble pour donner le langage *exploréen*.

Bien sûr, en sa qualité d'explorateur et d'autodidacte forcé (à cause du contexte social), Claude Gauvreau énonce des théories sur la création artistique qui, loin d'être irréprochables, révèlent même des paradoxes et contradictions qui demeurent parfois insurmontables, ce qui

peut donner à ses explications une allure édulcorée du point de vue des théories du langage qui se sont développées depuis lors. Nous en sommes conscients. Inévitablement, croyons-nous, le risque de commettre des incohérences va de pairs avec les audacieux projets que sont, d'une part, l'élaboration d'une écriture surrationnelle qui lie une esthétique de non-figuration *avec l'objectif de signifier* et, d'autre part, la théorisation de cette pratique. De notre point de vue, l'intérêt de son œuvre créatrice et théorique réside dans la cohérence de la démarche de l'une par rapport à l'autre davantage que dans leur validité scientifique.

Aussi, nous constaterons qu'il existe des liens de parenté importants entre la poétique d'Henri Meschonnic et celle de Claude Gauvreau. Si l'on ne retrouve évidemment pas l'idéalisation romantique de l'acte créateur chez Meschonnic comme on la retrouve chez Gauvreau, il n'en demeure pas moins que les deux poètes, nés à moins de dix ans d'intervalle, présentent des pensées théoriques - bien que déclinées avec des degrés scientifiques fort différents - qui expriment des préoccupations intellectuelles et créatrices similaires en tant qu'elles défendent une approche holistique de la création et de l'art, ce qui les place en situation d'avant-garde, notamment du fait d'un certain anticonformisme assumé émanant d'une approche qui, selon certains, ratisserait trop large.

En effet, chez Meschonnic, cet anticonformisme réside dans le fait que sa théorie - qui se veut, comme pour chez Gauvreau, théorisation d'une pratique - engrange la cohabitation de plusieurs champs d'activités tels que la linguistique, la philosophie, l'histoire, l'histoire de l'art, l'éthique, le politique, etc., qui, à la manière de vases communicants, participent d'une volonté de comprendre la fonction anthropologique de la littérature en tenant compte du sujet et de l'histoire. Cette dimension anthropologique lui vient d'ailleurs d'Émile Benveniste pour qui le langage «sert d'abord à *vivre*» (Benveniste cité dans Bourassa, 1997 : 14) et que sans lui, «il n'y aurait ni possibilité de société, ni possibilité d'humanité.» (*Ibid* : 15)

C'est à Benveniste que revient aussi l'appellation ou le concept de *signifiance* au cœur de la pensée meschonnicienne et dont nous ferons état au deuxième chapitre puisqu'il guidera notre analyse. Benveniste attribue une double signifiance à la langue qu'il considère comme «l'interprétant de tout système signifiant.» (*Idem*) La première concerne le plan sémiotique, l'unité, le signe saussurien dont le sens est contenu ou refermé en lui-même. La deuxième concerne le plan sémantique, c'est-à-dire «le 'sens' résultant de l'enchaînement, de

l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux, [c'est] l'ouverture vers le monde.» (Benveniste cité dans Bourassa, 1997 : 15) Cette prise en compte nouvelle, par rapport au structuralisme, d'une subjectivité découlant de la prévalence du sujet et de la situation de parole, pour paraphraser Lucie Bourassa, implique la socialité puisqu'elle sous-tend la nécessaire présence éventuelle d'un interlocuteur «qui deviendra 'je' à son tour» (Bourassa : 1997 : 16) tout en la renouvelant, d'où son caractère d'imprédictibilité. Mais, pour Meschonnic qui reprend, dans sa poétique, les notions de *subjectivité*, *sujet*, *discours* et *signifiance*, le sens du sujet se retrouve non plus dans les seules «marques explicites de l'énonciation, comme la personne, les déictiques, les temps verbaux, etc.» (*Idem*), mais bien dans l'ensemble du texte-discours qu'il considère fonctionner comme un système autonome.

Gabriella Bedetti, explique Bourassa, distingue trois jalons importants dans le parcours théorique d'Henri Meschonnic, à savoir «une redéfinition de la poétique, qui vise la mise au jour des liens entre le langage, l'inconscient et l'idéologie; [...] une réévaluation des théories du langage et [une] *Critique du rythme* (1982).» (Bourassa, 1997 : 9) Bourassa fait également remarquer que les mêmes concepts et préoccupations reviennent, chez Meschonnic, au gré des différents discours analysés et au cours desquelles analyses s'ajoutent de nouveaux éléments qui en élargissent la portée. Sa définition de la modernité lui viendrait ainsi de réflexions antérieures portant sur l'historicité et la subjectivité, ou encore, «le redéploiement de la dichotomie traditionnelle oral-écrit en tripartition oral-parlé-écrit – l'oralité pouvant aussi bien caractériser le parlé que l'écrit [...] trouve sa source dans les travaux sur la traduction biblique.» (*Ibid* : 10) Finalement, dit-elle, «'l'implication réciproque' entre éthique, politique, poétique et rhétorique que permettent de penser le rythme et le sujet du poème [...] apparaît comme une reformulation, nuancée et enrichie, de la relation entre langage, idéologie et inconscient discutée dans *Pour la poétique*.» (*Idem*)

C'est donc en partie autour de cette courtepoinTE d'idées issues à la fois des sciences humaines et de la linguistique que s'articule la pensée de Meschonnic, dont le principal objet d'étude est la notion de rythme que nous nous emploierons à décrire également au Chapitre II, et ce, pour en mieux saisir la pertinence par rapport à l'écriture de Claude Gauvreau. Meschonnic s'inspire de notions de linguistiques élaborées par Saussure et Benveniste, principalement, pour élaborer sa propre poétique du discours, reprochant à Saussure de s'être

arrêté au fait de la linguistique et à Benveniste de ne pas avoir «formulé la théorie du rythme que pourtant seul il a rendu possible.» (Meschonnic, 1982 : 29)

En effet, l'idée d'une redéfinition de la notion de rythme - tout comme l'intégration de celle de signifiante - chez Meschonnic lui vient d'un article d'Émile Benveniste⁹ dans lequel ce dernier remet en cause l'étymologie du mot (*ruthmos*) qui renvoyait jusque-là à un «mouvement plus ou moins régulier des flots» (Benveniste cité dans Bourassa, 1997 : 82) à cause de son préfixe dérivé *rhein*, couler. Or, ses études des textes anciens lui permettent de constater qu'il n'y est jamais question de la mer (*rheo* et *ruthmos*) ni même d'une nécessaire périodicité ou mesure. Le suffixe *thmos*, compris comme «modalité particulière d'accomplissement telle qu'elle se présente aux yeux» (*Ibid* : 83) ajouté à *rhein* dans sa nouvelle acception, fait en sorte que

Benveniste propose que *ruthmos*, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique [...] la forme improvisée, momentanée, modifiable» ou encore la «manière particulière de fluer», les «dispositions» et les «configurations» sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer. (Bourassa, 1997 : 83)

Ce sont donc les fruits de la recherche de Benveniste qui permettent à Meschonnic, à l'instar de plusieurs théoriciens d'ailleurs, d'élaborer sa propre définition renouvelée du rythme sans tenir compte obligatoirement de la notion de mesure, mais conservant néanmoins le «primat du même» (*Ibid* : 16) qu'il observe parmi les dizaines de définitions étudiées, tous champs confondus.

Quant à Ferdinand de Saussure, Meschonnic retient de lui les quatre concepts solidaires de *valeur* (plutôt que le sens), de *système* (plutôt que la nomenclature), de *fonctionnement* (plutôt qu'origine) et d'*arbitraire* (devient *radicalement arbitraire* chez Meschonnic) qui «déterminent *ensemble* l'hypothèse d'un primat du discours, que Saussure n'a pas formulé, mais qu'il a rendu possible.» (Meschonnic, 1982 : 29) En effet, chez Meschonnic, le *système* n'est pas la langue mais le discours, et l'interaction des éléments du discours produisent la *valeur* spécifique à ce discours. Ainsi, la valeur, chez Meschonnic, revêt les mêmes caractéristiques que chez Saussure, mais dans le lieu du discours, non de la langue : «Toutes

⁹ «La notion de rythme dans son expression linguistique», *Problèmes de linguistique générale*, t.1, p. 327-335, Paris : Gallimard, 1966.

les valeurs, explique Saussure, sont régies par un principe paradoxal, car elles sont produites ‘par une chose *dissemblable* susceptible d’être *échangée* contre celle dont la valeur est à déterminer [...] et par des choses *similaires* qu’on peut *comparer* avec celle dont la valeur est en cause’.» (Bourassa, 1997 : 12) Sa définition de la *valeur* emprunte aussi au formaliste Tynjanov chez qui le rythme aurait un rôle «déformant», c’est-à-dire qu’il suppose une dynamisation sémantique due aux interactions réciproques des unités de sens entre elles. La *valeur spécifique* dont parle Meschonnic, non le sens, résulte de la mise en contexte par rapport aux autres éléments du discours. Quant à la notion d’*arbitraire* qui sous-tend celle de *fonctionnement*, Meschonnic la récupère pour sortir du dualisme convention-nature en proposant que la motivation, s’il en est une, n’est pas attribuable au mot mais au discours. Il propose en ce sens la notion de *motivation du discours*. Nous y reviendrons à la clôture du deuxième chapitre.

Retenons pour l’instant que par sa vision originale du rythme, Meschonnic «participe d’une fondation nouvelle de la théorie du langage car [il] permet d’échapper à la métaphysique du signe, de tenir ensemble le signifiant et le signifié, l’écriture et l’existence, la ‘rime et la vie’.» (Bourassa, 1997 : 76) Retenons surtout que cette compréhension de la littérature permet d’appréhender l’œuvre de Claude Gauvreau selon des éléments d’analyses disparates, mais non moins pourvus d’un potentiel sémantique cohérent lorsqu’observés sous l’aspect de leurs interrelations réciproques qui font s’animer, sous un nouvel éclairage, ses œuvres-systèmes.

Au Chapitre III, nous nous pencherons spécifiquement sur les trois grandes pièces de théâtre que sont *L’asile de la pureté* (1953), *La charge de l’original épormyable* (1956) et *Les oranges sont vertes* (1958-1970). Nous verrons d’abord en quoi certains éléments du discours de ces pièces, qui mettent en scène la mise à mort de Donatien Marcassilar, de Mycroft Mixeudeim et d’Yvirmig, respectivement, déploient une écriture systémique de la violence qui participe du rythme du poète et dramaturge surrationnel et, au final, en dévoile sa signifiante. Au-delà des outils de notation accentuelle de figures prosodiques et rythmiques élaborées par Meschonnic et qui sied davantage à la poésie qu’au théâtre, nous retenons de Meschonnic que «ce que la théorie nouvelle du rythme doit reconnaître, c’est tout ce qu’il y a aussi dans le langage et qui est de l’ordre du continu, entre le corps et le langage, entre une

langue et une littérature, entre une langue et une pensée : un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu.» (Dessons et Meschonnic, 2005 : 38) Considérant l'importance que revêt le critère d'authenticité pour Claude Gauvreau et qui se résume à assumer sa nature profonde dans toutes les sphères de la vie, c'est-à-dire non seulement dans l'art, mais également dans la façon d'exister en ce monde, nous tenterons d'établir si son œuvre répond aux valeurs et préoccupations qui animent artistiquement et personnellement le poète dans le contexte de la modernité qui a cours. Nous ferons intervenir ici la notion d'un sujet de l'écriture : «Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.» (Meschonnic, 1982 : 217) C'est un sujet qui n'a rien à voir avec un individu ou un «je» grammatical, mais qui revêt plutôt les traits d'«un agent de trans-subjectivité, par la lecture [...]» (*Ibid* : 54) C'est sans doute à cela que fait référence Pierre Popovic lorsqu'il dit que la poésie «inscrit la possibilité d'une utopie et dégage des signes rassembleurs en lesquels la communauté à venir pourra se reconnaître. Chez Gauvreau, l'utopie naît d'un langage druidique, magique, qui n'est que désir. L'offre est grandiose, pathétique : seul le lecteur donnera vie au texte.» (Popovic, 1992 : 433)

Aussi, afin de mieux situer le rythme gauvréen en tant qu'il s'inscrit dans un contexte d'énonciation artistique guidé par une nouvelle esthétique moderne au service de la vérité, non plus de la beauté, nous ferons intervenir des idées issues du champ de la philosophie de l'art. Cette transition esthétique marque aussi le «passage pour le spectateur du confort d'une opinion collective à la nécessité d'un jugement personnel. Il ne peut plus se réfugier derrière le consensus esthétique qui régnait dans la culture occidentale, qui la façonnait.» (Nous, 1995 : 119)

Avant de poursuivre, notons que tout au long de son parcours, notre recherche se nourrit des différentes interprétations de l'œuvre de Claude Gauvreau qui ne s'opposent pas, mais qui plutôt se complètent, s'enrichissent et participent, chacune à sa manière, à la mise en relief de ce que Meschonnic décrit comme le rythme poétique d'une œuvre, celui, ici, d'une partie de l'œuvre du seul véritable poète et dramaturge surrationnel que le Québec ait connu.

CHAPITRE I

CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE L'AUTOMATISME MONTRÉALAIS

1.1 L'environnement socio-politique et culturel de l'ère Duplessis

Maurice Duplessis est élu premier ministre du Québec une première fois en août 1936. Hormis un bref changement de garde au profit des Libéraux d'Adélard Godbout (1939-1944), il le restera jusqu'à sa mort en 1959. Avec la réélection de Maurice Duplessis et de l'Union nationale en 1944 s'amorce la période que les historiens s'entendent pour qualifier de «Grande Noirceur», car ce gouvernement dirige les sphères économique, sociale et politique du Québec selon une idéologie profondément conservatrice. En plus de s'opposer à toute forme d'accroissement de l'intervention de l'État dans la sphère sociale, la politique de Duplessis favorise le patronat et l'entreprise privée, ainsi que les capitaux provenant des États-Unis et du Canada anglais dans le développement de la province qui forme la majeure partie de ce qu'on appelait jadis le Canada français. Quoiqu'il combatte farouchement le militantisme syndical, qu'il associe d'ailleurs au communisme, et qu'il réprime d'emblée tout agent de changement social, le populisme de Duplessis parvient néanmoins à lui faire gagner des appuis du monde ouvrier. Il prône les valeurs traditionnelles que sont la ferveur religieuse, la famille et l'amour de la terre, ce qui, en partie, lui vaut également la faveur des habitants des milieux ruraux.

Dans ses efforts pour encadrer la population et maintenir l'ordre établi, Duplessis n'a guère de mal à s'adjoindre l'appui et la participation des élites traditionnelles qui partagent non seulement son idéal conservateur mais, de surcroît, son pouvoir et son emprise sur l'État québécois. Majoritairement composées de professions libérales et du clergé, ces élites dominent tant l'appareil et le champ politique – son gouvernement en est formé - que l'appareil religieux et le champ culturel. En effet, puisque son gouvernement n'intervient à peu près pas dans les affaires sociales, l'éducation et le développement de la culture, Duplessis fait en sorte de maintenir le rôle et les privilèges de l'Église dans ces domaines. Le clergé chapeaute donc institutions, hôpitaux, écoles, loisirs, etc., et son autorité morale au sein de la société québécoise fait généralement consensus. Cet état de fait contribue d'ailleurs

à la cohésion des élites (qui comptent également parmi leurs rangs journalistes, critiques et intellectuels de tout acabit), puisqu'elles sont directement issues d'un système d'éducation forgé sur la perpétuation des valeurs traditionnelles ; la transmission des connaissances étant assurée par des clercs. Inévitablement, cette mainmise des hommes de foi dans la sphère sociale n'est pas sans influencer la diffusion, la production et la consommation d'art et de culture, d'où la nécessité d'en faire mention ici.

De façon générale, «les années 1920 à 1949 marquent l'apogée du contrôle clérical sur le livre et la lecture au Québec.» (Michon, 2004 : 389) Seule la période pendant laquelle sévit la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), nous y reviendrons, fait figure d'exception à cet égard. La censure ne s'effectue pas uniquement par l'application de l'Index (en vigueur jusqu'aux années 1960) et par la menace d'excommunication, mais surtout par un contrôle idéologique sur les mentalités, induisant dans la population le modèle de ce que doit être la littérature en vertu des valeurs chrétiennes, et dénigrant ce qui ne correspond pas à cet idéal. Pierre Popovic parle à cet effet d'une «mystique nationaliste»¹⁰ élaborée sur des critères de langue, de race et de religion. À peu d'exceptions près, les libraires et éditeurs suivent en ce sens les prescriptions du clergé (qui incarne une bonne partie de leur clientèle) et publient ou diffusent soit des ouvrages scolaires, soit de la littérature étrangère et/ou locale qui ne contrevient pas à l'idéologie dominante.

Tout comme la lecture et la littérature, les arts picturaux sont majoritairement régis par les mêmes préceptes valorisant et représentant le terroir québécois. La technique prônée par les Écoles des Beaux-Arts (Montréal et Québec), quant à elle, prend racine dans la peinture académique influencée par la Renaissance (anatomie, perspective, peinture par imitation des anciens et de la nature, qualités réalistes du dessin de l'objet reproduit).

¹⁰ Au Québec, la période de l'entre-deux-guerres est marquée notamment par l'influence de l'abbé Lionel Groulx qui, en réaction 1) aux tentatives modernistes d'une minorité d'individus influencés par la Mère patrie et sa littérature universaliste et internationale; 2) à l'urbanisation et l'exode rural; 3) à l'immigration et l'anglais, tente de rallier le plus grand nombre autour de cette mystique nationaliste qui consiste en la glorification de la religion (des valeurs catholiques), de la langue française (particulièrement de ses déclinaisons et accents canadiens français par opposition au français «de France») et de la race (des Canadiens français par opposition aux Canadiens anglais et aux immigrants). Il s'agit d'une véritable croisade visant à affranchir la littérature canadienne française des influences modernistes de la littérature française d'outre-mer, d'une tentative de la «canadianiser».

Malgré la montée d'une nouvelle petite bourgeoisie urbaine, cultivée et encline à de nouvelles formes d'expressions littéraires et picturales, la consommation d'œuvres d'art, non étrangère à l'appréciation (majoritairement conservatrice) que l'on en fait dans les différents mediums de communication, demeure l'apanage de la bourgeoisie traditionnelle susmentionnée. Il s'agit donc d'un véritable cercle vicieux réunissant les conditions propices au rejet, par les élites qui font figure d'autorité au Québec, de l'art moderne qui se répand pourtant en Europe depuis le début du siècle et qui a réussi, bon gré, mal gré, à faire son chemin jusqu'ici pendant la Deuxième Guerre.

De plus, en réaction à une certaine perte de son contrôle sur la circulation et sur la production d'œuvres subversives durant cette période, le haut clergé et le gouvernement de Duplessis travaillent de concert, dans les années 1950, à renforcer leur doctrine conservatrice à la grandeur de la sphère sociale. «Aucun régime n'est pire que celui que nous avons sur les épaules actuellement. Duplessis n'est pas battable» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 394), de dire Claude Gauvreau, résumant ainsi le climat dans lequel l'artiste et l'écrivain en quête de renouveau doivent donc manœuvrer. Mais ce climat qui, *a priori*, pourrait servir d'éteignoir à toute une génération de jeunes artistes, en propulsera d'autres, comme lui, à lutter pour que triomphent enfin des valeurs dignes de leur époque, dans la vie comme dans la création.

1.2 Les valeurs de la modernité

L'art moderne emprunte évidemment ses caractéristiques fondamentales aux valeurs véhiculées par le vent de modernité généralisé qui souffle de l'autre côté de l'Atlantique depuis aussi loin que le siècle des Lumières. Bien que l'on puisse dater l'apparition de cette pensée dite moderne (même si tous ne s'entendent pas sur cette datation), il n'est pas tant question ici d'appartenir à une période historique donnée, mais surtout, il est question pour le sujet humain d'une façon d'exister en ce monde, d'une condition de l'existence régie par des valeurs précises. Essentiellement, la posture de l'individu moderne est en rupture avec les traditions, lesquelles appartiennent à un passé jugé ancestral. Parce qu'instaurant un ordre social auquel l'individu est assujéti par l'entremise de différents paliers hiérarchiques d'autorités (filiale, morale, religieuse, politique, etc.), la tradition perpétue la norme et favorise ainsi l'homogénéité des individus et donc une certaine quiétude de la collectivité. L'individu moderne est en quête d'autodétermination, quête venant avec la responsabilité

face à soi de construire son identité, car cette identité n'est désormais plus uniquement le legs d'un passé et d'une filiation et s'appuie davantage sur des principes universels d'égalité et d'humanisme, s'affranchissant au passage des anciennes autorités qui, jusqu'alors, conféraient un ordre hiérarchique.

La principale revendication du sujet moderne est la mise en avant d'un individualisme affirmé (faire reconnaître sa particularité, se démarquer de la masse ou de l'intérêt collectif, favoriser l'hétérogénéité) intrinsèquement lié à une subjectivité autonome (ou faisant appel à son intériorité, au domaine de l'intime, à ce que lui dicte ses états d'âmes). En ce sens, les découvertes de Freud participent également de cette revendication du sujet moderne puisque «le freudisme s'attache à défaire les coutures individuelles et collectives qui retiennent une réalité refoulée jusque-là (d'où la dimension inaugurale de Freud dans la modernité historique), celle de l'inconscient.» (Nouss, 1995 : 65) Cette prédominance de l'individu *conscient* et *inconscient* dans son rapport au monde n'est rendue possible qu'en rompant avec la tradition et exige une liberté absolue, ce qui, nous nous y attarderons, n'est pas sans risques ni conséquences.

1.3 La modernité culturelle au Québec avant 1940

Malgré une ambiance sociale peu propice aux grandes démonstrations modernistes (en raison surtout de la prédominance de l'Église dans toutes les sphères de la vie), il se produit ponctuellement de petites manifestations depuis le début du XXe siècle qui, les unes ajoutées aux autres, posent les jalons de l'entrée du Québec dans une certaine modernité culturelle. En peinture comme en littérature, c'est la parution en 1918 de la revue *Le Nigog* qui marque le début d'un renouvellement dans la façon de penser l'art au Québec (littérature, peinture, architecture, musique). En accord avec les valeurs de la modernité décrites précédemment, la revue réunit des peintres (dont Ozias Leduc, maître à penser et mentor de Borduas) et des écrivains qui ont à cœur l'expression de la subjectivité de l'artiste. Les pages du *Nigog* sont apolitiques et s'emploient à défendre l'art pour l'art¹¹, c'est-à-dire un art dépourvu de toute idéologie. Il s'agit surtout de combattre *hic et nunc* l'idée selon laquelle l'art doit

¹¹ Sans toutefois aller jusqu'à «revendiquer l'autonomie totale du produit artistique à l'égard de la représentation du *réel*» (Trépanier, 1998 : 40) comme le feront les automatistes dans les années 1940, par exemple.

obligatoirement servir une doctrine nationaliste (ou une «mystique nationaliste») et/ou régionaliste (représentations littéraire et picturale du terroir) et académique. La revue prétend qu'il faut un minimum de connaissances pour créer une œuvre d'art digne de ce nom ou d'en faire la critique. Elle souhaite en ce sens «voir le Canada français accéder aux niveaux culturels et scientifiques caractéristiques des autres pays occidentaux ; former une élite éduquée pour constituer un intermédiaire entre l'art et le public.» (Trépanier, 1998 : 35) *Le Nigog* dénonce la complaisance de la critique envers des œuvres nulles sur le plan littéraire ou artistique dans le seul but de servir l'idéologie nationale.

1.3.1 La peinture

Du côté des arts picturaux plus spécifiquement et dans la foulée des idées véhiculées au cours de l'année 1918 par *Le Nigog*, des signes de modernité sont perceptibles à plusieurs niveaux durant la période de l'entre-deux-guerres (1919-1939). Spécialiste de cette période, Esther Trépanier illustre les caractéristiques communes selon lesquelles se déploie lentement, mais sûrement, une première modernité picturale durant cette période au Québec à l'aide des deux catégories d'analyse que sont le «sujet peint» et le «sujet peignant.» (*Ibid* : 134-135) Son analyse est basée tant sur la pratique de l'artiste que sur le discours d'une minorité de critiques d'art (francophone et anglophone) en faveur de l'art moderne.

Avant les années 1940, la question du sujet peint est impensable en dehors des balises de la représentation du monde extérieur qui doit servir de référent nécessaire à toute œuvre d'art. Au Canada anglais, au début des années 1920 et durant les années 1930, le Groupe des Sept a inculqué un souffle nouveau à l'illustration du territoire sauvage canadien (du terroir au grand nord) en démontrant que si le sujet demeure relativement traditionnel, son illustration, elle, «peut se faire à l'intérieur d'une peinture libérée des contraintes de l'académisme.» (*Ibid* : 217) Malgré son appartenance à une idéologie nationaliste dans le traitement du sujet peint, on voit dès lors apparaître au sein du groupe un trait plus fantaisiste et les couleurs se font plus vives et criantes.

Au Québec en revanche, dès la fin des années 1920 et durant les années 1930, le sujet peint se déplace du paysage de la campagne vers un paysage plus urbain. Ce déplacement du sujet peint concerne autant le territoire que la figure humaine puisqu'il ne s'agit plus de représenter

la figure idéalisée du paysan et secondaire au paysage, mais bien la figure humaine (et ses valeurs psychologiques en mutation) seule et reléguée au premier plan et/ou mise en scène dans toutes les facettes de sa contemporanéité (nouveau milieu de vie et de travail, nouvelles sources de divertissements, etc.). Si le sujet peint se modernise à la fois dans sa facture (procédés picturaux hors académisme) et dans son objet (paysage rural vs paysage urbain, paysan vs homme moderne), il demeure obligatoirement attaché à une esthétique du réalisme que l'on souhaite cependant plus actuelle et contemporaine.

Cette réinterprétation du monde extérieur à laquelle on aspire nous amène à la deuxième catégorie d'analyse qu'est le sujet peignant. C'est dans la pratique artistique encore plus que dans la représentation des sujets peints dits nouveaux que résident les plus grandes avancées modernistes de cette époque. En effet, apparaît dès les années 1920 le concept d'«art vivant» qui met de l'avant une plus grande liberté du peintre dans l'expression de sa perception des sujets peints. On accorde dès lors une importance prépondérante à la subjectivité individuelle de l'artiste qui, dans le traitement pictural (formes, couleurs) de sa vision personnelle des objets du monde, donnera son caractère «vivant» à l'œuvre d'art.

On commence donc, dans les décennies 1920 et 1930, à défendre l'idée d'une plus grande liberté quant au choix des sujets peints et à la façon de traiter ces mêmes sujets. De façon générale, cette idée fait consensus au sein de la minorité artistique en faveur d'un art qui serait davantage «de son temps.» La deuxième moitié de la décennie 1930, dans cet ordre d'idée, dresse la table à ce qui promet de faire débat à propos de cet art que l'on souhaite de plus en plus à l'image des valeurs modernes qui animent d'autres sociétés occidentales. La dénonciation de l'imposition de modèles (nationalisme et régionalisme) et de procédés (académisme), la mise en avant de la subjectivité de l'artiste dans la création, la minorité grandissante se portant à la défense de l'art vivant, la création de l'École du Meuble (1935) comme alternative à l'École des Beaux-Arts et enfin, la création par John Lyman de la Société d'arts contemporains (S.A.C.) en 1939 découlant de toutes ces revendications, participent des avancées certaines d'une modernité artistique au Québec. Mais pour l'heure, on n'en est pas encore aux revendications sans compromis qui définiront les années 1940 et qui polariseront les artistes québécois d'avant-garde en deux groupes bien distincts. En effet, le concept de l'art vivant tel qu'on le voit avant 1940 est encore fondé sur l'observation du

réel. Le soutien qu'on lui connaît «ne va pas encore jusqu'à la reconnaissance de l'abstraction.» (*Ibid* : 88) Même John Lyman, malgré sa qualité de fondateur de la S.A.C., voit en l'abstraction la «menace de dépasser les limites de l'intelligibilité et de constituer un frein à la communication avec le spectateur.» (*Ibid* : 117) Il devient donc plutôt clair que le point d'achoppement dans la continuité du processus d'accession à la modernité culturelle au Québec réside en grande partie dans une définition de l'«art vivant» qui n'a pas le même sens pour tous au sein de la communauté artistique.

1.3.2 La littérature

Le champ littéraire est lui aussi investi d'une minorité d'écrivains qui, à l'instar de leurs collègues des arts plastiques, non seulement aspirent à une modernisation de la littérature, mais participent à en établir les jalons. La création en 1895 de l'École littéraire de Montréal par un petit groupe d'étudiants du Collège Sainte-Marie marque en quelque sorte le début de cette modernité annoncée. Ces jeunes francophiles qui appartiennent à une minorité de l'élite cultivée de Montréal s'intéressent à la littérature française et à l'art moderne tel que les deux disciplines se pratiquent à Paris au tournant du siècle. Paris exerce sur ces jeunes une attraction incontournable puisqu'elle incarne pour eux toute l'idée de la modernité littéraire et artistique, notamment par ses poètes symbolistes et décadents et par ses luttes menées contre l'académisme, mais aussi par les valeurs libérales qui l'animent. Au Canada français, c'est Émile Nelligan qui, le premier, réunit tous ces critères et fera de la poésie son activité professionnelle exclusive. Sa poésie conserve le souci de la forme mais commence à s'intéresser à l'intériorité subjective de l'Homme, ce qui, en sol canadien, est un fait nouveau. Pour les futurs créateurs du *Nigog*, il est l'incarnation de l'autonomie de l'art, valeur phare de la revue à venir. L'École littéraire de Montréal tiendra donc quelques séances publiques vouées à la poésie, puis se dispersera après l'internement de Nelligan. L'esprit moderniste continuera néanmoins de germer en sol québécois.

Mais comme tous ne partagent pas cet engouement pour la Ville Lumière et y voient même une menace pour les valeurs traditionalistes chèrement défendues par l'Église et par de jeunes émules d'une «mystique nationaliste», une nouvelle caste d'écrivains voit le jour. D'un côté se trouvent les écrivains tournés vers Paris et se réclamant à la fois des esthétiques françaises d'avant-garde (Parnasse, symbolisme) et de l'œuvre de Nelligan – les

exotiques -, de l'autre, les écrivains régionalistes soucieux de préserver et de répandre l'«âme canadienne.» De cette opposition naît un conflit idéologique et esthétique qui culminera avec la création, en 1918, de la revue *Le Nigog*, «unique tentative d'institutionnalisation» (Garand, 1989 : 177) du discours exotique et dont la publication n'aura duré qu'une année. Malgré des différences entre les groupes, il n'en demeure pas moins qu'ils ont tous les deux à cœur de faire progresser la littérature canadienne française. Seulement, ils ne s'entendent pas sur les moyens d'y parvenir. En effet, pour le régionaliste, l'idée du progrès littéraire réside dans l'affirmation et l'illustration du «sujet canadien», donc d'un «déjà-là» (*Ibid* : 186) en attente d'être dévoilé et dans lequel l'ensemble de la collectivité pourra non seulement se reconnaître mais propager sa légitimité et en assurer la pérennité. L'exotique, quant à lui, se dissocie de tout programme collectif et priorise la libre expression individuelle d'une âme (la sienne) en quête d'absolu. À l'opposé du régionaliste, l'exotique croit que le progrès littéraire doit passer par «l'autonomie du champ littéraire par rapport aux champs politique et religieux» (*Ibid*, 181), il vise l'affranchissement de l'art et envisage «la création littéraire comme un travail de Transformation sur les formes déjà existantes.» (*Ibid*, 187) Alors que ces idéologies s'entrechoquent - à l'image des questions qui surgissent autour de l'art vivant dans le champ des arts picturaux -, la censure cléricale bat son plein; les inscriptions à l'Index et les menaces d'excommunications fusent. Il faudra attendre les années 1930 pour voir paraître les «premières œuvres phares de la modernité au Québec, celles d'Alain Grandbois et de Saint-Denys Garneau. Tournées vers l'universel et vers l'intime, elles dépassent le conflit entre le régionalisme et l'exotisme [...]» (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, 2007 : 153) De même, elles adoptent le vers libre qui paraît mieux servir les préoccupations de ces nouvelles réalités à exprimer.¹²

Claude Gauvreau voue un grand respect à Saint-Denys Garneau qu'il qualifie de «navire scintillant d'aurore et d'éternité» (Gauvreau, 1945 : 2) dans un article hommage publié dans le *Sainte-Marie* au tout début de son expérience journalistique. C'est l'écrivain québécois dont il parlera avec la plus grande affection, voire avec fascination. C'est que l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace*, toute sa courte vie durant, a recherché l'authenticité plutôt que

¹² «Le vers libre, dans les années trente, c'est Alain Grandbois, mais on n'en sait rien puisque ses poèmes ont paru à l'autre bout du monde, à Hankéou, en 1934; c'est au premier chef Saint-Denys Garneau, dont les *Regards et jeux dans l'espace* sont publiés en 1937.» (Marcotte, 1989 : 57-58)

la réussite formelle. Il a souhaité la réconciliation de l'être intérieur avec son extérieur qui, pour lui, forment un tout.¹³ Sa poésie est une conquête de la connaissance du soi profond par la mise en avant de l'intériorité humaine. Surtout, il a eu «l'audace qui consiste à tourner le dos aux grâces de l'imitation pour être soi.» (Lamontagne, 1993 : 9) Pour ces raisons qui sont autant de signes de parenté avec l'œuvre et la démarche de Claude Gauvreau, il est un modèle de modernité à suivre (non à imiter!). Est-il besoin de mentionner que sa mort prématurée et tragique, dans des circonstances nébuleuses, ne fait qu'ajouter à la fascination... Car Saint-Denys Garneau, comme Nelligan et plus tard Gauvreau, fait partie du club restreint des poètes mythifiés par l'histoire, l'élan de leurs désirs créateurs n'ayant eu d'égal que la force des instances répressives en place dans les sociétés qui les ont vus déployer leur art.

Jusqu'aux années 1940, donc, le Québec culturel moderne en devenir se façonne au gré de petites libertés conquises par des groupes d'artistes et d'écrivains marginaux avides d'un renouvellement dans les façons de s'exprimer artistiquement. En peinture comme en littérature, on milite en faveur d'une plus grande marge de manœuvre tant au niveau formel qu'au niveau du sujet traité (prédominance de la sensibilité de l'artiste, diversité des contenus représentés) sans toutefois se positionner en rupture avec l'idéologie dominante. Le renouvellement souhaité passe davantage par un déplacement des enjeux : on critique la rigidité de l'Église tout en demeurant profondément catholiques; on représente des sujets encore plutôt traditionnels (paysages ruraux et urbains, portrait) avec des moyens plus actuels (couleur, trait, vers libre).

1.4 La modernité culturelle au Québec à partir de 1940

La décennie 1940 au Canada français est sans contredit une étape charnière dans le domaine de la culture puisque plusieurs événements extraordinaires viennent secouer surtout le champ des arts picturaux, mais également celui de la littérature. La Seconde Guerre qui sévit en Europe de 1939 à 1945 crée chez nous une dynamique toute particulière due notamment à l'exil en Amérique (principalement à Montréal et à New-York) de plusieurs intellectuels et artistes de tout acabit, ce qui a pour effet d'engendrer la circulation d'idées et d'œuvres comme jamais auparavant. En peinture, les débats sur les questions de l'art vivant, du

¹³ Claude Gauvreau quant à lui se dira «moniste».

surréalisme et de l'abstraction occupent de façon quasi exclusive les esprits des acteurs de cette sphère d'activités. Nous le verrons, c'est la décennie des radicalisations et des ruptures. C'est surtout la décennie de la «comète automatiste»¹⁴ dont le passage fulgurant percera «des trous de lumière dans la Grande Noirceur» (Smart, 1998 : 51) et fera ainsi passer le Québec à une autre étape de son accession à la modernité.

Le champ littéraire sera certes remué par tous ces débats ainsi que par l'automatisme, mais dans une moindre mesure que celui des arts visuels, à l'exception du poète, tribun et dramaturge Claude Gauvreau. Ce sont avant tout les années de guerre qui ont opéré une réelle révolution dans l'industrie du livre au Canada puisque le gouvernement fédéral octroie le droit de reproduire tous les ouvrages publiés en territoire ennemi, dont celui de la France, après sa capitulation en 1940. Le marché de l'édition est en pleine effervescence et l'éventail d'œuvres désormais proposées au lecteur durant cette période est impressionnant. Des titres avant cela introuvables deviennent par conséquent disponibles et l'abondance des œuvres en circulation outrepassa la capacité de contrôle du clergé sur tout ce qui se publie. Le fait que le Canada français soit libéré du joug des conservateurs de Maurice Duplessis de 1939 à 1944, à la faveur des Libéraux, contribue certainement à ce relâchement des autorités en place en matière de culture.

Bien que ce répit émanant de la situation géopolitique mondiale soit de courte durée¹⁵, il aura contribué à fortifier les bases fragiles mais bien présentes d'un esprit moderniste dans les arts au Québec.

1.4.1 La peinture moderne: deux peintres, deux écoles, deux visions

Nous l'avons vu, le concept d'art vivant fait consensus auprès des peintres canadiens en quête de modernité dans les années 1930, pour autant qu'il soit fondé sur l'observation du réel. Il n'en sera pas ainsi dans la décennie 1940. En effet, bien qu'ils soient des adeptes de l'art vivant, Paul-Émile Borduas et Alfred Pellan, figures emblématiques de la peinture au Québec

¹⁴ L'expression est de Gilles Lapointe qui en a fait le titre de son ouvrage paru en 2008, *La comète automatiste*, aux Éditions Fides.

¹⁵ Cela s'explique par le retour en force de l'orthodoxie et des valeurs conservatrices suite à la réélection de l'Union nationale de Duplessis en 1944 et aussi par le rapatriement, par leurs éditeurs d'origine, des livres français, occasionnant ainsi la chute drastique des ventes de livres au Québec.

et autour desquels graviteront plusieurs jeunes peintres, en développeront, au cours de cette période, des visions bien incompatibles. Ces divergences esthétiques et idéologiques mèneront d'ailleurs, en 1943, à une rupture définitive entre les deux hommes, après quoi ils ne s'adresseront plus jamais la parole.

Quand Alfred Pellan revient de France en 1940 après avoir étudié aux Beaux-Arts de Paris et fréquenté les artistes modernes du Montparnasse (Picasso, Breton, Artaud, Klee, Ernst pour ne nommer que ceux-là), Borduas est déjà professeur à l'École du meuble depuis 1937. Il a repris le poste du peintre Jean-Paul Lemieux parti poursuivre sa carrière d'enseignement à l'École des Beaux-Arts de Québec où il demeurera jusqu'en 1965. Beaucoup plus que de simples détails biographiques, les postes d'enseignants que ces peintres occupent témoignent des positions idéologiques qui les animent et qui polarisent les artistes de l'époque en deux groupes bien distincts. En effet, il existe des différences marquées au sein de ces institutions d'enseignement qui ne peuvent être ignorées ici en raison de leurs impacts sur la modernité culturelle au Québec.

L'École du Meuble voit le jour en 1935 et se pose d'entrée de jeu comme alternative à l'École des Beaux-Arts qui fait office de référence en matière d'arts plastique à Québec et à Montréal depuis 1922 et 1923 respectivement. Sans s'ériger contre les Beaux-Arts, du moins au début de son existence, l'École du Meuble ambitionne plutôt de former une nouvelle élite cultivée qui aurait des aptitudes techniques et pourraient ainsi répondre aux exigences du marché du travail déjà surinvesti par les professions dites libérales. Sous la direction de Jean-Marie Gauvreau, diplômé de Paris, (aussi professeur en sculpture et, cela va de soi, en ébénisterie), l'École entend faire connaître l'art européen tout en mettant de l'avant la tradition artisanale canadienne-française. Contrairement aux divisions régionalistes/exotiques qui secouent les champs littéraires et picturaux au cours des années antérieures et dont il a été question précédemment, l'École du meuble se démarque donc par la valorisation à la fois de l'art local et d'un art universel ancré dans la modernité. Elle embrasse donc simultanément tradition et désir de nouveauté.

Par contre, même s'il n'est plus possible de nier son existence, l'art vivant occupe toujours une position précaire et marginale sur le plan institutionnel. La défense et la promotion d'un art moderne non reconnu par les élites traditionnelles ainsi que le fait, sans doute, qu'il

s'agisse d'une école de métiers, place l'École du Meuble en position d'infériorité par rapport à l'École des Beaux-Arts : professeurs et étudiants «sont souvent contraints à investir un temps et une énergie beaucoup plus considérables pour acquérir le «titre» d'artiste qui leur est toujours contesté !» (Fournier et Laplante, 1977 : 119) En réaction à cette forme de snobisme dont ils font les frais, ils en viennent à «s'éloigner des canons de l'académisme pour expérimenter de nouvelles conceptions de l'art et de l'artiste» (*Idem*) et à rompre ainsi avec les idéologies esthétiques des Beaux-Arts et de ses façons de faire et d'enseigner.

Mais qu'en est-il justement ? Pour l'académicien des Beaux-Arts, le mandat de l'artiste ou la norme en matière d'art pictural est d'abord et avant tout de «faire beau» et de «faire comme», c'est-à-dire de reproduire de la façon la plus esthétiquement belle possible les objets du monde extérieurs (paysages, natures mortes; portraits, anatomie). Même Riopelle (difficile à croire, mais vrai !), parlant de sa période «superacadémique» (Riopelle, cité dans F-M Gagnon, 1998 : 59) et se qualifiant péjorativement de «peintre du dimanche» (*Idem*) pour illustrer cette période, explique que ce qu'il voulait était de «copier la nature» (*Idem*), comme le lui avait enseigné son professeur privé diplômé de l'École des Beaux-Arts. Ayant fréquenté l'institution de Montréal de 1940 à 1943, Pierre Gauvreau corrobore ce manque d'ouverture à une peinture s'inscrivant davantage dans la mouvance de l'art vivant :

On ne nous enseignait absolument rien de la peinture contemporaine – ni américaine, ni européenne -, même pas l'impressionnisme. Tout s'arrêtait avec Barbizon. [...] Les peintres dont nous avons entendu parler étaient les peintres de la Renaissance et quelques grands noms du XIXe siècle, comme Ingres et Delacroix. (Pierre Gauvreau cité par F-M Gagnon, 1998 : 51)

La copie, l'imitation du réel. Voilà de quoi était fait l'enseignement académique prodigué aux Beaux-Arts. Cet entêtement des élites à vouloir perpétuer une formule artistique «gagnante», c'est-à-dire à reproduire et à encourager inlassablement le même type d'œuvres suivant des critères plastiques connus et faisant socialement consensus exaspère Paul-Émile Borduas. Selon lui, l'académisme ne peut qu'engendrer ce qu'il qualifie de «faux artistes» : «Les faux artistes plus intéressés que le public et sans cesse à l'affût d'un perfectionnement continuel s'emparent des moyens techniques découverts et les exploitent. Ils continuent ainsi la mort de l'art officiel.» (Borduas, 1990 [1942] : 146) À la mort, le professeur Borduas oppose la vie; à l'académisme, il oppose l'art vivant (qui verra sa définition évoluer au gré des expériences

personnelles et pédagogiques du peintre). En ce sens, Borduas se trouve, pour l'heure du moins, tout à fait à sa place à l'École du Meuble.

En effet, dès le début de son existence, l'École du Meuble ne s'est jamais cachée de son préjugé favorable envers l'art vivant. Poursuivant dans cette voie de manière convaincue devant le traitement réservé à ses artistes par rapport à ceux émanant des Beaux-Arts, elle en vient à revoir, inévitablement, ses valeurs pédagogiques. Puisque l'art vivant demande un investissement important, voire primordial, de la sensibilité de l'artiste dans l'exécution de l'œuvre, l'École s'affaire à développer

les qualités d'esprit et la personnalité. Elle ne cherche pas à imposer des directives inflexibles de crainte de fausser le tempérament de ses élèves. Elle donne plutôt libre jeu à leur initiative et à leurs dons naturels, se contentant de les guider et de créer une atmosphère propice à l'éclosion des idées. (Fournier et Laplante, 1977 : 120)

Cultiver l'unique, voilà une méthode qui détonne avec les valeurs conservatrices passées qui prévalent jusqu'alors et qui sied parfaitement au professeur Borduas. Il en fera d'ailleurs publiquement la promotion à l'occasion d'une conférence intitulée «Manières de goûter une œuvre d'art»¹⁶, au cours de laquelle il se trouve à expliquer à la fois sa vision de l'évolution de l'art, mais surtout, ses propres découvertes et intuitions. De notre point de vue, ce texte incarne les fondations de la «tempête»¹⁷ automatiste qui pointe à l'horizon puisqu'il y aborde les notions clés de ce qui concerne les manières de faire et d'apprécier l'œuvre d'art, indifféremment de l'époque de sa création :

Le premier artiste égyptien comme le dernier de sa race, semblable en cela à tous les véritables artistes du monde et de tous les temps, poussé par un impérieux besoin de rendre témoignage de la vie, poussé par l'amour d'une connaissance plus parfaite pour une possession toujours renouvelée, s'engage résolument dans le champ inexploité que sa vision lui découvre. (Borduas, 1990 [1942] : 136-137)

Le véritable artiste est mû par un «besoin» de rendre compte et non par une intention. De ce besoin naîtra la technique appropriée, à force d'ardeur et de générosité, jusqu'à la satisfaction de l'artiste par rapport à son produit fini. «De déception en déception, une double victoire est

¹⁶ Prononcée pour les membres de la Société d'étude et de conférences, au salon Prince-de-Galles de l'Hôtel Windsor le 10 novembre 1942.

¹⁷ L'expression est de François-Marc Gagnon, 1998 : 40.

toujours remportée. Celle de la beauté spontanée de l'œuvre par l'expression parfaite, dans la matière même de l'objet, de la sensibilité de l'individualité de son auteur.» (*Ibid* : 137) De façon générale et à travers toute l'histoire de l'art dont Borduas fait abondamment mention lors de cette conférence, il en vient à l'une des conclusions suivantes : «l'objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable : métaux, pierres, bois, peinture, papier, fusain etc., d'une part, et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet.» (*Ibid* : 149) Quant à l'autre victoire dont parle Borduas, elle consiste en l'avancée que cette «expression parfaite» aura fait faire à la technique investie dans la réalisation de l'objet d'art.

Faisons abstraction de la notion de «besoin» pour le moment : jusqu'ici, la vision de l'art vivant qu'offre Paul-Émile Borduas s'apparente, il est vrai, à celle partagée par la majorité des peintres modernistes depuis les années précédentes. Pour ces derniers, on le sait, il s'agit grosso modo de représenter les objets du monde extérieurs avec une plus grande liberté que ce que permet la tradition académiste, c'est-à-dire de placer la subjectivité du sujet créateur au centre de leur démarche artistique et ainsi, d'être cohérents avec les valeurs modernes que l'on connaît. Il s'agit donc d'«être de son temps», pour reprendre l'expression à la mode dans ces années-là et qui signifie «accepter de s'inscrire dans l'histoire contemporaine.» (Trépanier, 1998 : 296) Pour l'artiste, concrètement, il s'agit de s'intéresser aux problèmes (ou défis) que pose la peinture de son époque.

S'intéresser aux problèmes de son temps ne veut pas dire cependant de renier les problèmes du passé connus et assimilés par l'artiste, mais plutôt de s'assurer de ne pas les répéter -ainsi que leurs solutions- dans le seul but de plaire, auquel cas l'on aurait affaire à de l'art mort, ou académique. Toujours lors de sa conférence, Borduas s'emploie à démontrer que si chaque période comporte son lot d'innovations artistiques (anatomie, perspective, clair-obscur, etc.), chacune n'est pas pour autant éternelle. Car une fois le mystère de la nouveauté percé, le résultat de la reproduction en chaîne de cette même innovation devient stérile. L'œuvre d'art produite (qui n'en est pas une en réalité) devient *de facto* dépourvue de toute qualité sensible - elle devient académique -, puisqu'il ne s'agit plus que d'une copie de ce qui serait connu, donc appartenant au passé. «Une œuvre n'est vivante que si elle est de son temps» (Court, 1981 : 12), c'est-à-dire qu'elle doit être le fruit de la recherche d'une solution à un problème

actuel et irrésolu et non celui de la solution déjà trouvée. Pour l'artiste moderne, «ceci n'implique aucune dévaluation des grandes œuvres du passé. Bien au contraire, car c'est en raison de sa modernité qu'une œuvre subit victorieusement l'épreuve du temps.» (*Ibid* : 14) Il s'agit donc d'assimiler le legs théorique et pratique du passé pour être en mesure, éventuellement, de le surpasser.

Mais pour que l'artiste puisse s'y intéresser, encore faut-il qu'il y soit rendu, aux problèmes son époque. Si, au mieux, l'enseignement des institutions s'arrête à Barbizon, comme nous en informait Pierre Gauvreau, il existe au Québec un manque à gagner important qui concerne l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme... Borduas et ses pairs sont parfaitement conscients que le Canada français accuse, indéniablement, un retard en matière d'art pictural tant au niveau de la production par les artistes que de la perception de la critique et du public. Il y a donc inévitablement une opération de rattrapage à compléter de part et d'autre pour que la peinture puisse accéder à un autre niveau.

Les peintres Fernand Leduc¹⁸ et Pierre Gauvreau attribuent ce retard également au manque de contacts avec des œuvres d'art originales provenant du Vieux Continent; les artistes d'ici devant se rabattre sur des reproductions qui «peuvent fausser complètement une conception picturale.» (Pierre Gauvreau dans Gariépy, 1947 : 4) Loin d'être suffisant pour pallier ce manque certainement attribuable au régime en place au et au peu d'importance qu'il accorde à l'art international - voire à l'art tout court -, un événement inespéré viendra toutefois apporter un peu d'enthousiasme au doyen du groupe de Borduas.

C'est que la Seconde grande guerre n'aura pas uniquement profité au marché de l'édition littéraire. Elle aura aussi contribué à faire voyager en nos sols des œuvres d'art de valeurs inestimables pour lesquelles des conservateurs de musées européens cherchent un refuge afin de les préserver de la destruction ou du pillage, dussent-elles tomber aux mains de l'ennemi. C'est ainsi qu'une exposition réunissant des dizaines de toiles de maîtres de la peinture hollandaise (du jamais vu auparavant) fait enfin son chemin jusqu'à Montréal et suscite chez

¹⁸ «La plupart d'entre nous n'avons en peinture que des connaissances livresques et nos jugements s'édifient ordinairement sur des reproductions en noir ou en couleurs, qui peuvent être parfaites en tant que reproductions mais qui ne sont nécessairement que des images des originaux, par conséquent autre chose. La meilleure photographie ne nous apportera jamais la connaissance intime d'un être». (Leduc, 1944a : 5)

Leduc des espoirs immodérés. Alors chroniqueur d'art au journal étudiant de l'Université de Montréal, Leduc voit en cet événement une occasion en or de combler une partie du retard accumulé et de changer les mentalités des figures d'autorité en place en matière d'éducation et de critique.

Qu'il nous soit donné d'entrer en contact direct avec les œuvres originales d'une production de vie s'étendant sur plus de cinq cent années, des Primitifs en passant par Rembrandt jusqu'à Van Gogh, est une opportunité rare, propre à marquer notre vie artistique et à en préciser l'orientation. Nous attendons beaucoup de cette exposition : d'abord les joies pures de la contemplation, l'ivresse communicative de la vie, puis une franche leçon d'art qui nous permette de réviser certaines de nos conceptions dans ce domaine, pour ne pas dire la totalité. [...] L'expo permettra d'augurer des répercussions importantes dans notre formation artistique. (Leduc, 1944a : 5)

Leduc aura tôt fait de réaliser qu'il faudra bien plus que ce seul événement pour désengluier le Canada français de ses vieilles habitudes, mais qu'à cela ne tienne, l'exposition aura permis d'avancer jusqu'au fauvisme puisqu'il leur a été permis, à lui et ses pairs, de faire l'expérience, *de visu*, de toiles du très coloré et subversif Vincent Van Gogh !¹⁹

Dans le même ordre d'idées, la contribution d'Alfred Pellan à cette opération de rattrapage est significative à bien des niveaux dans le parcours de Paul-Émile Borduas en regard du chemin parcouru par la peinture jusque-là. Si Borduas accueille favorablement les apports de son confrère, il en aperçoit rapidement les limites quant au plein épanouissement de la philosophie artistique qu'il cultive lui-même depuis le début de son enseignement à l'École du Meuble. En 1940 donc, lorsque Pellan revient au Québec après avoir frayé avec la modernité Parisienne, une partie du terrain déjà défriché par Borduas et son groupe favorise l'accueil plus qu'enthousiaste dont il bénéficie :

Il a la surprise de trouver à Montréal un milieu préparé par notre déblaiement des années passées. S'il était venu en notre ville trois ans plus tôt, au lieu du triomphe qu'on lui a réservé, il aurait dû lui aussi œuvrer dans l'ombre. Son succès favorise autant notre mouvement qu'il est glorieux au nouveau venu. [...] Le travail que ce peintre nous apporte de Paris est vigoureusement parfumé du lieu propice entre tous où il a pris forme. C'est en somme un fruit parisien qui vient à nous. Que l'on comprenne bien qu'il est loin de mon désir d'en diminuer

¹⁹ «Certains regrettant les maîtres anciens, lui reprocheront d'être de son temps, trouveront que ses toiles sont lâchées, [pour justifier mal dessinées] et que la couleur manque de distinction; d'autres, pour justifier leur congénitale médiocrité ou leur confortable ignorance, l'accuseront d'excentricité ou puiseront leurs invectives au chapitre de la maladie et de la folie.» (Leduc, 1944b : 5)

l'éclat [...] La peinture de Pellan ne pouvait devenir un exemple fixe à imiter. C'était un élément sain à assimiler [...]. (Borduas, 1990 [1949] : 98-99)

Aux yeux de Borduas, l'apport de Pellan est certainement valable mais non révolutionnaire, en ce sens qu'il n'apporte pas grand-chose que Borduas ne connaisse ou ne soupçonne déjà.

Malgré les critères de liberté et d'indépendance que défend Pellan, on peut néanmoins comprendre le manque d'enthousiasme de Borduas à son endroit. N'oublions pas que Pellan était au cœur de l'effervescence parisienne avant son retour : pour Borduas qui connaît déjà certains écrits phares de Breton, donc²⁰, comment s'expliquer que son confrère peintre n'ait pas poussé plus loin l'exploration ? : «Pellan ne croyait qu'au cubisme qui déjà était, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère.» (*Ibid* : 99) Pour Borduas, Pellan serait resté accroché dans une certaine logique de rattrapage; il aurait, en quelque sorte, arrêté d'avancer : «Le cycle de la nature extérieure est bouclé par Renoir, Degas, Manet. Le cycle de l'expression propre, du moyen employé, intermédiaire entre l'artiste et le monde visible, est clos par le cubisme. Un seul reste ouvert : celui du monde invisible, propre à l'artiste, le surréalisme.» (Borduas, 1990 [1942] : 150) Pour Borduas, le cubisme a poussé à l'extrême la représentation des objets du monde extérieur en les dénaturant : de par la désorganisation puis la réorganisation qu'ils subissent, l'apparence de ces objets n'a plus rien de réaliste au sens académicien du terme, mais l'on y reconnaît néanmoins le sujet qui demeure encore «l'illusion de la réalité extérieure à l'artiste» (*Ibid* : 149) et, ce faisant, il appartient à ce que Borduas décrit comme appartenant à «l'objectivisme de l'art ancien.» (*Idem*)

Pour Borduas, et c'est là que s'opère la redéfinition de la notion d'art vivant, le défi consiste à produire, par l'œuvre d'art, «l'illusion de la réalité intérieure de l'artiste.» (*Idem*) Il voit en ce sens le surréalisme (postérieur au cubisme démythifié) comme un mode d'expression exploratoire et non une fin en soi. Borduas évoque les exemples de Klee et de son recours à la géométrie, de Dali et de l'expérience de l'écran paranoïaque inspirée de Léonard de Vinci, mais surtout, il évoque celui de la peinture automatique «qui permettrait l'expression plastique des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel.» (*Ibid* : 151) Borduas voit dans l'exploration de ce nouveau

²⁰ Grâce au bibliothécaire et professeur d'histoire de l'art Maurice Gagnon, L'École du Meuble était abonnée à la revue surréaliste *Le Minotaure* (1933-1939).

territoire (qu'est celui de la réalité intérieure) la promesse de résultats tout à fait originaux et inattendus et c'est justement cela qui, pour lui, donne son caractère vivant à l'art moderne.

Vivant également parce que s'intéressant à des territoires inexplorés, l'acte de créer est pour l'artiste moderne un outil de connaissance de soi et du monde : «[...] le sujet de la peinture moderne n'est plus le sujet représenté mais la peinture elle-même, l'acte du peintre [...]» (Nouss, 1995 : 118) L'objet d'art produit devient en ce sens secondaire, c'est-à-dire que «la conséquence est plus importante que le but»,²¹ tel que le répétera Borduas tout au long de son aventure automatiste, voire tout au long de sa vie.

Pour ses contemporains donc, l'art vivant consiste à vouloir reproduire les objets du monde extérieur en y inscrivant leur sensibilité; pour Borduas, l'art naît du besoin de transposer dans la matière une réalité intime donnée, de celui de représenter les mouvements de la vie intérieure de l'homme à l'état brut, sans compromis ni contraintes. Voilà en quoi consistent les réelles préoccupations artistiques auxquelles devraient s'attarder les artistes modernes pour être en adéquation avec les valeurs «du temps.» Et cette définition tient obligatoirement compte de la notion d'inconscient qui, chez Pellan, n'est pas très affirmée. En ce sens, Borduas reproche surtout à son rival de rejeter le surréalisme qui, pour lui, révèle un monde de possibilités.²² Il lui reproche aussi de refuser le risque, de favoriser «le connu» en acceptant un poste de professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts de Montréal sous la direction du très conservateur et non moins académique Charles Maillard, véritable ennemi de la peinture moderne de l'époque²³. Pellan choisit ainsi de se ranger du côté de l'institution et de la tradition pour tenter d'y continuer, «de l'intérieur» sa lutte contre l'académisme. Idéologiquement, cette position qu'adopte Pellan, peu importe sa motivation, est incompatible avec les nouvelles valeurs que Borduas défend et qui définissent à ses yeux la

²¹ Borduas poursuit en expliquant que «la conséquence étant la qualité morale imprimée à l'acte; le but, l'espoir de la possession entrevue par l'acte.» (Borduas, 1990 [1949] : 110-111)

²² On pourrait faire mentir Borduas à cet égard puisque François-Marc Gagnon raconte qu'«au cours d'une soirée, peut-être en compagnie de Robert de Roquebrune, Pellan aurait déclaré à Breton que son ambition était de faire la synthèse de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme et du surréalisme, ce qui définissait parfaitement l'art de Pellan [...]» (F.-M. Gagnon, 1993 : 17)

²³ «On pourrait considérer Charles Maillard, qui fut longtemps directeur de l'École des beaux-arts, comme une sorte de théoricien du régionalisme québécois.» (F.-M. Gagnon, 1992 : 71)

peinture moderne après le cubisme. Considéré opportuniste, ce comportement de Pellan trahit les valeurs d'authenticité et de pureté artistiques qui s'avèrent nécessaires pour rendre compte d'un contenu branché sur le canal de ce qu'il y a de plus intime : l'intériorité humaine.

En dépit du fait que les élites québécoises s'enlissent dans leur confortable *statu quo* et que certains modernes préfèrent utiliser, à tort ou à raison, les «moyens du bord» pour arriver à leurs fins, Borduas, convaincu de la nécessité de sa démarche, poursuit sa quête artistique tout influencé et stimulé qu'il est par les écrits révolutionnaires qui lui proviennent de la France et dont le propos, à cause de sa nouveauté et de son originalité, ne peut tout simplement pas être ignoré.

1.4.2 L'influence du surréalisme français

L'exploration de l'intériorité humaine comme pratique d'art, si chère au peintre montréalais, vient donc du mouvement surréaliste français dont les fondements théoriques ont été officiellement énoncés à l'occasion de la publication, en 1924, du *Manifeste du surréalisme* par le psychiatre et poète André Breton. Inspiré par les découvertes de Sigmund Freud sur l'inconscient²⁴, Breton développera cette esthétique sur la notion d'automatisme qu'il définit comme suit :

Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Encycl. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (Breton, 1966 [1924] : 37)

²⁴ «C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. Les analystes eux-mêmes n'ont qu'à y gagner. Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné, *a priori*, pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies.» (Breton, 1966 [1924] : 18-19)

André Breton et les surréalistes procèdent surtout par libres associations d'idées desquelles jaillissent des images originales et inattendues ; ils recourent également à la retranscription de contenus oniriques et se soumettent aux mêmes types d'examen que Freud faisait passer à ses patients, c'est-à-dire dans ce cas-ci un monologue traduisant la «pensée parlée» qui consiste en un «débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence.» (*Ibid* : 82) Dans tous les cas, il s'agit d'illustrer, soit par des mots ou par tout autre moyen plastique, un contenu certes venu de l'inconscient et évoqué automatiquement, mais néanmoins déjà parvenu à l'état conscient avant d'être transposé dans la matière et faire œuvre.

Malgré le fait que les expériences de Breton aient été réalisées d'abord dans la langue, dans l'écriture, Borduas entérine dès 1942²⁵ la notion d'automatisme psychique comme procédé créateur en peinture puisqu'il s'agit d'abord et avant tout de se laisser guider par ce que dicte l'inconscient²⁶. La richesse de la démarche des Français réside dans le fait que l'accent soit porté sur l'acte non préconçu laissé au hasard des évocations d'images. L'important pour le peintre montréalais est d'arriver à imprégner la toile de ce qui configure son intériorité individuelle, avec le plus de justesse qui soit. Borduas considère alors que le surréalisme est la seule voie possible à suivre puisqu'il n'a pas encore été démystifié et que l'exploration de cette technique qui consiste à illustrer le monde invisible (l'intériorité humaine) n'a donc pas fini de livrer ses fruits.²⁷ Pour Borduas, le surréalisme «replaça l'œuvre d'art à sa place dans l'activité de l'homme» (Borduas, 1987 [1947] : 362), car lui seul s'intéresse aux problèmes de son temps et témoigne du caractère vivant de l'art, ce qui le place en accord avec les valeurs propres à la modernité.

²⁵ C'est du moins ce qu'il défend dans sa conférence sur les «Manières de goûter une œuvre d'art» de 1942 dont il a été question plus tôt.

²⁶ Au moment de sa conférence en 1942, Borduas ne s'exprime cependant pas encore en ces termes. Il parle plutôt de réalité intérieure de façon générale.

²⁷ Pour Borduas, le monde visible consiste en la représentation des objets du monde tels qu'ils apparaissent sous nos yeux dans la réalité. Il considère que c'est avec le cubisme que l'art est arrivé au bout de cette façon de représenter le réel et qu'il faut explorer de nouveaux territoires inconnus. Le territoire inconnu de prédilection est l'intériorité humaine, ce «monde invisible» encore inexploré par opposition au «monde visible» historiquement démystifié par le cubisme.

Ce sont donc les textes théoriques de Breton qui traitent de l'automatisme en tant que moyen d'étudier les mouvements de la pensée, qui ont véritablement influencé les automatistes montréalais. Aux yeux de Borduas et de sa troupe, les surréalistes ont fait preuve de courage et d'ardeur en osant s'intéresser à des territoires artistiques prenant racine dans les profondeurs invisibles de l'homme, révélant des parcelles de vérités insoupçonnées, favorisant du même coup une connaissance de soi plus approfondie et, par conséquent, une évolution sensible qui était jusqu'alors difficilement atteignable à cause des nombreux préjugés accumulés par une tradition ancrée dans des valeurs du passé. En somme, « [...] la découverte du surréalisme n'a nullement été pour lui une illumination, mais, plus simplement, la constatation tonifiante de l'existence, ailleurs, d'une démarche parallèle à la sienne.» (Marchand, 1979 : 42) Cela revient à cette idée de communauté de pensée typique de l'ère du temps, ce partage de valeurs humanistes et égalitaires au détriment des paliers hiérarchiques d'autorités dont il était question dans notre définition de la modernité. Le surréalisme de Breton a eu un effet à la fois d'encouragement (il est venu valider ce qui était davantage une intuition créatrice qu'un fait accompli) en même temps qu'il a eu un effet déculpabilisant quant au rejet des valeurs catholiques québécoises qui reprimaient tout ce qui avait trait, notamment, au désir et qui était incontournable dans la poursuite de l'objectif de Borduas et de ses disciples, en particulier de Claude Gauvreau :

En quelques années, je fis (parfois avec effroi), toutes les expériences analogues à celles des grands poètes du XXe siècle – et les poètes, je ne les connaissais pas alors. Lorsque j'entraî en contact avec eux finalement, par des livres, leur révélation fut pour moi une bien merveilleuse et bien réconfortante confirmation. Oui, tous ces grands écrivains prophétiques de la lignée surréaliste [...]. (Gauvreau et Dussault, 1993 [1949] : 25)

L'influence du surréalisme réside donc - tant pour Paul-Émile Borduas que pour Claude Gauvreau - dans l'incarnation de la possibilité de vivre avec son temps et, conséquemment, de participer à un projet universel et constructif : celui de l'évolution de l'art et, par ricochet, de l'Homme tout entier. Seulement, pour les deux hommes, si «la voie suivie par Breton et ses amis était la seule féconde et nécessaire de 1924 à 1940, et la seule prophétique pour l'avenir» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 71), elle ne représente certainement pas une fin en soi ni un idéal à atteindre. Et ce, même si pour Gauvreau «[...] le surréalisme n'est certes dépassé par aucun mouvement européen.» (*Ibid* : 137) Les nuances ici apportées par Gauvreau quant à la datation de ladite influence et quant à son dépassement ne sont pas

fortuites et laissent sous-entendre au contraire que tout n'est pas parfait au pays de l'automatisme psychique d'André Breton et qu'il y a certes place à l'amélioration.

Si la démarche audacieuse des surréalistes est totalement originale et novatrice à l'origine, elle comporte aussi ses failles d'un point de vue non seulement artistique, mais aussi éthique lorsqu'il est question de la critique des œuvres produites au fil des années. C'est sans doute ce qui explique le fait que jamais Gauvreau, pas plus que Borduas, n'aient manifesté de ferveur inconditionnelle envers leurs collègues européens, mais s'en sont plutôt tenus à une reconnaissance des avancées réalisées par ces derniers, ouvrant la porte au doute et à la saine remise en question de leurs propositions : «c'est à lui [Breton] que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordres et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens.» (Borduas cité par Fisette, 1987 : 357)

1.5 Automatisme montréalais et surréalisme français : l'inévitable rupture

Le principal sujet de désaccord chez Borduas vis-à-vis des surréalistes issus de la pensée de Breton concerne l'intention (Gauvreau parle plutôt de modèle) investie dans le processus de création. Pour Breton et les surréalistes, nous l'avons vu, l'automatisme psychique naît d'abord du hasard, c'est-à-dire de l'association d'images évoquées de façon automatique, donc d'un acte non préconçu (ou non choisi) à la base mais parvenu au conscient et dans un état de neutralité émotive (par exemple le récit d'un rêve). Borduas en a contre le fait qu'il s'exerce, chez les surréalistes, une sorte de tri quant au choix de l'objet reproduit ou à reproduire, rompant ainsi avec la notion d'acte non préconçu, les actions de «trier» et de «choisir» faisant par définition appel à la raison, antithèse du désir²⁸ :

L'acte, fruit d'une activité passionnelle – résultante physico-psychique – n'est lié à l'intention (nécessaire, non suffisante) que par la magie du désir; magie prise dans le sens de l'imprévisible transformation apportée par le désir. [...] Seules les relations formelles propres à l'objet, involontaires à l'auteur, ont une réalité sensible. [...] Le désir-passion façonne l'objet en exprimant la relation individuelle. Un désir choisi détruit involontairement la relation sensible et la remplace par une relation impersonnelle. (Borduas, 1987 [1947] : 359-360)

²⁸ Pour l'essentiel, chez Borduas comme chez Gauvreau, le désir peut être compris comme l'inspiration artistique.

Borduas critique ici le manque d'implication de la passion et du désir dans l'acte de créer plus que le choix du désir impliqué, car peut-on de toute façon réellement choisir un désir plutôt qu'un autre ? Le désir n'est pas le fruit d'un choix mais s'impose en tant que fait ressenti à un moment précis et souvent inattendu.

Quant à Gauvreau, qui partage l'opinion de Borduas, il est pour lui impensable, voire inadmissible que l'objet d'art produit doive s'inspirer d'un modèle préétabli. C'est ce qu'il explique de façon très éloquente à l'occasion de sa correspondance avec le jeune Dussault. Il critique précisément le fait que Breton impose comme modèle obligatoire un qui soit «purement intérieur»²⁹, car c'est, dit-il, affirmer que «du point de vue de l'enfant, les viscères de la mère sont plus importantes que l'organisme de l'enfant né, c'est supposer qu'un objet tangible ne peut se juger qu'en étant comparé à un modèle mental, ou du moins en ayant des références de bonnes intentions.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 244) Gauvreau attribue à cette attitude de ségrégation des modèles (qui participe d'une intention) le fait que les surréalistes en soient venus à tolérer des œuvres dépourvues de toute capacité d'émouvoir et «d'une dureté lamentable.» (*Idem*)

[...] tant qu'on ne jugera les objets qu'en fonction d'un modèle, l'on ne pourra porter que des jugements capricieux – encombrés par la résurgence de l'idée chrétienne du mérite humain ou de la toute-puissance de la volonté. Je sais fort bien que, dans la pensée de Breton, il n'est pas nécessaire que le «modèle» soit délibéré ni conscient pour être responsable de l'œuvre, mais il n'en est pas moins vrai que Breton a tendance à confondre deux réalités distinctes : le moteur de l'acte et le résultat de l'acte, c'est-à-dire l'objet. (*Idem*)

À l'évidence, le tort des surréalistes n'est pas de s'intéresser à la représentation de l'intériorité humaine, bien au contraire, mais c'est plutôt d'imposer un contenu artistique qui serait obligatoirement et uniquement issu d'une manifestation d'un automatisme psychique comme condition *sine qua non* de la création. Pour Gauvreau et Borduas, l'inspiration ne peut être commandée, elle surgit tel un désir, tout simplement, et peut être suscitée par un objet qui proviendrait tant de l'intériorité humaine que du monde extérieur. Par exemple, tel objet ou telle personne issus de l'environnement immédiat du peintre ou de l'écrivain automatiste seraient tout aussi aptes que les manifestations de sa vie intérieure à déclencher, chez cet artiste, l'acte créateur. Aussi, l'importance n'est donc pas du côté du modèle à

²⁹ Gauvreau fait ici référence aux écrits de Breton dans son livre *Le surréalisme et la peinture*.

transcrire (qui engrange les notions d'intention et de raison), mais bien du côté du désir (ou de l'inspiration) en tant qu'il demande à être immortalisé *immédiatement* dans la matière, c'est-à-dire au moment-même de son surgissement. À cause de la fonction de médiation de la pensée qui lui est sous-jacente, la notion de modèle ne peut tout simplement pas exister pour les automatistes montréalais : l'automatiste ne se dit pas qu'il va peindre un tableau représentant le contenu de son rêve, mais plutôt peindra-t-il ce que son désir-inspiration lui commande *sur le champ*³⁰.

Le deuxième point de rupture entre les deux mouvements concerne la nature du contenu des œuvres produites. En effet, la peinture surréaliste est demeurée figurative tout au long de l'aventure artistique, et ce malgré la pratique d'une peinture dite automatique, fruit d'un acte non préconçu. Puisant à même le vocabulaire de Freud, Claude Gauvreau explique cette particularité artistique par les notions de contenus latent et manifeste. Pour lui, les surréalistes s'en seraient limités à produire des œuvres ne dépassant pas le degré d'analyse du contenu latent dont le mystère intéresse surtout la psychanalyse. Marchand explique que le spectateur est porté à «décrypter le sens secret, le dynamisme inconscient dissimulé derrière les étranges associations d'images figurées qui lui sont soumises.» (Marchand, 1979 : 106) C'est donc l'intelligence qui serait interpellée en premier, à la défaveur de la sensibilité. Pierre Gauvreau, en sa qualité de peintre, va même plus loin dans sa critique : «La peinture surréaliste, qui est une peinture généralement anecdotique, ne m'a influencé d'aucune façon. À Paris, Riopelle a vu des tableaux de jeunes peintres surréalistes qui témoignaient des préoccupations proches des nôtres. Pour ma part, je n'ai rien vu de tel.» (Pierre Gauvreau cité dans Gariépy, 1947 : 4) Les automatistes montréalais ne font aucunement de peinture «anecdotique.» Contrairement au contenu latent qu'expriment les peintres surréalistes, le contenu manifeste des toiles automatistes résiste à la psychanalyse, car il est exclusivement non-figuratif. Il en sera question de façon plus élaborée au prochain chapitre puisque nous

³⁰ «Lorsque le peintre automatiste se prépare à travailler, il essaie de prévenir toutes les éventualités possibles (au point de vue instrumental). Il place à sa disposition autant de tubes divers que possible (je connais même des peintres qui tiennent leur pâte diluée dans des pots constamment plutôt que dans des tubes), ils ont à leur portée tous les pinceaux que leur budget leur a permis d'acquérir, ainsi que tous les autres instruments aptes à étendre de la pâte sur une toile : spatules, couteaux divers, etc. Je m'en voudrais d'oublier leurs doigts. Ces précautions sont uniquement destinées à tâcher de terrasser le facteur temps [...]» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 427)

nous pencherons spécifiquement sur les particularités propres au mouvement de l'automatisme montréalais dont l'écriture de Claude Gauvreau se réclame.

Pour l'heure, nous pouvons affirmer que des différences importantes se dessinent entre les deux courants de pensée quant au recours à l'intention dans le processus de création et à la nature du contenu des œuvres qui en découlent. De ces différences résulte, du point de vue des automatistes montréalais, un certain manque d'authenticité des œuvres surréalistes parce qu'elles ne sont pas le résultat d'une émotion pure, mais plutôt d'une émotion qui aurait été transformée par un processus de médiation de la pensée.

En effet, Paul-Émile Borduas, en 1948, et Claude Gauvreau (Gauvreau et Dussault, 1993 : 136), en 1950, affirmeront que «Breton seul demeure incorruptible.» (Borduas, 1987 [1948b] : 368) C'est que Breton, en sa qualité de «théoricien» et compte tenu de la portée incommensurable de ses écrits dans l'élaboration du mouvement automatiste montréalais, demeure sacré, intouchable. Jean Fisette n'a-t-il pas raison de souligner que «Breton, à la différence de l'ensemble des autres surréalistes que Borduas condamne, n'est pas peintre» et qu'«à la limite, c'est peut-être la peinture des surréalistes que rejetait Borduas.» (Fisette, 1987 : 365) Mais «incorruptible», Breton l'était-il vraiment? Une biographie de Jean-Paul Riopelle nous permet d'en douter alors que son auteur, Hélène de Billy rapporte une anecdote plutôt révélatrice de ce point de vue :

Selon l'historien du surréalisme José Pierre qui affirme tenir cette information de Breton lui-même, «Breton a commandé à Riopelle quelques illustrations pour accompagner les poèmes d'un écrivain du nom de Georges Schehadé, poèmes et dessins qu'il destinait à son almanach du demi-siècle. Riopelle se serait exécuté mais avec des croquis complètement abstraits et donc sans aucun rapport avec l'écriture de Schehadé. Or Breton considérait que le peintre devait faire des efforts pour se rapprocher du poète. Il a demandé à Riopelle de recommencer en tenant compte de cette exigence. Riopelle a refusé.» Les deux hommes ne s'adresseront plus jamais la parole. (José Pierre cité dans De Billy, 1996 : 79)

Une telle attitude de la part de Breton témoigne d'une faute grave commise envers le souci d'authenticité qu'exige la création artistique chez les automatistes montréalais. En quelque sorte, Breton demande à Riopelle de se faire illustrateur, de suivre un modèle qui serait celui de la poésie de Schehadé. On ne s'étonnera pas que le peintre automatiste ait très mal pris

cette demande de Breton... On comprend que même s'il passa le plus clair de sa vie à frayer avec les surréalistes français, Riopelle est bel et bien un héritier de Borduas.

En dépit des griefs que les automatistes ont pu soulever contre leurs cousins français, le surréalisme aura été pour eux le tremplin, sinon le catalyseur dont ils avaient besoin pour se rebeller et oser défier les autorités castratrices du Québec sclérosé des années 1940 et 1950. Ce pas franchi, ils devront désormais s'affranchir des surréalistes pour faire valoir l'originalité et l'unicité de leur apport à l'évolution de l'art tant dans notre société qu'à travers le monde.

1.6 L'automatisme montréalais est une critique du surréalisme français

Les connaissances découlant de l'expérience globale (théorique et pratique) de l'automatisme psychique pratiqué par les surréalistes français, les Montréalais les ont d'abord apprivoisées, expérimentées, assimilées, puis suffisamment maîtrisées pour en faire la critique et éventuellement, pour les dépasser. L'action de prendre conscience d'un phénomène existant, d'en faire la lecture et l'analyse, puis d'en faire la critique contribue à un processus d'évolution qu'Henri Meschonnic attribue à la notion d'historicité.

En effet, de façon générale, il y a certes dans la définition d'historicité chez Meschonnic ce que Lucie Bourassa résume par «l'appartenance à un ensemble nécessairement historique, qui donne du sens, et auquel du sens est référé.» (1997 : 45) Pour le cas qui nous occupe, il s'agirait ici du contexte d'émergence qui a vu naître l'automatisme montréalais, c'est-à-dire les caractéristiques «extérieures» (ce dont il est question depuis le début de ce chapitre) à l'objet d'étude lui-même (l'automatisme montréalais), mais qui néanmoins contribuent à le façonner. Dans un article brillant de lucidité et de clarté, Claude Gauvreau résume bien cette situation qui caractérise l'évolution naturelle dans laquelle s'inscrit la démarche des peintres montréalais et, conjointement, la sienne en tant qu'écrivain :

Une société commune, une ambiance commune, un degré d'évolution historique commun produisent nécessairement des résonances partiellement communes, c'est le reflet vivant de l'époque. C'est par ces notes communes que des peintres évolués d'une même époque méritent un même nom. [...] Les peintres automatistes canadiens n'échappent point à cette tradition naturelle. Tous sont automatistes (par leur état de connaissance du même passé, par la confrontation qu'ils subissent des mêmes problèmes imposés à eux, par la connaissance du même passé, par leurs préoccupations intellectuelles communes qui sont celles inhérentes à

l'époque) et tous sont individus distincts et inégaux (par le sentiment, par l'univers intérieur, par la touche). (Gauvreau, 1996 [1947a] : 122)

Meschonnic dira en ce sens que «toute pensée est de circonstance. Comme la poésie.» (1982 : 20) Et nous pourrions ajouter comme la peinture, ou comme toute autre forme d'art. Meschonnic prend également soin de distinguer les notions de pensée *ahistorique* et de pensée *historique* en expliquant que la première consiste à refuser d'admettre les postulats de l'autre (par exemple Tristan Tzara et le mouvement Dada qui se caractérisent par le rejet systématique de tout ce qui appartient au passé : technique, forme, contenu, tradition etc.), tandis que la deuxième est nécessairement inclusive et «comprend toutes les stratégies comme telles.» (*Idem*) Suivant cette logique, l'initiative de Borduas et de son groupe s'inscrit donc dans un mode de pensée historique puisque c'est en intégrant le surréalisme, plutôt que d'en faire fi, qu'ils ont su inscrire la spécificité de l'automatisme, c'est-à-dire qu'ils ont su faire du surréalisme quelque chose d'autre, quelque chose de tout à fait nouveau. Ce facteur d'inclusion caractéristique de la pensée *historique* chez Meschonnic est ainsi primordial, car pour lui autant que pour Claude Gauvreau, Borduas et ses pairs, c'est d'abord par le moyen d'une synthèse historique (ici la connaissance des solutions apportées par les grands peintres anciens et contemporains) que l'évolution, le progrès et donc la nouveauté, sont possibles.

Seulement, «la difficulté, dira Meschonnic, est de reconnaître le spécifique dans la foire aux nouveautés, dans la surenchère qui fait confondre l'historicité avec le nouveau pour le nouveau.» (*Ibid* : 27) C'est qu'il y a danger d'exploiter la tendance à des fins pécuniaires uniquement ou encore à des fins de popularité tout simplement comme le font les faux artistes dont parlait Borduas. Ceux-là mêmes qui, aux yeux de Gauvreau, «veulent du nouveau nouveau, oh, du tout à fait nouveau, mais du nouveau qui soit exactement semblable à l'ancien» (Gauvreau, 1996 [1946] : 111) et qui, tels des robots, répètent indéfiniment les solutions connues au détriment de l'art vivant. D'où l'importance non seulement de la dimension de la connaissance inhérente à la notion d'historicité, mais surtout, de la dimension critique qui, elle, permet d'éviter le piège de l'académisme et favorise ainsi une réelle évolution ou une nouveauté qui soit «spécifique» :

L'historicité n'est pas que la date. Elle y tourne même, paradoxalement, le dos. Elle est la contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la nécessité vitale à ce moment précis de ne pas être défini par elles. D'y échapper, de produire une spécificité qui nous produit. L'historicité est l'aspect social de la spécificité. [...] Écrire après sans écrire

comme. [...] L'historicité n'est donc pas la conscience historique. C'est une activité critique. (Meschonnic, 1982 : 27)

L'historicité est donc à la fois sociale et critique. Sociale parce que «les mêmes problèmes à une même époque confrontent tous ceux qui sont également lucides, renseignés et évolués» (Gauvreau, 1996 [1947a] : 122), tous ceux donc qui possèdent une certaine connaissance.

Il ne faut cependant pas présumer que cette forme de communauté de pensée compromette l'expression de la personnalité individuelle, bien au contraire. En effet, si la capacité de faire la critique objective d'un objet passe obligatoirement par la connaissance, cette critique est quant à elle ce qui permet à l'artiste authentique de «faire après sans faire comme», car le fait d'osciller constamment entre les frontières du connu et de l'inconnu (le fait de travailler uniquement avec les problèmes qui n'ont pas été résolus à l'époque où il vit) exige de la part de l'artiste authentique un maximum d'acuité, d'attention et de rendement : «En un mot, chaque peintre authentique de chaque époque reflète deux réalités : le visage commun de son époque (par ses préoccupations intellectuelles, par sa discipline artistique) et le visage de sa personnalité (par la configuration plastique des objets peints).» (*Idem*) L'historicité englobe ces deux réalités dont parle Claude Gauvreau. L'historicité produit donc inévitablement de la *vraie* nouveauté, «c'est pourquoi l'historicité est polémique. Adorno écrivait : 'Toutes les œuvres d'art, même les œuvres affirmatives, sont *a priori* polémiques'. Parce que la nouveauté est critique'.» (Meschonnic, 1982 : 27-28) Et parce que la nouveauté plus souvent qu'autrement bouscule et dérange et/ou fait même office de révolution :

[...] bien sûr, du Rembrandt, quand c'est venu au monde, ça n'a pas plu du tout, ç'a déclenché des glissements indignés de trüie, c'était révolutionnaire, mais maintenant qu'on y est habitué, on peut voir des choses qui ressemblent à Rembrandt; Matisse ne sentait pas très bon le jour de sa naissance artistique, mais maintenant que l'aspect des œuvres de Matisse est passé dans les habitudes, on veut voir des toiles qui ressemblent d'aspect aux toiles de Matisse; la même chose arrive pour Picasso. [...] les habitudes visuelles sont sans cesse violentées par les œuvres qui valent. (Gauvreau, 1996 [1946] : 112)

L'automatisme montréalais est le produit de l'historicité au sens où Meschonnic l'entend car il est la critique du surréalisme. Plus précisément, il est cette contradiction tenue entre la lignée qui mène (le surréalisme) et la nécessité vitale de ne pas être défini par elle :

Ce n'est pas une révolution cubiste, ce n'est pas une révolution surréaliste. C'est une révolution. Les peintres canadiens ont examiné la situation de leur point d'observation, de leur

point historique et psychologique, dans leur ambiance, et ce qui leur est sorti du corps est ce qui était nécessaire. (*Ibid* : 111)

Il est la critique du surréalisme puisqu'il le comprend, l'expérimente, l'analyse et le démystifie³¹. Surtout, il est la critique du surréalisme parce que le démystifiant, il signe son arrêt de mort et n'a d'autre choix, du point de vue de l'éthique, que de le surpasser.

On peut supposer que la démarche artistique des Français, bien que novatrice et audacieuse, n'aie pas été assez radicale aux yeux des Borduas, Leduc et des frères Gauvreau notamment. L'environnement social extrêmement étouffant propre au Québec des années 1940, par comparaison à une ambiance beaucoup plus libérale en France dès le début du siècle, pourrait expliquer le besoin exacerbé d'expression des peintres montréalais qui, dans leur quête de liberté, devaient nécessairement passer par une rupture encore plus radicale avec tout ce qui s'était fait avant eux :

Une hypothèse poserait alors que le changement radical, celui qui crée l'art moderne, réside dans l'abandon de la figuration [...]. On peut en effet considérer que tant que les formes représentées sur la toile sont encore reconnaissables comme formes du monde objectif, fussent-elles modifiées ou brisées, la peinture s'inscrit encore dans la tradition esthétique occidentale depuis ses origines. Le passage, en revanche, à une expression qui renvoie à des formes n'appartenant pas à l'expérience commune procède bien, lui, d'une rupture. Non qu'on doive le prendre comme un rejet du réel (l'imaginaire en fait partie) mais au contraire comme un agrandissement de ce réel. (Noûs, 1995 : 116)

Mais comment expliquer alors que des peintres modernistes issus du même environnement social étouffant n'aient pas senti, eux, ce besoin viscéral d'une forme plus radicale d'expression ? C'est que «contrairement à Pellan qui propose une somme ou une synthèse de connaissances, Borduas vise, par le biais de l'écriture automatiste dérivant du surréalisme, un retour aux sources individuelles et collectives, un «point zéro» de la connaissance et d'une réalité enracinée.» (Vigneault, 2002 : 114) Pour le dire autrement, Pellan et les adeptes de l'art vivant, à la manière des surréalistes, privilégient un art qui favorise le juste équilibre entre sensibilité et intelligence. En revanche, Borduas considère que l'intelligence doit se limiter au processus d'apprentissage des notions du passé (techniques, courants, etc.) et ne doit aucunement intervenir dans le processus de création comme tel. Dans son désir de

³¹ «Les problèmes du fauvisme, de l'expressionnisme, du cubisme, du surréalisme anecdotique sont codifiés, facilement connaissables, tôt épuisables par la synthèse.» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 124)

toucher enfin à cette «réalité enracinée» dont parle Vigneault, il en est venu à accorder à la sensibilité une importance exclusive.

Borduas et les automatistes auraient-ils compris avant leurs contemporains que ce «point zéro» de la connaissance ne pouvait s'avérer qu'en laissant libre cours à la dimension pulsionnelle, à l'instinct ? La rapidité et la capacité d'assimilation étant propres à chacun³², on comprend que Borduas et son petit groupe devaient forcément être en avance sur leur temps :

Borduas renverse totalement la position des tenants de l'art académique mais en ne gardant pas la position de ceux à qui il est identifié, les tenants de l'art vivant [...] Nullement identifiable aux positions reconnues par les deux opposants comme légitimement concurrentes, il apparaît immédiatement comme un «artiste maudit.» (Fournier et Laplante, 1977 : 130)

Dans le champ des arts picturaux, on retrouve donc d'un côté les défenseurs de la tradition qui souscrivent à l'art académique, pur produit de l'intelligence et de la raison, et dont les écoles des Beaux-Arts perpétuent les soi-disant vertus. De l'autre côté se trouvent les peintres modernes québécois qui revendiquent, dans la pratique de leur discipline, une plus grande liberté dans le traitement du sujet peint (indistinctement du sujet) en y investissant leur sensibilité propre, ou leur «style». Ce groupe de peintres auquel appartient Pellan est d'avis que l'art vivant doit consister en un savant amalgame de l'intelligence et de la sensibilité, c'est-à-dire que la sensibilité investie par l'artiste ne doit pas pour autant mettre en péril la lisibilité de l'œuvre par le spectateur.

Tandis que Pellan et les autres se contentent donc d'être de leur temps, Borduas et son groupe se placent en situation d'avant-garde, mettant de l'avant une peinture qui soit exclusivement le reflet ou le résultat d'une émotion, et procédant ainsi de cet «agrandissement du réel» évoqué précédemment³³. Avant l'automatisme montréalais, personne n'avait osé aller aussi

³² «Sans doute un peintre (tout comme un jeune étudiant en mathématique) qui n'aurait point fini d'assimiler les étapes du passé, pour qui ce passé contiendrait encore du mystérieux et de l'inquiétude, n'a pas à se détourner prématurément de ces problèmes tant que son esprit n'aura pas été satisfait et rassasié.» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 125)

³³ L'analyse de Popovic va d'ailleurs dans le même sens : «L'unanimité qui se fera autour de *Refus global* dans les années qui précéderont et qui suivront la Révolution tranquille pourrait n'être en définitive que l'indice de ce que le discours automatiste comportait d'avance sur la conscience réelle du groupe social dont il émane.» (Popovic, 1992 : 173)

loin : de Jean-Paul Lemieux à Alfred Pellan, en passant par John Lyman et même par André Breton³⁴ et ses surréalistes, tous rejettent la non-figuration et conservent ainsi le souci de lisibilité ou d'intelligibilité de l'œuvre face au spectateur. Pellan ira même jusqu'à qualifier le mouvement automatiste de «fumisterie» (propos de Pellan dans Rodrigue, 1984), et c'est sans compter qu'il considérait son rival automatiste comme un «mauvais peintre parce qu'il était, dit-il, un faible figuratif et un moderne peu valable.» (propos de Pellan rapportés dans Robert, 1963 : 54) Pour Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau, autant que pour les autres membres du groupe, ce critère de lisibilité, comme la notion de modèle avant lui, ne peut tout simplement pas exister. C'est l'authenticité de l'œuvre produite qui en dépend.

Si, pour les raisons que l'on connaît, l'automatisme montréalais incarne un dépassement par rapport à tout courant artistique qui le précède, il devient impératif de définir les paramètres de ce dépassement pour en saisir la pertinence et la portée, en particulier par rapport à l'interprétation que Gauvreau fait de la philosophie borduasienne dans l'élaboration de son œuvre créatrice propre :

Et les Canadiens révolutionnaires, pas les suiveux, pas les importateurs conformistes, ont posé le pas audacieux de la suivante étape d'évolution, le seul possible; après l'admirable expressionnisme géométrique des cubistes, après le révélateur automatisme de pensée des surréalistes, les peintres canadiens vivants, ce qui est dû au seul courage intellectuel car cette évolution était fatale tôt ou tard, ont apporté la spontanéité stricte d'exécution ? (Gauvreau, 1996 [1946] : 111)

Ce passage témoigne de la plus claire distanciation jamais publiquement proclamée d'avec le surréalisme jusque-là. C'est dans cet ingrédient nouveau et primordial qu'est la «spontanéité stricte d'exécution» que s'opère le véritable dépassement, que réside l'originalité, qu'il faut voir l'aspect révolutionnaire de la démarche créatrice des Montréalais puisque, pour la première fois, la notion d'intention (et/ou de modèle) est obligatoirement évacuée du processus artistique : «On ne peut faire ce que l'on *veut*, mais on doit faire ce que l'on *sent*.» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 125) Borduas et Gauvreau ont souvent fait référence, à titre d'exemple, aux dessins d'enfants ou de simples d'esprit à cause de la spontanéité qui s'en

³⁴ «Non surréaliste [...] du fait de sa réduction arbitraire à certains besoins d'ordre exclusivement spatial et «musical», toute œuvre dite non-figurative et non-représentative, c'est-à-dire en rupture aussi bien avec la perception physique préalable qu'avec la représentation mentale préalable (que le surréalisme, tout en mettant l'accent sur cette dernière, se propose justement de *réconcilier*». (Breton cité dans Marchand, 1979 : 104)

dégage et qu'on attribue à l'art naïf ou à une forme d'art émanant du primitivisme. Mais le peintre autant que le poète insistent sur l'obligatoire souci de connaissance qui participe du principe d'historicité, c'est-à-dire qu'on ne peut se contenter très longtemps d'une forme d'art simplement autodidacte. Il faut d'abord maîtriser une technique ou un courant pour aspirer à le surpasser. Est-il besoin de rappeler d'ailleurs que les peintres automatistes sont tous d'excellents techniciens à la base dont la formation provient des Beaux-Arts ou de l'École du meuble.

Cette découverte de Borduas est donc le fruit d'un désir de libération d'un environnement sociopolitique et culturel ultra sclérosé et rétrograde qui ne concorde en rien avec les valeurs de la modernité qui se déploient outremer. C'est aussi une prise de position radicale guidée par un désir viscéral d'émancipation individuelle qui ne peut faire autrement que de passer par les manifestations conscientes et inconscientes de la vie sensible et intime de l'Homme moderne et ce, sans compromis à l'égard du spectateur/lecteur. Cette découverte est la somme des acquis et influences d'un passé artistique désormais démystifié, voire «incorporé», tout en rompant avec lui par le dépassement qu'elle incarne, par sa nouveauté spécifique. Cette découverte est toute la définition de l'historicité :

Figure charnière de la modernité culturelle québécoise, Paul-Émile Borduas s'est donné comme mission de libérer le Sujet individuel de l'aliénation au projet collectif de conservation, et d'affranchir les créateurs locaux de la norme culturelle européenne, de manière à mettre en place une réalité culturelle spécifique et autonome. (Vigneault, 2002 : 25)

Cette nouvelle pratique de l'automatisme qui s'effectue dans la «spontanéité stricte» devient donc la nouvelle avant-garde non seulement au Québec - tournant le dos à la fois à l'académisme et aux adeptes de l'art vivant de tradition cubiste et surréaliste – mais également en Europe où le surréalisme de Breton montre des signes d'essoufflement. Cela est sans compter que des émules de Borduas – Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle en particulier - s'y font remarquer de plus en plus grâce à leur style automatiste tel qu'il est nouvellement pratiqué ici.

Il sera donc question, au chapitre suivant, de définir l'automatisme de Borduas par rapport à la définition qui en existe jusqu'alors. Il sera aussi primordial, pour la suite de notre analyse, de voir comment Claude Gauvreau, à partir de ces définitions, élabore son propre schéma théorique qui, avec son œuvre créatrice en construction, fonctionne à la manière de vases

communiquant : la théorie nourrit la création et vice versa. L'inventaire des éléments ayant participé à la genèse de cette nouvelle forme d'automatisme était donc nécessaire ici pour nous permettre, aux chapitres suivants, d'en pouvoir mieux cerner l'importance en regard de la peinture, mais surtout en regard de l'écriture de Claude Gauvreau.

CHAPITRE II

AUTOMATISME SURREATIONNEL, AUTHENTICITÉ ET LANGAGE

«Il [le poète] est chargé de l'humanité [...] ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions [...]. Trouver une langue ; - Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! Il faut être académicien – plus mort qu'un fossile -, pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs [...]. »

- Arthur Rimbaud
(1999 [1871] : 246)

2.1 La fin du conflit : autopsie d'une rupture

La question de l'abstraction picturale est au cœur du désaccord des automatistes avec les surréalistes français et provoque chez nous une querelle des peintres modernes dont l'issue sera finalement cristallisée - non résolue - par la parution, à quelques mois d'intervalle durant l'année 1948, des manifestes *Prisme d'Yeux* et *Refus global*. Le premier réunit quatorze artistes cosignataires³⁵ autour d'Alfred Pellan et revendique une peinture libérée de tout académisme, mais «dans le respect de la tradition esthétique occidentale depuis ses origines» (Nous, 1995 : 116) comme il en a été question précédemment. Le manifeste officialise ainsi la position des peintres modernistes de la lignée de Pellan et confirme, par leur attachement à cette tradition, le rejet catégorique de la non-figuration :

Aucune esthétique nouvelle [...] *Prisme d'Yeux* s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelle. [...] Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en

³⁵³⁵ Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Je Anonyme (Jean Benoît), Lucien Morin, Mimi Parent, (Alfred Pellan), Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon, Gordon Webber.

dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre [...] Il [*Prisme d'Yeux*] ne juge qu'en fonction de l'intensité et de la pureté de leurs [les membres] **œuvres en regard de la tradition**» (Pellan et al., 1948, dans Guy Robert, 1963 : 49 ; je souligne).

Contrairement au ton raisonnable de *Prisme d'Yeux* qui ne propose «aucune esthétique nouvelle», et appelle à la tradition esthétique, le manifeste *Refus global* réunit à son tour quinze artistes cosignataires³⁶ autour du peintre Paul-Émile Borduas et s'inscrit en rupture avec la tradition, quel qu'en soit le champ d'activité. Il se présente comme une arme de libération massive qui prend les allures d'une aventure dont l'issue est imprévisible :

Refus d'être sciemment au-dessous de nos **possibilités psychiques** et physiques. [...] Nos **passions** façonnent **spontanément, imprévisiblement**, nécessairement le futur. [...] Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé. [...] à nous **l'imprévisible passion**; à nous le risque total dans le refus global. [...] Que ceux tentés par **l'aventure** se joignent à nous. [...] nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre **imprévu**, nécessaire de la **spontanéité**, dans **l'anarchie** resplendissante, la plénitude de ses **dons individuels**. D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des **assoiffés** d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre **sauvage besoin de libération**. (Borduas, 1990 [1948a] : 73-75, 77; je souligne).

L'aventure proposée ici englobe, mais dépasse du même coup, le seul champ de la peinture qui n'y est même jamais directement nommée. Cette aventure implique la passion, la spontanéité, l'imprévu, l'anarchie, la libération sauvage, *l'inconnu*. Contrairement à *Prisme d'Yeux* qui souhaite une peinture en dehors du temps, *Refus global* ne propose qu'une seule voie : aller de l'avant, sans jamais de retour possible en arrière sous peine de régression, du moins de désuétude.

Refus global, dans sa facture, adopte le ton d'un projet éducatif ; il propose même un lexique dans lequel on peut lire, pour la première fois, le nom et la définition de la trouvaille de Borduas, celle que les frères Gauvreau ont décrite comme «l'automatisme ou 'plastique' ou 'critique' ou 'inspiré'» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126) : l'automatisme surrationnel. Aussi,

³⁶ Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Françoise Sullivan.

on y trouve en exclusivité les premiers textes créatifs de Claude Gauvreau³⁷. Contrairement à *Prisme d'Yeux* qui ne proposait rien de neuf, *Refus global* fait le point sur la position des automatistes face à leur société conservatrice et à ses élites clérico-nationalistes (voir le texte *Refus global* lui-même); sur leur position face au surréalisme européen (texte de Borduas «En regard du surréalisme actuel») et sur la définition de cette nouvelle esthétique qu'est l'automatisme surrationnel (texte de Borduas «Commentaires sur des mots courants», sorte de lexique de vingt-et-un mots clés qui participent tous de la démarche créatrice des automatistes). Avec la publication des manifestes de 1948, «la Gauche et la Droite du mouvement contemporain – que le public confondait en un seul mouvement – se séparaient» une bonne fois pour toutes (Borduas, 1990 [1949] : 100). Les positions sont désormais claires et connues de part et d'autre, ce qui, de notre côté, clôt l'exercice de comparaison.

Pour arriver à bien saisir l'avancée artistique réalisée par l'automatisme surrationnel de Borduas et pour en apprécier l'unicité et l'originalité, il faut, du point de vue de la création, le comparer avec les autres types d'automatisme existants. Cela nous permettra ensuite d'effectuer le passage d'un automatisme surrationnel pictural à un automatisme surrationnel littéraire dont l'œuvre de Claude Gauvreau s'avère la plus fidèle démonstration. Nous verrons comment, dans une réinterprétation des automatismes tels que compris par Borduas, Gauvreau découpera à son tour l'image poétique en quatre formes distincte dotées, chacune à sa façon, d'un important potentiel expressif.

2.2 Les trois automatismes de Borduas

2.2.1 Automatisme mécanique

Parce que nécessaire à toute création qui implique le domaine des arts plastiques, la définition d'un automatisme mécanique par Borduas, on le suppose, s'imposait de soi. L'acte de peindre est physique, il est gestuel, bien davantage que celui de jouer avec les mots, de faire

³⁷ «Au cœur des quenouilles», «Bien-Être», «L'ombre sur le cerceau», trois des 26 objets dramatiques rédigés par Claude Gauvreau en 1944. La pièce «Bien Être avait été jouée auparavant devant public en 1947 et avait suscité la consternation. Cet événement a d'ailleurs contribué à la radicalisation esthétique de Borduas.

de la poésie. C'est un automatisme qui tient compte exclusivement des moyens physiques employés³⁸, des mouvements mécaniques de l'artiste qui manie la pâte sur sa toile.

«Peu révélateurs de la personnalité de leur auteur» (Borduas, 1990 [1948c] : 166) à cause de son caractère technique et universel, nous ajouterons que l'automatisme mécanique constitue ainsi la base «physique» de toute activité créatrice, mais sans être créatif. Il est instrumental : frottement de l'archet pour le violoniste ; mouvement de l'appareil buccal – entre autres – pour le comédien de théâtre, le chanteur, le poète ; déploiement des membres dans l'espace pour le danseur, etc.

2.2.2 Automatisme psychique

Contrairement à l'automatisme mécanique qui est strictement physique, l'automatisme psychique est purement cérébral. C'est l'automatisme des surréalistes qui puise à même la notion de l'inconscient freudien. La définition qu'en donne Borduas ne diffère d'ailleurs pas vraiment de celle de Breton que nous avons eu l'occasion d'étudier au chapitre précédent. Borduas résume en une phrase la pensée de Breton quant à l'écriture automatique : «Automatisme psychique : en littérature, écriture sans critique du mouvement de la pensée» (*Ibid* : 166). Il ajoute par ailleurs quelques précisions à propos de la pratique de la peinture issue d'un automatisme psychique.

Borduas insiste sur le recours à la faculté de la mémoire dans le processus de création : «Mémoire onirique : Dali; mémoire d'une légère hallucination : Tanguy, Dali; mémoire des hasards de toute espèce : Duchamp, etc.» (*Ibid* : 167). Il s'agit donc de la représentation plastique ou textuelle du contenu d'un processus automatique généré par un état psychique singulier, représentation qui se fait ultérieurement à l'instant qui a vu naître cet état, par un processus de médiation de la pensée (la mémoire). Cette représentation, aussi originale puisse-t-elle parfois apparaître, est néanmoins soumise à un code narratif précis (la langue, et/ou l'illustration picturale d'objets du monde, du «mot tout-fait» (*Ibid* : 173).

³⁸ Plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, etc. (à ce propos, voir Borduas, 1990 [1948c] : 166).

Par ailleurs, Claude Gauvreau ajoute à la définition d'automatisme psychique la précision importante selon laquelle que ces états psychiques sont obtenus «dans un relâchement volontaire aussi complet que possible», dans un «état de neutralité émotive aussi complet que possible», dans une sorte d'«état de 'sommeil' émotif.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 301-302) En résumé, l'on peut dire que la création issue d'un automatisme psychique, comme son nom l'indique, se fait *dans la tête*.

2.2.3 Automatisme surrationnel

Avant que son appellation ne soit scellée par Borduas à l'occasion de la publication du manifeste *Refus global*, Pierre Gauvreau faisait référence à cette nouvelle pratique artistique par les termes d'«automatisme d'exécution» (Pierre Gauvreau dans Gariépy, 1947 : 4). Il expliquait, sans pour autant en nier l'influence, qu'au contraire des surréalistes, «les objets ne sont pas circonscrits dans l'imagination avant d'être exprimés» (*Idem*). Son frère Claude, quelques semaines plus tard, parlait quant à lui d'un «automatisme inspiré» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126), puisque, disait-il, l'acte créateur «a lieu dans un état particulier d'émotion, d'inspiration» (*Idem*). On constate déjà que les critères de spontanéité et d'émotion relevés par les frères Gauvreau contrastent avec l'automatisme psychique à partir duquel les œuvres s'effectuent à retardement et sans grande émotion.

Mais n'oublions pas que ce que les frères Gauvreau connaissent de l'automatisme, ils le doivent exclusivement à Paul-Émile Borduas. Leurs explications sont donc le reflet des enseignements prodigués, dans l'intimité de l'atelier, par leur maître à penser :

Automatisme surrationnel³⁹ : l'écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté [...] Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu

³⁹ L'adjectif «surrationnel» est l'invention de Borduas et «indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain. L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue; la raison en récolte les bénéfices» (Borduas, 1990 [1948c] : 172). Car du moment où le fruit de cet acte est compris et démystifié, il appartient derechef à l'histoire, et plutôt que d'être répété, il doit être dépassé, voire surpassé.

psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court (Borduas, 1990 [1948c] : 167).

Borduas quitte le domaine de la représentation d'un contenu obtenu par un processus automatique inconscient et parvenu à l'état conscient au profit d'une absence de tout contenu préalable à l'œuvre. Cette «écriture plastique non préconçue» dont il parle est le résultat spontanément exécuté des mouvements de la réalité intérieure, de la vie intérieure⁴⁰ et intime de l'homme, de sa sensibilité, mouvements qui prennent forme dans la matière au gré de l'inspiration du moment. Ce «monde invisible» dont parle Borduas (1990 [1942] : 150) est le foyer des émotions et il contient nécessairement l'inconscient humain que Gauvreau définit comme étant la somme de «tout ce que l'homme a vu, senti, touché, pensé depuis sa naissance jusqu'à sa mort.» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 125) Pour Gauvreau, et l'on peut y lire une autre critique du surréalisme, «la mémoire consciente est pleine de trous mais la mémoire inconsciente est sans failles» (*Idem*). Les surréalistes ne seraient donc pas allés assez creux...

C'est du moins ce que l'on comprend de la définition qu'il donne à son tour de l'automatisme de Borduas :

Pour aller plus creux dans l'inconscient, pour dynamiter certaines barrières apparemment infranchissables, il faut précisément toute la commotion du volcan émotif. Sans aucune sorte d'idée ou de méthode préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors inscrire successivement tout le chaînon un [*sic*] qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel. (Gauvreau et Dussault, 1993 : 302).

Chez Gauvreau, l'inspiration surgit non sans une certaine violence, car elle est avant tout non sollicitée. Elle prend l'allure d'un désir s'imposant à l'artiste qui n'aurait d'autre choix, pour s'en libérer, que de l'assouvir, soit par la voie de la création artistique (ce qu'il appelle «l'impulsion créatrice» (*Ibid* : 35), soit par l'acte sexuel. Pour Gauvreau qui ne peut que se

⁴⁰ « [...] l'acte de création tire son point d'origine initial non pas dans le monde extérieur immédiatement connu mais dans le monde intérieur de l'homme (qui est en fait le monde extérieur médiatement connu mais transformé dans l'inconscient et associé de façon particulière). L'intérieur de l'homme faisant partie intégrante de la nature, la discipline automatiste n'a donc pas une origine plus extraterrestre qu'aucune discipline d'art» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126).

débrouiller seul avec les écrits du docteur Freud (à cause du contexte social que l'on connaît), la satisfaction spontanée, à satiété et en alternance des besoins des «deux dynamismes adjacents et souvent rivaux qui constituent le tout psychologique de l'être humain : la libido et l'égo⁴¹» (*Ibid* : 36) est ce qui permet le «déploiement fécond de toutes les puissances humaines.» (*Ibid* : 50)

Dans sa compréhension de Freud, il attribue à l'égo la fonction de conservation du sujet et son besoin conscient de développement personnel. Pour Borduas autant que pour la majorité des peintres modernes, l'acte artistique devient, au XXe siècle, un véhicule de connaissance de soi et du monde. Il n'est donc pas étonnant que Gauvreau voie en «l'activité artistique créatrice la satisfaction suprême des exigences propres de l'égo.» (*Ibid* : 49) Il considère par ailleurs que les exigences de la libido ne peuvent être comblées que par l'activité sexuelle. À l'image du volcan qui ne peut empêcher son éruption, tout refoulement de l'un ou l'autre de ces dynamismes psychiques n'est pas envisageable⁴², du moins pas sans dommages (névrose, obsession, etc.), croit-il.

Si les références à la sexualité sont quasi inexistantes chez Borduas dans sa définition de l'automatisme surrationnel⁴³ (et dans sa conception de la création artistique) par comparaison avec celle qu'en donne Gauvreau, il n'en demeure pas moins que pour eux, la création se fait *dans la chair*⁴⁴, contrairement aux surréalistes chez qui la création s'effectue, nous l'avons vu, *dans la tête*. Non seulement se fait-elle dans la chair, mais en simultané avec l'émotion

⁴¹ Chacun de ces dynamismes comportant des possibilités d'actions conscientes et inconscientes.

⁴² «Je vous ai dit que, pour écrire, la nécessité de matérialiser à l'extérieur mon désir m'imposait un refoulement – très temporaire – des activités libidineuses spécifiques; je vous ai dit également que ce refoulement - aussi temporaire qu'il soit – devient vite intolérable et que, dès l'objet réalisé, il devenait urgent de libérer à l'extrême limite ces énergies libidineuses bienfaisantes, c'est-à-dire de forniquer à fond de train. Foin du juste milieu frustrateur de toutes parts! Il faut une ascèse rigoureuse durant l'acte créateur, puis une fornication non moins rigoureuse après l'acte créateur! [...] Si l'on représente «CRÉATION» par la lettre «C» et «FORNICATION» par la lettre «F», eh bien : F+C+F+C+F+C+F+C+F+C+F+C+F+C+F+BONHEUR. Compris ?» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 66-67)

⁴³ Borduas parle plus souvent en termes de passion, mais il lui arrive d'utiliser l'expression composée «désir-passion» (Borduas, 1987 [1947] : 360) sans toutefois préciser la nature de ce désir.

⁴⁴ «La pensée trouve toujours à s'exprimer d'elle-même, par ses propres outils inventés, lorsqu'elle est assez passionnée et dynamique pour être éprouvée comme une blessure sanglante.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 99)

vécue. Elle ne recourt pas à la mémoire, comme c'est le cas chez les surréalistes, qui, bien qu'utilisant du contenu issu d'un processus mental automatique, effectuent un tri parmi tout ce contenu généré (pour ne conserver que les meilleurs éléments) au moment de la création de l'œuvre. Au contraire, pour les automatistes montréalais, tout se retrouve en simultanément dans l'œuvre, c'est-à-dire que «l'autocritique ne précède pas le geste mais le suit» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126). Que ce soit sous la forme de la «passion dynamique» (Borduas, 1990 [1949] : 99) ou du désir, l'inspiration automatiste puise au répertoire infini de l'intériorité humaine, à la vaste gamme des émotions jusqu'au paroxysme des énergies libidineuses. Nous sommes à l'opposé d'un automatisme passif : «les travaux surrationnels sont créés dans la lucidité la plus *frémissante*» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 304 ; je souligne). La nouvelle nécessité artistique est donc d'inscrire dans la matière, en toute spontanéité et sans médiation aucune, les différentes manifestations de l'intériorité humaine et de l'exploration de l'inconscient à l'instant même où elles surgissent.

Leur démarche visant à «permettre aux expressions plastiques imprévisibles de naître» (Borduas, 1990 [1949] : 100), il paraît contradictoire pour les automatistes de Borduas que l'invisibilité du monde intérieur puisse être reproduite par des objets du monde connu et repérables, aussi difficilement puissent-ils être repérés (ex. : les surréalistes). Nous avons vu au chapitre précédent que ce que Claude Gauvreau appelle «contenu latent» fonctionne à la manière d'une devinette⁴⁵ qui sollicite en premier lieu l'intelligence, ce qui paraît incompatible avec la vision qu'il se fait de l'art en général. Cela participe de la conviction qu'ont les automatistes montréalais d'être la nouvelle avant-garde par rapport à la peinture moderne figurative des peintres d'inspiration surréaliste. Car, pour eux, la charge émotionnelle ou libidineuse expérimentée par l'artiste n'a pas de visage ou d'objet immédiatement identifiable lorsque ressentie et, conséquemment, lorsque représentée. C'est un état d'être que l'on cherche à illustrer tel qu'il se présente à l'artiste au moment présent de la création (donc sans médiation de la pensée), état certes généré par des manifestations de l'inconscient, mais non encore parvenues à l'état du conscient (comme ce serait le cas pour un fantasme ou toute autre construction imaginaire du même genre), ce qui permettrait d'en

⁴⁵ «L'art moderne n'est pas une devinette. Il ne s'agit pas d'y chercher ce que les feux d'artifice verbaux ou plastiques y dissimuleraient. Les tableaux et les poésies sont des réalités en soi – des réalités connaissables par un contact direct» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 299-300).

faire le récit ou l'illustration d'après un mode d'expression figuratif et dont la psychanalyse viendrait à bout éventuellement.

De cette nouvelle nécessité naissent donc, inévitablement, de nouveaux problèmes artistiques à résoudre. Pour Pierre Gauvreau, le problème des peintres de son temps est de comprendre comment s'effectue le passage du contenu inconscient vers la toile sans qu'intervienne la censure psychique. D'autant plus que, précise-t-il, «ces formes peintes correspondent à des désirs qui ne peuvent s'exprimer dans les cadres de la société actuelle» (Pierre Gauvreau dans Marsil, 1947 : 5) pour toutes les raisons socio-culturelles expliquées précédemment. Son frère Claude nomme ce type de problème artistique non résolu l'«inquiétude». Ce type de problème artistique est d'ailleurs le propre de tout mouvement artistique qui se situe à l'avant-garde de ses contemporains : il n'est pas exclusif aux surrationnels. Il est du domaine de l'intérêt de connaissance, de l'intellect. Gauvreau explique que comme les facultés rationnelles ont naturellement tendance à refouler tout ce qui n'est pas de leur nature, il faut les occuper, les distraire afin de laisser libre cours à l'extériorisation saine des facultés sensibles :

Selon Gauvreau, c'est ce processus de détournement de la conscience qui a permis aux grands artistes de toutes les époques d'imprimer fidèlement dans la matière leurs désirs secrets, alors qu'ils se croyaient occupés à résoudre un problème de connaissance rationnelle (Marchand, 1979 : 67).

La notion d'inquiétude est donc intimement liée au désir; celui-ci est la raison d'être de celle-là, à un point tel que Gauvreau utilise même souvent la composition «désir-inquiétude» pour décrire le phénomène. Pour lui, le problème qui intéresse spécifiquement les surrationnels, leur objet d'inquiétude, consiste à «maintenir l'émotion, le sentiment, aussi pur, aussi intégral que possible tout au long de l'exécution» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126) ce en quoi, ajoute-t-il, l'acte de création est une «entreprise épuisante et sévère» (*Idem*).

En effet, il voit l'acte de création comme étant une sorte de «lutte passionnée entre matière inerte et désir.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 41) Le caractère épuisant de cette lutte s'explique notamment par l'énergie nécessaire à déployer pour que le désir (l'inspiration; l'impulsion créatrice) prenne forme dans la matière sans subir de dénaturation aucune. Cette énergie, c'est ce que Claude Gauvreau appelle la rigueur. La rigueur fait en sorte de

conserver le désir dans sa plus pure expression, au sens éthique du terme, c'est-à-dire de ne pas le laisser se pervertir, au cours de l'exécution de l'œuvre, par des considérations externes comme la morale, la raison, l'intention, ou la volonté de plaire en répondant à des canons d'esthétisme.

En résumé, le désir naît des énergies libidinales et déclenche l'impulsion créatrice. Pour laisser libre cours – sans trahison – à l'inscription spontanée du désir dans la matière inerte, les facultés rationnelles se voient momentanément distraites par le défi intellectuel à résoudre (le problème) plutôt que d'en refouler l'élan purement et simplement. La rigueur permet à son tour au désir de demeurer pur, au sens éthique du terme, c'est-à-dire de ne point faillir au profit d'une jouissance qui serait vile et éphémère.

Lorsque, sous l'impulsion créatrice, la collaboration des deux dynamismes psychiques (libido et ego) s'effectue harmonieusement, il en résulte un objet artistique duquel on peut observer trois réalités distinctes «d'importances parfaitement hiérarchisables» (*Ibid* : 103) : le contenu manifeste, le contenu latent et l'aspect apparent ou contenu anecdotique. Nous avons vu en quoi consiste le contenu latent d'une œuvre, à savoir les préoccupations inconscientes de l'artiste desquelles résultent des associations particulières d'images, leur disposition, etc. L'aspect apparent quant à lui tient de l'anecdote : par exemple la représentation d'un champ de coquelicots ou même, à plus petite échelle, les seules couleurs employées. Ces deux réalités se voient donc tôt ou tard épuisées par l'analyse.

En revanche, ce que Gauvreau appelle le contenu manifeste – le plus important des trois - lui résiste, du moins le croit-il. Il conçoit le contenu manifeste comme la réalité particulière et fondamentale de l'objet d'art, les relations de matière ou les «éléments convulsifs»⁴⁶ (*Ibid* : 105) qui le configurent. Pour Marchand, «Gauvreau donne à la notion de contenu manifeste le même sens, volontairement imprécis, que Borduas donne au mot *conséquence*» (1979 : 97). Ne serait-il pas plutôt le caractère fuyant, insaisissable de ce contenu que Gauvreau

⁴⁶ Lorsqu'il est question du contenu manifeste des œuvres, et des œuvres surrationnelles de surcroît, Gauvreau utilise abondamment l'adjectif «convulsif (ve)», qui est un emprunt direct à *Nadja* d'André Breton dont la dernière phrase va comme suit : «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.» (Breton, 1988 [1928] : 753). Faisant référence aux convulsions, à l'état d'agitation non sollicité qui peut être, en plus des raisons strictement médicales, le fruit d'une émotion intense.

compare à «une sorte de fluide impondérable [et] impossible à analyser» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 105) qui procurerait cette impression de vague et d'imprécision dans sa définition ? Le contenu manifeste est la valeur expressive propre à une œuvre et à son créateur. Borduas donnait un exemple éloquent de ce phénomène à propos de Mousseau et de Riopelle :

Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation formelle constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme unique et propre à Mousseau, à tous les stades connus de son évolution. Si je reconnais encore telle aquarelle comme de Riopelle, [...] ce n'est pas à cause de la technique employée, volumes, lumière, mouvements, matières, couleurs, ce sont à peu près les mêmes depuis toujours, c'est uniquement à cause d'une autre relation formelle propre et aussi involontaire à Riopelle que sa vie. (Borduas, 1987 [1947] : 266)

Cette «autre relation formelle» s'apparente au style compris en tant que façon personnelle d'amalgamer et de disposer les couleurs ou la matière, de manier le trait, etc. C'est l'empreinte de la personnalité de l'artiste dans l'œuvre. Chose certaine donc, contrairement à l'aspect apparent ou contenu anecdotique, ce fluide est vraisemblablement impossible à reproduire ou à imiter. Gauvreau croit aussi que «c'est par le contenu manifeste que l'on connaît l'authenticité d'une démarche» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 104), en tant que ce dernier s'avère être le reflet des préoccupations intimes du créateur dans la matière.

2.3 Automatismes surrationnel et authenticité

Le souci d'authenticité est indissociable de la démarche des Montréalais à tel point qu'il se retrouve en sous-texte ou en filigrane dans tout le manifeste *Refus global* et, surtout, que Gauvreau lui a même consacré un article dans *Le Haut-parleur* en 1951⁴⁷. À maintes occasions, dans son œuvre critique, il s'est porté à la défense de cette notion. Car l'authenticité est, pour les automatistes montréalais, la condition *sine qua non* à toute démarche : « [...] grâce à Dada⁴⁸ – le vieux problème de savoir s'il faut oui ou non 'faire de l'art' n'existe plus. Il est remplacé par le souci plus général de maintenir l'authenticité dans chacun de nos actes (artistiques ou pas).» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 141)

⁴⁷ «Qu'est-ce que l'authenticité ?», *Le Haut-parleur*, 7 janvier 1951, p.5, dans Gauvreau, 1996 : 175-178. Gauvreau a cependant écrit ce texte le 22 décembre 1950.

⁴⁸ Gauvreau qualifie Dada d'ennemi de l'Art et de la Beauté au sens académique des termes puisque le mouvement se voulait à la base un rejet unilatéral des critères de création valorisés par l'institution.

Pour Gauvreau, il s'agit pour cela d'être en accord avec soi-même; quelles que soient les circonstances, en conformité avec sa propre structure individuelle et intime, c'est-à-dire de ne pas se renier soi-même en tentant de refouler des nécessités psychologiques spontanées qui demanderaient à voir le jour⁴⁹. Au final, «un objet authentique, de provenance humaine, serait alors celui qui est le produit d'un pareil état d'être» (*Ibid* : 175). On le sait, pour les automatistes de Borduas, il n'importe plus de *faire beau* mais de *faire vrai*, d'«acquérir passionnément de nouvelles certitudes en encourageant tous les risques⁵⁰.» (Borduas, 1990 [1949] : 100) C'est que les dictats rigides des institutions et de la morale font en sorte qu'il n'est pas simple d'être authentique dans les années 1940 et 1950 au Québec. Marchand n'a-t-il pas raison d'affirmer que «l'artiste doit, pour créer une œuvre authentique, se faire une idée très haute de sa liberté» (1979 : p. 68), car cette liberté, à priori, ne va pas de soi. Les automatistes avaient bien compris cela et Claude Gauvreau comparait même l'importance de la liberté à celle de l'eau pour l'organisme animal : la liberté pour l'artiste est une question de vie ou de mort (de l'œuvre), car le désir ne peut se développer qu'en toute liberté. Pour les automatistes, l'authenticité réside donc dans la préservation, à l'aide de la rigueur, de l'intégrité du désir au moment simultanément de son surgissement et de son inscription dans la matière : «seule une relâche du sentiment en cours d'exécution peut produire des fausses notes dans le tableau.» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 126)

2.4 Des considérations de Claude Gauvreau sur la langue

Jusqu'à présent, il a été abondamment question des nouvelles façons de créer du point de vue des peintres, d'un automatisme surrationnel qui consiste à prendre vie dans la pâte-matière,

⁴⁹ Dans «Qu'est-ce que l'authenticité ?», Gauvreau s'exprime abondamment sur les notions d'égo et de libido que nous avons définies plus haut. J'ajouterai seulement la précision suivante : Gauvreau explique alors que l'égo est la partie de l'être humain la plus influençable et qu'il aura notamment «les devoirs, les privilèges et les prérogatives que l'éducation reçue (la 'formation') lui aura fait concevoir comme légitimes.» (Gauvreau, 1996 [1950] : 177). D'où le danger de refoulement et de censure dans la volonté du désir de prendre forme artistiquement.

⁵⁰ «Pour tout homme, pour tout acte, il existe toujours deux perspectives : le risque ou la certitude. Il est évident que tout acte à base de risque s'accompagne de tourment moral, d'inquiétude torturante. Agir à coup sûr est par contre une activité beaucoup plus paisible, beaucoup moins épuisante. Or, l'acte à coup sûr est un acte mort-né» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 289). Les risques seraient l'insuccès d'abord face à soi : se tromper, tout simplement; «un acte risqué peut faire faillite» (*Idem*); ou l'insuccès face aux autres : le danger d'être incompris, de vivre le rejet. C'est le sort que l'on réserve justement à ceux qui se placent, comme les automatistes l'ont fait, en position d'avant-garde.

sur la toile. La démonstration du fait que ce que Gauvreau sait de l'automatisme, il le tient de Paul-Émile Borduas, n'est plus à faire. C'est donc clair qu'il puise d'abord ses références en peinture. Mais pour lui qui justement n'est pas peintre, comment cet automatisme surrationalnel prend-il forme ? De quelle matière ses désirs profonds prendront-ils possession au terme de la lutte éreintante qui les oppose ? Bien qu'il se soit livré, à l'occasion, à quelques exercices de dessins et de peinture spontanés, Claude Gauvreau s'exprime dans la langue ; c'est un écrivain. Avant tout, c'est un poète de la première heure. Sa poésie et son écriture se réalisent à l'intérieur de la langue française, doit-on le préciser. Gauvreau comprend sa langue, à priori, comme un ensemble régi par les conventions de la grammaire et de la syntaxe, certes, mais aussi comme un organe vivant et en «état perpétuel de changement très rapide, changement perceptible non seulement de décade en décade, mais d'année en année, d'individu en individu» (Claude Gauvreau dans Saint-Denis, 1978 [1970b] : 247). De cette langue française, il extrait deux types de langage ayant chacun des fonctions distinctes : le langage «rationnel» ou «raisonné» et le langage «imagène». (Gauvreau et Dussault, 1993 : 102)

Le langage raisonné (la langue usuelle) est le véhicule de communication des intentions, besoins et désirs simples du quotidien. C'est la fonction pratique de la langue. Le langage raisonné s'exprime par des rapports logiques qui servent d'abord à traduire les idées routinières. Pour ces raisons, Gauvreau considère le langage raisonné comme étant un mode d'expression limité :

[...] quand nous transcendons la routine, quand nous transcendons le simpliste, quand nous transcendons le mécanique, quand la pensée se trouve en face de nuances infiniment graduées... Comment pourra-t-elle jamais sortir ses merveilles de leur cage? Il ne reste plus alors pour transmettre l'impondérable, pour transmettre le subtil, que de recourir [...] aux RELATIONS sensibles. (*Idem*)

Le langage imagène s'exprime donc par le moyen des relations sensibles ou de matière, ce en quoi, par opposition au langage raisonné, il est un mode d'expression sans limites, du moins au moment où Claude Gauvreau en fait l'expérimentation et la description. Le passage de l'automatisme surrationalnel pictural à un automatisme surrationalnel littéraire s'effectue donc par la voie du langage imagène : la réalité fondamentale de l'objet issu de l'opération d'inscription désir-inquiétude dans la matière consiste en «les relations intrinsèques résultant

de la disposition de la matière. En peinture, ce sont des relations plastiques; en poésie, ce sont des relations 'd'images'.» (*Ibid* : 101) Mais en quoi cette affirmation de Gauvreau peut-elle bien être révolutionnaire considérant que beaucoup d'autres poètes se sont exprimés en ces termes avant lui ? Parions que la réponse se trouve dans le fait que Gauvreau considère que «les artistes créateurs en art verbal n'ont pas plus à se plier aux dogmes des linguistes et des grammairiens que les artistes en art plastique n'ont à tenir compte de la règle d'or.» (Claude Gauvreau dans Saint-Denis, 1978 [1970b] : 248) Car pour lui qui est si avide de «transcender la routine», «il ne faut pas craindre une langue riche et s'enrichissant indéfiniment.» (*Ibid* : 250) Cette richesse, poursuit-il, réside «prioritairement dans couleur, vigueur, originalité extrême, cocasserie, innovation catégoriquement osée, extravagance, excès, invention sans limite, unicité» (*Idem*). Par la définition de son langage imagène propre, Gauvreau considère participer à cet effort d'enrichissement, être partie prenante de ces changements très rapides qui s'inscrivent dans le mouvement dont la langue est investie.

2.5 Automatismes et images poétiques

L'influence de Borduas dans l'élaboration des catégories d'images poétiques de Gauvreau est indéniable. En effet, chacune des images poétiques de l'écrivain renvoie à l'une ou l'autre forme d'automatisme telle que définie par le peintre, non pas dans une relation d'équivalence parfaite, mais plutôt sur une base analogique. Pour Borduas, la définition des automatismes fut l'occasion de mettre en lumière son automatisme surrationnel et d'officialiser, voire de revendiquer l'avancée qu'il réalisait artistiquement sur ses contemporains. Nous croyons qu'il en est de même pour celui qui aspire à devenir «le plus grand poète de tous les temps.» (propos de Claude Gauvreau dans Labrècque, 1970) Gauvreau doit lui aussi, pour ce faire, marquer de façon pratique *et* théorique, la quintessence de sa différence.

De façon générale, Claude Gauvreau décrit l'image poétique comme étant «la mise en confrontation de n'importe quels éléments verbaux : syllabe, mot abstrait, mot concret, lettre, son, etc.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 293) Privilégiant le terme «éléments verbaux», il se laisse la latitude nécessaire pour justifier et décrire ses images les plus «catégoriquement osées» et «extravagantes», images d'ailleurs qui participent de cette richesse linguistique souhaitée. C'est que Gauvreau ne peut pas faire de la langue française la matière de sa poésie

parce que cette langue ne désigne pas d'objet déterminé mais plutôt un ensemble ou système, et deuxièmement parce que la langue n'est pas inerte mais bel et bien en mouvement.

Au moment où Gauvreau entretient sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, de décembre 1949 à mai 1950, il est en pleine élaboration de sa poétique. La correspondance lui procure ainsi l'occasion de mettre à l'épreuve ses réflexions, de se colleter lui-même aux enjeux qui guident sa démarche artistique surrationnelle visant à rendre l'objet d'inquiétude (ou problème à résoudre) familier et faire ainsi des gains du point de vue de la connaissance. La théorisation de sa poétique par le biais de sa correspondance avec Dussault, autant que la pratique de son écriture créatrice participent donc de son propre apprentissage et de ses avancées intellectuelles dans le champ en friche qu'est l'automatisme surrationnel.⁵¹

En sa qualité d'explorateur, il affronte donc inévitablement des paradoxes et contradictions sur divers sujets dans sa réflexion sur celui de la matière. Des éléments verbaux, il retient d'abord la lettre puisque l'alphabet en contient un nombre déterminé dont les sonorités s'avèrent relativement fixes et dont l'usage ne change à peu près pas, du moins pas souvent. Mais comme Gauvreau n'est pas un poète lettriste et que de se faire considérer comme tel serait une insulte à son originalité - puisqu'elle en serait souillée du sceau de la désuétude -, il en vient à considérer la syllabe comme la matière inerte de sa poésie, parce que, dit-il, «où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 299)

Cette tangibilité, Gauvreau en a besoin, car contrairement à Dada qui veut vider la poésie de son matériau de base et anéantir ainsi toute possibilité de sens, son but n'est pas de faire scandale mais bien de communiquer les états sensibles qui le constituent en tant qu'être humain à la fois conscient et inconscient. Gauvreau fait donc osciller les questions de matière au gré des explications de ses images, selon ce qui est le plus accommodant pour lui.

⁵¹ «Comme tout travail de défrichage, ce que je cherche à vous expliquer est légèrement touffu. Je n'ai pas encore de 'prosélytes synthétiseurs' pour émonder et classer tout cela. Tout ce que je vous dis sur la poésie est de ma pure invention. [...] Dites-moi tout de même vos impressions. Quand on enquête et définit à mesure, il est impossible d'avoir l'air aussi sage que si l'on ronronnait des synthèses sur Thomas d'Aquin.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 304-305)

2.5.1 Image rythmique

La définition de l'image rythmique chez Gauvreau présente plusieurs paradoxes. D'emblée, l'appellation choisie par Gauvreau pour rendre compte de l'automatisme mécanique de Borduas soulève un premier paradoxe insurmontable : «image» renvoie à la représentation visuelle d'une réalité du monde tandis que «rythme» renvoie traditionnellement au son. L'image rythmique, affirme-t-il - sans toutefois le justifier -, se «déduit de cette constatation déjà ancienne que «tout son est une onomatopée.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 293) Puis, il ajoute ceci à son exposé d'apparence scientifique : «Qui dit son dit rythme (rythme rigoureux ou rythme indifférent, là n'est pas la question)» (*Idem*). Se devant d'assurer le lien entre ses assertions sur le son et la langue en tant que telle, puisqu'il est écrivain, il conclut ainsi son raisonnement : «Qui dit lettre dit son⁵². Il est impossible d'avoir une poésie sans rythme (je ne dis pas sans rythme codifiable).» (*Idem*) Les nuances qu'il apporte à propos de la notion de rythme méritent que l'on s'y attarde puisqu'elles s'avèrent d'une grande importance dans la compréhension que nous avons de ladite notion en prévision de l'analyse qui nous attend ici. Sachant que, traditionnellement, la rime, le nombre de pieds dans le vers, sa scansion, l'hémistiche, etc. contribuent à marquer le rythme, que ces éléments sont autant de valeurs «codées» en poésie française classique, on comprend que Gauvreau rejette ces codes et que le rythme, pour lui, dépasse ces seules considérations métriques. Le rythme dont son image est investie n'est pas non plus asservi au principe de la prosodie classique.

Pour Gauvreau, l'importance de l'image rythmique est «fatale» (*Idem*), en ce sens que l'existence de tout objet [comprendons «objet poétique»] en dépend, rien de moins. Plus qu'un simple mécanisme d'ordre physique et/ou matériel comme c'était le cas pour l'automatisme mécanique chez Borduas, elle est en quelque sorte la trame à partir de laquelle l'œuvre tout entière s'érigera, trame ayant pour moteur premier le désir :

Le désir, c'est cet émoi que l'on ressent un bon matin ou un bon soir, parfois dans les circonstances les plus imprévues... Une sensation persistante dans laquelle les éléments visuels ou sonores s'esquissent, sans être sollicités... **Vision ou état qui se transforme en rythme ou s'accompagne de pulsations...** (*Ibid* : 35 ; je souligne).

⁵² Malgré que la lecture puisse, dans la majorité du temps, se faire en silence, la lettre réfère à une présence sonore intériorisée par la culture, et ce, depuis le plus jeune âge.

Gauvreau compare d'abord l'image rythmique à la couleur en peinture, puis, «moins heureusement» (*Ibid* : 293) estime-t-il, il la compare ensuite à la contrebasse d'un orchestre de jazz. Or, que fait la contrebasse (ou la basse électrique) dans un orchestre ? Elle est la base sur laquelle les musiciens s'appuient pour improviser et rester dans «le temps». Elle marque le tempo, le *beat* à partir de laquelle se compose ou s'interprète une musique. Cette observation se pose toutefois en contradiction avec le rejet du critère de régularité exprimé plus haut et qui incombe à la métrique, d'où l'insatisfaction qu'il ressent quant à sa comparaison musicale. Au risque de verser dans une analyse naturaliste du langage, nous pourrions sortir de ce paradoxe - mais déjà ce ne serait qu'en partie - en avançant que l'image rythmique, nourrie des désirs de son créateur, s'apparente aux battements cardiaques qui fluctuent au rythme des passions et/ou émotions vécues, à l'image des possibles variations de tempo dans un même morceau de musique pour influencer le degré de tension dramatique, par exemple.

Mais revenons un instant, en particulier, à la dimension sonore de l'image rythmique. Gauvreau explique que cette image se «traduit par le son, mais non pas en tant qu'il frappe l'ouïe, mais en tant qu'il est convoyeur d'analogie.» (*Ibid* : 296) Il conçoit ainsi l'image rythmique comme étant essentiellement une onomatopée, tout en précisant que cette constatation mérite que l'on élargisse le terme onomatopée «au-delà de toutes les frontières admissibles jusqu'ici.» (*Idem*) Sa définition dépasse donc celle qui implique la création d'un mot sur la base de la seule imitation phonétique simpliste d'une chose (un coucou, cocorico, ronron) ou d'un bruit (Pow! Pin pon!) et renvoie plutôt à l'imitation (ou l'analogie), soit par le son ou par tout autre rythme verbal, d'une «bribe de réalité» (*Idem*) ou d'un «climat psychique» (*Idem*) :

L'alternance des rythmes dans la succession des lettres ou des alliages de lettres est en soi une puissance de situer (même sans aide) **un climat se référant à n'importe lequel des sens** : Une odeur, une chaleur, une brillance, une lourdeur, une tension, une crispation, une sérénité, une épaisseur, une fluidité, une contradiction, une collision, une uniformité, des pleins, des vides, un intervalle, des intervalles, une rage, une douceur, une friction, une ténuité, un écorchement, une noirceur, une quiétude, une érection, une masturbation, un sillage, un reflet, un scintillement, un étranglement, une succession alternée régulièrement ou irrégulièrement, une moiteur, une vitalité, un sommeil, une brise, un luth, une fanfare, une avalanche, un creux, des sanglots, un râpage, une tarentelle, une gravité, un long, un court, un ruissellement,

un noir tragique, un blanc érotique, une férocité, une indulgence... (Gauvreau et Dussault, 1993 : 294; je souligne)

On nous pardonnera certainement la longueur de cette citation puisqu'elle résume, de façon éloquente il nous semble, les possibilités sémantiques de l'image rythmique. Cette image, en tant que trame de fond se déployant au fur et à mesure de l'œuvre poétique, porterait donc les stigmates d'un (ou de plusieurs) désir(s) ou état(s) psychique(s) particulier(s) isolé(s) ou consécutifs.

2.5.2 Image mémorante

Comme son nom l'indique, l'image mémorante fait appel à la mémoire. C'est l'image des surréalistes, c'est-à-dire qu'elle correspond en tous points à ce que nous avons décrit comme étant l'automatisme psychique d'André Breton ayant inspiré l'automatisme montréalais. Il s'agit donc de réunir des mots existants (de la langue française) ayant peu ou prou de lien logique entre eux, de façon à produire une image originale propre à illustrer une réalité psychique particulière, mais à partir d'objets connus du monde extérieur. Gauvreau en dit qu'elle se «borne à établir des rapports de comparaison ou de métaphore entre les divers éléments constitutants» (*Ibid* : 297) et cite en exemple la poésie de Rimbaud.

2.5.3 Image transfigurante

Tout comme l'image mémorante, l'image transfigurante est également du domaine de l'automatisme psychique⁵³. Gauvreau dit de cette image qu'elle «transcende la métaphore» (*Idem*). De fait, elle transfigure des objets connus, c'est-à-dire qu'elle leur donne une nouvelle allure – une allure améliorée - tout à fait surprenante. On déborde ainsi la simple comparaison et/ou la métaphore pour créer de nouveaux objets selon un procédé d'alliage. Gauvreau explique cette manipulation langagière d'abord à partir d'un exemple scientifique de combinaison chimiques par laquelle du «chlorure de sodium n'est plus ni du chlore ni du sodium» (*Ibid* : 297). Dans sa forme la plus accessible, l'image transfigurante prend l'allure du mot composé tel «poisson-chaise» (*Idem*), pour reprendre l'exemple qu'en donne

⁵³ «L'automatisme surréaliste – qui est un automatisme psychique – n'a jamais donné plus que des images transfigurantes assez élémentaires [...]» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 301).

Gauvreau du point de vue de la langue. Sachant ce que sont une chaise et un poisson, on peut, non sans une certaine stupéfaction, apprécier la gymnastique mentale d'un tel objet représenté.

Dans sa forme la plus évoluée, l'image transfigurante fusionne littéralement ses éléments constitutifs. Ainsi, toujours à partir des exemples que donne Gauvreau, le mariage de «chevreuil-anneau» donnera «chevranneau», tout comme celui de «agathe-âne-oeil» donnera «aganeuil». (*Ibid* : 298) Mais bien que Gauvreau décline ces amalgames de mots comme s'il s'agissait pour lui d'évidences, il demeure que l'étymologie des nouveaux mots créés n'est pas sans équivoque puisque «chevranneau» pourrait tout aussi bien être le résultat de la fusion des mots «chèvre» et «anneau», tout comme la dernière syllabe du mot «aganeuil» pourrait provenir de n'importe quel mot se terminant en «euil», par exemple. Et c'est sans compter que «agathe» et «âne» sont, à toute fin pratique, méconnaissables dans le mot inédit qu'est «aganeuil».

2.5.4 Image exploréenne

Sans l'ombre d'un doute, l'image exploréenne est du domaine de l'automatisme surrationnel. À l'image de la toile non figurative, «on parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique» (*Ibid* : 300) d'ordre psychanalytique ou sémantique. Gauvreau dit d'ailleurs de son invention qu'elle résiste à la science de la psychanalyse; qu'il n'est pas possible d'en découvrir son contenu latent. Car ce qu'il souhaite de cette image est le même résultat que produit une toile non figurative de ses amis peintres. À titre d'exemple, prenons ce commentaire suscité par un critique de l'époque : «Quoi de mieux réussi que cette abstraction surréaliste, barbouillis parfait, auquel l'auteur Fernand Leduc a donné le nom de 'Dernière campagne de Napoléon'. Rien n'y rappelle Napoléon, ni même une bataille.» (Delisle, 1946 : 1) Ce commentaire fort négatif du journaliste du *Devoir*, incapable de deviner le contenu de cette toile et encore moins d'en apprécier les qualités esthétiques - de «vibrer» à son contact -, témoigne en revanche de ce que Gauvreau vise à produire avec cette image, c'est-à-dire un objet qui parle par lui-même, qui produit du sens pour le spectateur sans pour autant être assujéti au sacro-saint principe d'arbitraire vénéré par les

traditionnalistes. Par ailleurs, l'image exploréenne est le prolongement naturel de l'image transfigurante lorsque cette dernière s'avère insuffisante pour illustrer une émotion grandissante qui finirait par la dépasser : «Le désir se sert des éléments qu'il possède déjà à sa disposition; et quand ces éléments sont insuffisants, en partant de ceux-là *il en INVENTE d'autres!*» (*Ibid* : 107) L'image exploréenne ne se satisfait plus de la simple fusion stupéfiante du mot, mais elle le pulvérise au gré «d'une intrépide sarabande inconsciente» (*Ibid* : 300) de laquelle jaillissent de nouveaux objets poétiques totalement inattendus, voire «méconnaissables à l'oreille de l'esprit.» (Fisette, 1993 : 473) Pour le dire autrement, l'image exploréenne génère un lot de signifiants orphelins, laissés en suspens et dont la promesse de signification résiderait dans leur (ré)interprétation en vertu du contexte d'énonciation et du sujet lisant/écoutant.

2.6 Propriétés et fonctionnement de la langue exploréenne

À la lumière des caractéristiques des images rythmique, mémorante, transfigurante et exploréenne forgées d'après les trois automatismes décrits par Paul-Émile Borduas, plusieurs éléments méritent d'être clarifiés quant au fonctionnement de la langue poétique de Claude Gauvreau. Premièrement, il importe de faire la distinction entre la «langue exploréenne» (ou langage exploréen) et l'«image exploréenne». Plusieurs études ayant porté sur l'œuvre de Claude Gauvreau ont tendance à réduire l'expression «langage exploréen» à la seule image exploréenne. Or, l'image exploréenne désigne un effet de langue pouvant être analysé isolément comme le serait, par exemple, n'importe quelle figure de style. La langue exploréenne, quant à elle, désigne plutôt la mise en relation des différentes images poétiques de Gauvreau pour former un discours propre à la communication, comme le ferait n'importe quelle langue : «Nous parlerons la langue que j'appelle, moi, la langue exploréenne» (Gauvreau, 1994 [1958-1970] : 17) dira d'ailleurs Yvirnig, personnage principal de la pièce de théâtre *Les Oranges sont vertes* que nous analyserons au chapitre suivant.

Cette langue exploréenne qui surgit au milieu de la langue usuelle dans l'écriture de Gauvreau est l'une des composantes du discours global que l'œuvre déploie en tant que tel et participe de la signification en sa qualité d'élément s'inscrivant dans un mouvement d'interrelation qui engage d'autres composantes (syntaxiques, thématiques, imagènes, etc.).

La langue exploréenne n'est pas un système en ce sens, mais plutôt un élément dans un système plus grand et qui la dépasse, c'est-à-dire le discours ou l'œuvre (théâtrale, poétique, romanesque, etc.) enraciné dans la langue française. Aussi, puisque la langue exploréenne est originellement issue d'un acte spontané et non préconçu obéissant à un désir-passion, il semble difficile, pour les raisons que nous connaissons déjà, de la soumettre à toute forme de règle ou de structure.

2.7 Contenu manifeste et signifiante : la part du rythme

Les notions jumelles de *contenu manifeste* chez Gauvreau et de *conséquence* chez Borduas ont quelque chose à voir avec ce qui produit, selon Henri Meschonnic, la *signifiante* d'une œuvre, à savoir son rythme. Le contenu manifeste est le résultat ou le produit d'une interaction d'éléments – ou de signifiants – qui produisent ensemble ce que Meschonnic appelle une *sémantique spécifique* – la signifiante - «c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul.» (Meschonnic, 1982 : 217)

De la même façon que Gauvreau et Borduas refusent de s'arrêter au «mot tout-fait», la notion de signifiante se distingue du sens lexical et refuse d'y être réduite. Au contraire, pour Meschonnic qui fait de cette notion le centre de sa théorie du rythme, «la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le 'sens' n'est plus dans les mots, lexicalement.» (*Idem*)

Le signifiant est multiple chez Meschonnic et il réfère non pas à un concept, mais plutôt au participe présent de «signifier», à une «dynamique en train de se faire» (Bourassa, 1997 : 57), donc à un mouvement. Cette multiplication des signifiants et leur mouvance donne à la signifiante, comme au contenu manifeste, ce caractère fuyant, insaisissable, du moins ambigu. Aussi, Lucie Bourassa fait remarquer que la notion de signifiante désigne tantôt «l'ensemble des 'propriétés de signifier' de tout discours, tantôt la production de sens par les signifiants prosodiques et rythmiques formant système.» (Bourassa 1997 : 74) Mais qu'en est-il véritablement de cette définition du rythme en tant que pourvoyeur de la signifiante chez Meschonnic ?

2.7.1 Pour une définition renouvelée du rythme

D'abord, Meschonnic différencie trois catégories du rythme entremêlées dans le discours : rythme linguistique, rythme rhétorique, et rythme poétique. Le premier est «celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase» (Meschonnic, 1982 : 223), la mécanique du fait oral d'une langue donnée. Le second varie «selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres» (*Idem*), comme par exemple l'alexandrin en poésie, ou encore toute autre marque qui permettrait de dater culturellement et/ou historiquement le discours. Finalement, le rythme poétique présuppose les deux autres et n'existe que dans une œuvre en tant qu'il est «l'organisation d'une écriture» (*Idem*), le «facteur premier de signifiante.» (Bourassa, 1997 : 92)

De façon plus particulière, Meschonnic définit le

rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans les cas de la communication orale surtout) produisent [...] la signifiante. Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. (Meschonnic, 1982 : 216-217)

La triade meschonnicienne des catégories du rythme est d'ailleurs comparable à la forme tridimensionnelle de l'œuvre chez Gauvreau, à savoir l'aspect apparent, le contenu latent et le contenu manifeste. Nous avons vu, déjà, à quoi cela fait référence en peinture du point de vue de l'automatisme montréalais. En littérature, Gauvreau cite en exemple *Le mariage de Roland* de Victor Hugo. Il explique que l'aspect apparent correspond à «la petite historielle» (Gauvreau Dussault, 1993[1950] : 105) qui concerne ici le duel interminable opposant Olivier à Roland, et au terme duquel Roland épousera la sœur d'Olivier plutôt que de se battre jusqu'à la mort de l'un ou de l'autre combattant. Si Gauvreau explique que cette histoire pourrait d'ailleurs se narrer de bien des façons différentes, nous ajoutons que, ce faisant, elle serait néanmoins assujettie au rythme linguistique tant dans sa facture que dans sa déclamation. Gauvreau poursuit en disant que le contenu latent renvoie aux «préoccupations inconscientes de Victor Hugo, lui dictant tel choix d'épithètes, tel accent, tel amalgame, telle

cassure, telle disjonction, etc.» (*Idem*), ce qui emprunte davantage au rythme rhétorique puisque qu'il est fortement influencé par son milieu ou environnement (littéraire, culturel, stylistique, historique, social, etc.). Enfin, le contenu manifeste du poème de Hugo (ou de toute œuvre littéraire d'ailleurs), explique Gauvreau, serait «les proportions intrinsèques de l'objet : la progression, l'entremêlement des rythmes, les chocs verbaux, les particularités imagènes, les relations, toutes qualités impossibles à répéter» (*Idem*), les mêmes qualités, donc, que celles qui permettent à Borduas de savoir, hors de tout doute, qu'il est en présence d'un tableau de Mousseau ou de Riopelle. Cette réalité, puisque c'en est une, dépasse la stylistique et le style (tout en le contenant). C'est, en quelque sorte, l'âme de l'artiste (au sens d'expression d'une individualité/subjectivité) qui nous est présentée sous la forme d'un objet d'art, celle de l'écrivain pour le cas qui nous occupe.

Pour Meschonnic, «le rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le récepteur. Il est ce qui inclut l'extralinguistique et l'infralinguistique dans le linguistique. [...] Il peut démentir, confirmer. Il peut laisser *entendre* autre chose que le dit» (Meschonnic, 1982 : 223), pour autant que l'on y soit attentif. De même chez Gauvreau qui croit que «si le contenu manifeste est la seule réalité ultime au point de vue artistique, ce n'est quand même pas la seule réalité contenue dans l'objet. Un objet d'art peut tout donner, peut tout révéler. Les moins exigeants reçoivent les dons les plus inférieurs; les plus exigeants reçoivent les dons les plus nourriciers.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 104)

Dans la foulée de l'analogie du «fluide impondérable» formulée par Gauvreau pour illustrer le contenu manifeste - l'instabilité des signifiants -, la fluidité, dans les explications de Meschonnic, se trouve du côté du rythme en tant qu'il est, entre autres choses, une «temporalité subjective» (Bourassa, 1993 : 29) : «Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur.» (Meschonnic, 1982 : 224) Bourassa explique par ailleurs que cette temporalité rythmique que partagent Garelli et Meschonnic en poésie et Souris en musique, avec leurs différences respectives, «n'est pas celle des durées de l'horloge.» (Bourassa, 1993 : 29) C'est un temps comme mouvement, déroulement, flux, mais qui va contre l'écoulement linéaire, un temps qui se recommence : «Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur. Il

est et n'est pas dans le présent, il est toujours un retour.» (Meschonnic, 1982 : 87) Et cette forme-sens, en supposant qu'elle soit authentique, est ce qui permet au lecteur-spectateur, dans la logique de Gauvreau, de vibrer à son contact : «La connaissance poétique d'un objet [...] réside dans la capacité inénarrable de VIBRER à chacune de ses fluctuations, à chacun de ses contrastes, à chacune de ses explosions internes ou externes.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 317)⁵⁴

Le rythme est imprévisible. Il est le nouveau dans l'écrit. Il est, en ce sens, la représentation même de l'historique dans le langage. Comme la vie. [...] Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. Aussi le rythme n'est-il pas une «fluidité», l'«écoulement», comme dit Bergson, pour lequel il prend l'analogie d'une «mélodie que nous écoutons les yeux fermés.» Si c'est un «flux», c'est aussi la structuration en système de ce qui n'est pas encore système, ne se connaît pas soi-même comme système, étant ouvert, l'inachevé en cours. (Meschonnic, 1982 : 225)

Meschonnic considère ainsi l'œuvre comme un système autodéterminé et autorégulé qui obéit à ses propres lois, à sa propre logique interne, c'est-à-dire qui produit et organise ses valeurs spécifiques, lesquelles sont le résultat de l'interaction des unités du discours, de la plus petite (ensembles phonétiques) à la plus grande (la phrase, le vers, le poème, le recueil). Un système qui ne préexiste pas à l'œuvre mais qui prend forme au fur et à mesure de l'écriture et qui «se révèle au lecteur-auditeur comme une incessante structuration» (Meschonnic cité dans Bourassa, 1997 : 26), se transforme au fil des lectures.

2.8 Quand la poésie (explorée) s'invite au théâtre

La réflexion de Claude Gauvreau qui porte sur la comparaison du langage raisonné et du langage imagé nous donne à croire qu'il privilégie le langage imagé pour traduire ses préoccupations intimes. Gauvreau reconduit ainsi la croyance romantique voulant que le

⁵⁴ Bergson illustre bien cela, tel que Meschonnic nous le rapporte : «En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'harmonie qu'il cherche est une certaine correspondance entre les allées et venues de son esprit et celles de son discours, correspondance si parfaite que, portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et qu'alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus : il n'y a plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots, plus rien que deux esprits qui semblent vibrer directement, sans intermédiaire, à l'unisson l'un de l'autre. Le rythme de la parole n'a donc d'autre objet que de reproduire le rythme de la pensée; et que peut être le rythme de la pensée sinon celui des mouvements naissants, à peine conscients, qui l'accompagnent ?» (Bergson cité dans Meschonnic, 1982 : 181-182).

langage poétique, ou la poésie, soit le genre par excellence des sentiments, le fruit de la description d'un repli sur soi, d'une intériorisation. Le langage raisonné ou ordinaire serait donc, par opposition, celui de la raison, celui de l'extériorisation de préoccupations plus «terre à terre.» Dans la mesure où les genres resteraient confinés chacun dans leur espace, l'opposition langage poétique/langage référentiel reconduite par le poète pourrait, à la limite, tenir la route dans l'analyse. Mais comme Claude Gauvreau n'est pas l'artiste des confinements, le passage du langage exploré – qui est essentiellement un langage poétique – au théâtre était à prévoir. Besoin viscéral d'étendre ses territoires d'exploration ou tentative désespérée de faire connaître sa poésie surrationnelle - qui n'est à peu près pas relayée – sous le déguisement d'une forme artistique plus démocratique qu'est celle du théâtre et qui permet enfin de *faire entendre* cette langue exploréenne ? Difficile à dire avec précision. Chose certaine, Claude Gauvreau ne s'est jamais contenté de laisser ses mots sur le papier uniquement, pour que l'on en fasse une simple lecture à voix basse. Cela ne rendrait pas pleine justice à la découverte poétique qui lui est si chère, d'où les lectures publiques (davantage de l'ordre de la représentation⁵⁵) de sa poésie et même, de son roman *Beauté baroque*. Orateur né, ce n'est pas pour rien que celui qui voulait jadis devenir avocat «lisait et écrivait debout, sur une sorte de lutrin» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 12), comme pour rendre son corps entier disponible aux soubresauts de l'inspiration d'un verbe qui commande d'être mis en bouche, d'être déclamé et proféré.

Pourtant, Marchand voit dans ce passage une forme de déclin de son écriture. Pour lui, c'est dans la poésie que les découvertes du jeune Gauvreau sont poussées le plus loin, en particulier avec son recueil *Étal mixte*⁵⁶ qu'il considère à la fois comme «le point d'orgue» (Marchand, 1979 : 256) de son œuvre, son apogée, et la fin, au chapitre de la création, des «belles années» (*Idem*) du poète. Gauvreau lui-même ne semble pas entièrement convaincu du résultat de sa première «vraie» pièce de théâtre :

⁵⁵ «La lecture publique de ses poèmes n'était donc pas une simple lecture mais, jusqu'à un certain point, une représentation, représentation qui nécessitait une préparation ardue» (Marchand, 1979 : 224). Michèle Lalonde raconte d'ailleurs qu'il avait un «trac immense» avant de monter sur scène et qu'il «perfectionnait la difficile articulation de ses poèmes» en marchant de long en large dans les coulisses. (Lalonde citée dans *Ibid* : 224-225)

⁵⁶ Écrit en 1950-1951 et qualifié de «premier recueil de poésie pure» par Gauvreau mais publié à titre posthume, soit à l'occasion de la publication des Œuvres créatrices complètes en 1977.

La pièce couvre 81 pages dactylographiées. Certes, dans un ouvrage de cette étendue, il est impossible (ou à peu près) de conserver imperceptiblement la pureté d'un poème de deux lignes. *L'Asile de la pureté* n'est pas le meilleur de mes écrits, il s'y trouve des passages inférieurs à l'ensemble, mais les meilleurs moments sont décidément très bons. (Gauvreau, 2002, [1953] : 116)

Il faut en effet se souvenir que la notion de spontanéité qu'exige la création surrationnelle est cruciale et que le risque d'une dilution de l'intensité émotive est bien réel dans le contexte d'une œuvre de la longueur d'une pièce de théâtre. On peut ainsi supposer que les moments qu'il considère les mieux réussis sont ceux qui engagent le langage imagène exploréen (donc la poésie), moments qui, par définition autant que par souci d'authenticité, auraient été obtenus suivant les préceptes de l'automatisme montréalais. Mais là encore se profile l'opposition langage imagène/langage référentiel.

Or, il faut sortir de cette opposition attribuable à la métaphysique occidentale du signe qui, traditionnellement, instaure une série de dualismes⁵⁷ desquels figure, en tête de liste, le couple emblématique «signifiant-signifié», croit Meschonnic. Nous avons vu plus haut comment le poéticien se distancie de cette paire en tant que concept, au profit d'une compréhension de ses composantes qui tient compte de la multiplication des signifiants produits au sein d'un discours donné et qui favorise, par le fait même, l'instabilité du signe : ce dernier fait l'objet d'une relance continue plutôt que de se refermer sur lui-même.

Les dualismes signifiant/signifié dont découlent les dualismes propre/figuré, forme/sens, poésie-forme/prose-langage ordinaire, qui appartiennent au paradigme linguistique, n'échappent pas non plus à la critique de Meschonnic qui «refuse, au double plan épistémologique et éthique, d'opposer poésie et langage ordinaire. Il croit à une 'force', à un pouvoir critique de la poésie, qui 'n'invente pas un autre monde', mais 'transforme le rapport qu'on a avec celui-ci'.» (Meschonnic cité dans L. Bourassa, 1997 : 26) Si l'on isole le poème, ou toute autre forme d'ailleurs, des autres pratiques de langage, cette force devient impensable puisque, ce faisant, «on l'esthétise et le neutralise.» (L. Bourassa, 1997 : 27) Car au final, ces théories *en deux* escamotent l'interaction entre les termes qui sont opposés

⁵⁷ Meschonnic les sépare en six paradigmes : linguistique, anthropologique, philosophique, théologique, social et politique. À ce sujet, voir Lucie Bourassa, 1997 : 40.

puisqu'il finit toujours subordonné à l'autre pour servir l'intérêt d'une définition ou pour imposer un ordre.

De manière fort paradoxale, il faut l'avouer, compte tenu de la vision du langage-instrument (et de la poésie comme anti-instrument) qui semblait faire figure d'*a priori* chez Gauvreau, il appert que le poète avait compris, sinon pressenti ce que Meschonnic pose ici comme étant à la fois une critique du signe (Sa-Sé) et une critique de la série des dualismes qui siègent au paradigme linguistique. On peut présumer à cet effet que les interférences produites entre la théorisation (sa poétique) de l'automatisme surrationnel, tel qu'il le conçoit dans le matériau langagier et la pratique de son écriture créatrice, y soient pour quelque chose, participent d'une sorte de contamination heureuse qui enrichirait à la fois l'une et l'autre. Dans sa correspondance avec Dussault, Gauvreau parle du fait que «le côtoiement constant et l'entrelacement des mots quotidiens et des mots explorés est une des causes les plus fréquentes de la stupéfaction des lecteurs [...] la caractéristique la plus marquée de [sa] patte.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 304) Gauvreau constate donc que non seulement ne sont-ils plus en oppositions, mais que langage imagé et langage courant, de par leur nouveau rapport basé sur une interrelation plutôt que sur l'opposition, instaure un nouvel ordre qui permet à l'un et l'autre d'affirmer, voire d'assumer sa pleine valeur sémantique. «Les seules valeurs précieuses sont empiriques, elles s'obtiennent par l'expérience personnelle et le développement progressif du sens critique.» (*Ibid* : 23) Et c'est justement cette pratique qui permet la critique épistémologique et qui opère la transformation vers une recherche des «manières de dire» (Bourassa, 1997 : 27) en littérature plutôt que de tenter de définir la littérature.

Aussi, lorsque Gauvreau affirme que *L'Asile de la pureté* n'est pas son œuvre la mieux réussie, peut-être oublie-t-il ce qu'il tentait d'expliquer à son même jeune interlocuteur quatre ans auparavant :

Parfois et même souvent, lorsque le poète ou le peintre a été déçu dans les solutions rationnelles qu'il cherche à son inquiétude intellectuelle, il s'imagine avoir raté son œuvre – et il se trompe. En effet, même si les espoirs rationnels ont fait faillite, la sensibilité et l'intuition ont très bien pu jouer leur rôle involontaire qui est autrement précieux pour l'objet. (Gauvreau et Dussault, 1993 : 23)

L'inscription du sujet s'effectue à tous les niveaux du langage et c'est l'intensité de cette inscription davantage que la forme ou le genre de discours (auxquels ils ne s'opposent pas, fait remarquer Bourassa (1997 : 26)) qui donne sa véritable valeur à l'œuvre. Tout comme Gauvreau croit que la sensibilité du sujet s'inscrit, bien souvent, *à son insu*, Meschonnic croit que «le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet, dit-il, n'en est pas le maître.» (Meschonnic, 1982 : 225)

Il faut donc voir le déploiement de l'exploré en sous une autre forme que celle du poème non pas comme le signe d'un déclin mais comme celui d'une transformation, d'une évolution. «Le théâtre, nous dit Fisette, ne vient pas contredire l'expérimentation antérieure, elle vient la prolonger, [...] l'écriture assume l'exploré en le prolongeant.» (Fisette, 1993 : 481) Faisant l'objet d'une ré-énonciation dans un contexte autre que celui de la poésie, le langage surrationnel de Gauvreau incarne ainsi une nouvelle manière de dire et se voit, par le fait même, donner une nouvelle chance de faire son chemin jusqu'à nous, lecteurs-spectateurs.

2.9 Images figuratives, non figuratives et modalités perceptives

Dans *Surréalisme et littérature québécoise*, André-G. Bourassa pose une question fort pertinente à propos du langage exploré en que Gauvreau met dans la bouche des personnages de sa dramaturgie : « Il s'ensuit, durant les monologues où le personnage principal s'exprime dans ce langage [...], des moments où l'auditoire entre parfois dans un véritable état second. Cet état second serait-il ce que vient chercher la foule aux pièces de Gauvreau ? » (A-G. Bourassa, 1986 : 259) C'est que faisant appel à des composantes différentes de la langue française, les relations d'images - réalité fondamentale de l'objet - qui sont le résultat de l'inscription fidèle du désir-inquiétude dans la matière «verbale», peuvent contribuer à faire passer le lecteur (spectateur) d'un niveau de sensibilité à un autre, un peu comme le ferait une musique, par exemple. À la lumière des caractéristiques établies pour chacune des images, il appert qu'elles possèdent toutes un pouvoir d'expression propre, voire un potentiel signifiant empruntant, en alternance, à différentes modalités perceptives : celles du «visible» et de l'«audible»⁵⁸. Jean Fisette décrit ces modalités comme étant des «modes de représentation

⁵⁸ «À la différence du mot audition, précise Jean Fisette, qui désigne la perception auditive du monde.» (Fisette, 2000 : 81)

sémiotiques du monde qui découlent de perceptions spécifiques à la vue et à l'ouïe» (Fisette, 2000 : 81), respectivement. Suivant ce raisonnement, il est permis d'affirmer que les images mémorante et transfigurante appartiennent à une logique du visible tandis que les images rythmique et explorée appartiennent à une logique de l'audible. Cette hypothèse se vérifie d'ailleurs par la matière verbale dont le désir se saisirait dans le processus de création.

2.9.1 Images figuratives et modalité du visible

Nous avançons que la question de la matière (poétique, au sens large) n'était pas un fait arrêté dans l'esprit de Claude Gauvreau au fil de sa correspondance avec Dussault, qu'il en modifiait même la définition en fonction de ce qui était le plus accommodant pour lui en vertu de ses différentes images. Or, il apparaît maintenant évident que la matière verbale de l'image mémorante est ce que Borduas nommait le «mot tout-fait» (Borduas, 1990 [1948c] : 173), c'est-à-dire le mot du dictionnaire tel que rencontré dans la langue française. L'image transfigurante, quant à elle, aurait pour matière verbale la même que celle de l'image mémorante lorsque pratiquée dans sa plus simple expression (le mot composé), et, dans sa version la plus évoluée, la syllabe, puisqu'elle opère un fractionnement puis une re-fusion du mot en un nouvel objet poétique. De plus, ce nouvel alliage respecte le découpage syllabique du français et permet de retracer les mots (ou différents mots possibles) initiaux dont il est issu. On peut donc dire que ces images appartiennent à une modalité perceptive du visible, de la représentation figurative⁵⁹. Mais si l'aspect figuratif en est un qui relève d'un automatisme psychique, il n'est pas pour autant soumis au principe de réalisme en art. Gauvreau parle en effet d'une poésie (ou écriture) «figurative de l'imagination»⁶⁰ (Gauvreau, 1972 [1970c] :

⁵⁹ Jacques Marchand parle quant à lui d'un «automatisme verbo-visuel» qui pousserait «l'écrivain d'une représentation visuelle à une autre par le jeu de l'association libre», mais que puisque ces images sont «immédiatement perceptibles par la conscience» elles ont le désavantage d'ouvrir la porte à la «censure esthétique». (Marchand, 1979 : 195)

⁶⁰ «Un figuratif de l'imagination est un producteur artistique qui construit son œuvre en inscrivant scrupuleusement les figures qui flottent dans sa tête sans être visibles à l'extérieur de lui, enregistrant les combinaisons nullement véristes de ces figures, les associations de ses images dites subjectives ou de ses phantasmes permanents ou fugitifs; il obéit sciemment à l'étrangeté indissociable du monde intérieur de tout homme... de tout homme méditatif, du moins.» (Gauvreau, 1972 [1970c] : 508)

508), qu'il n'est d'ailleurs pas le seul à pratiquer puisque d'autres que lui font usage de ces images «visuelles» que sont les images mémorantes et transfigurantes :

Giguère parle d'«inonder les îles.» Ça n'a pas de bon sens. Quand on est adulte, on n'inonde pas de l'eau avec de l'eau. Oui certes, et c'est précisément parce que ça n'a pas de bon sens que c'est inattaquable; une vision réaliste, pondérée, est scandaleusement trop courte depuis le surréalisme. (*Ibid* : 507)

L'extrait que notre poète surrationaliste cite en exemple pour soi-disant illustrer un argument de «non réalisme» chez Giguère dévoile plutôt un détournement - tout sauf subtil - des propos écrits par le surréaliste québécois sans doute pour le faire passer pour plus avant-gardiste que Giguère ne l'est en réalité par rapport au surréalisme européen. En effet, Giguère parle d'inonder une portion de terre (les îles), et non pas de l'eau avec de l'eau comme cela aurait été le cas avec une formulation telle que d'«inonder la mer avec la mer» par exemple. Quoiqu'il en soit, si Gauvreau voue une admiration déclarée pour certains de ses poètes et écrivains québécois contemporains, il se situe, évolutivement croit-il, après Gaston Miron et Roland Giguère (Gauvreau, 1972) malgré son âge plus avancé (car l'avant-garde est généralement l'apanage de la jeunesse). Pour lui, Miron est un poète «figuratif d'après modèle mais sans réalisme» (*Ibid* : 510), plutôt une sorte d'expressionniste puisant son inspiration dans les objets du monde extérieur, et Giguère est un figuratif de l'imagination (un surréaliste) qui s'exprime par images mémorantes principalement. Il ne manque au portrait que Paul-Marie Lapointe, celui dont les liens de parenté créatifs sont les plus proches de Gauvreau, mais qui, selon ce dernier, «n'aurait jamais transcendé l'image transfigurante.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 298) Pour Claude Gauvreau, aucun de ces poètes (auxquels j'ajouterais Thérèse Renaud, bien qu'étonnamment il n'en parle jamais) ne rejoint l'idéal automatiste de non figuration. Ils se maintiennent dans une sphère de représentation artistique figurative de l'ordre du visible presque exclusivement⁶¹, tandis que Gauvreau, avec l'ajout de l'image exploréenne et avec sa définition particulièrement «sonore» de l'image rythmique, ajoute une dimension perceptive dont les possibilités signifiantes semblent encore quasi illimitées.

⁶¹ Je dis «presque», car l'image rythmique, en tant que charpente de tout objet, est nécessairement présente dans chacune des images : «Toutes les réalités poétiques de tous les temps possèdent l'image rythmique» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 296).

Surtout, ce qui le distingue d'autres poètes qui auraient travaillé sur le son avant lui - car il y en a notamment chez les futuristes, chez Dada et chez les surréalistes -, est le fait que pour Gauvreau, la prépondérance du facteur sonore n'est pas le fruit d'une recherche motivée par la recherche d'un effet précis, mais plutôt le résultat d'une démarche artistique non préconçue, c'est-à-dire issue d'un acte spontané. L'effet n'est donc ni étudié ni planifié, il est tout simplement avéré dans la spontanéité de l'exécution et se révèle après coup.

2.9.2 Images non figuratives et modalité de l'audible

Si le mot et la syllabe forment, sans équivoque, la matière verbale des images mémorante et transfigurante de notre poète surrationnel, il est difficile de déterminer, de façon aussi convaincante, de quoi sont faites les images rythmique et exploréenne. Dans ses explications sur l'image rythmique, nous avons vu que Gauvreau mentionne la prépondérance du son pour décrire cette image, non nécessairement à cause de sa nature profonde - phénomène physique, onde, énergie - mais plutôt à cause de ses propriétés évocatrices ou suggestives. Pour lui, une lettre produit un son⁶², qui à son tour produit un rythme, qui au final produit une onomatopée qui se révèle être l'analogie d'un «climat psychique». Or, nous avons convenu précédemment qu'on ne pouvait attribuer à la lettre alphabétique la qualité ou fonction de matière de la poésie de Claude Gauvreau puisqu'aux yeux du poète surrationnel, cela la ferait régresser à une poésie lettriste, ce qu'elle n'est pas. Aussi, cela ne rendrait pas justice aux nuances sonores qui dépassent en quantité le nombre de lettres contenues dans l'alphabet français⁶³ lorsque l'accentuation s'en mêle, pour ne donner que ce seul exemple («â»; «é»; «è»). Admettant que la primauté est accordée à l'aspect sonore de la langue, admettant aussi que le rythme dépend d'une alternance régulière ou irrégulière de sons qui ne peuvent se limiter au son que produit la lettre de l'alphabet français, nous conviendrons que la matière de l'image rythmique est le phonème, soit la «plus petite unité de langue parlée» selon le dictionnaire. Pour les mêmes raisons que pour l'image rythmique, et aussi parce que les

⁶² Dans ses explications sur les questions de matière, Gauvreau ne s'exprime jamais en termes de phonèmes. Il parle de la lettre alphabétique à laquelle on attribue une sonorité fixe, mais tout en refusant de la considérer comme la matière première de sa poésie à cause du caractère régressif que cela lui procurerait derechef.

⁶³ L'alphabet français compte en réalité quarante-deux lettres lorsque l'on tient compte des voyelles accentuées, des ligatures, de la cédille, etc. Seulement, le son en tant que tel n'est pas nécessairement altéré par ces marques (par exemple : «ou» vs «où»), d'où notre préférence pour le phonème en tant que plus petite unité sonore. La langue française compte ainsi une quarantaine de phonèmes.

syllabes n'ont souvent plus grand chose à voir avec la structure syllabique de la langue française, nous dirons du même souffle que la matière de l'image exploréenne est également le phonème.

Le docteur et écrivain Jacques Ferron raconte d'ailleurs une anecdote intéressante, à ce propos, qui concerne une visite qu'il fit à Claude Gauvreau alors que ce dernier veillait sa mère mourante, un certain soir de septembre en 1960. Il explique que Gauvreau, tourné vers sa mère, écrivait de courts poèmes. Il avait dû en écrire une quarantaine, avait évalué le docteur : «Il n'avait gardé que les phonèmes et mon Dieu! Je devais m'avouer que chacun d'eux devait lui avoir demandé un mal de chien car ils étaient dans leur genre des petites choses parfaites.» (Ferron, 1973 : 247)

Basé sur la chronologie avec laquelle les *Œuvres créatrices complètes* ont été compilées, je ne crois pas que ces petits poèmes figurent où que ce soit. En revanche, les images exploréennes (contenant également l'image rythmique) suivantes qui proviennent du poème «Les trois suicides d'Ocgdavor Pithuliaz» récité par Donatien Marcassilar dans *L'Asile de la pureté*, nous confirment qu'il serait bien difficile d'effectuer un découpage syllabique selon les règles, surtout lorsqu'il n'y a pas, dans certains cas, de voyelle(s) impliquées : «Bzzddd -- - Bzzd --- Allhiou-cou-coumh !» ; «Rrréh --- ohhhé --- yyyoumm.» (Gauvreau, 1977 [1953] : 566) ; «Il est. Un homme. Il est. Lougk» (*Ibid* : 567) ! Par contre, un découpage par phonème s'avère tout à fait pertinent pour tenir compte de la «plasticité sonore» des images produites.

Pour les raisons que nous venons d'énoncer, on peut maintenant dire que les images rythmique et exploréenne appartiennent bel et bien à la modalité perceptive de l'audible. Étant à la base une énergie, puis, dans sa forme la plus élaborée, la transcription physique d'un état psychique (onomatopée), le son est, de par sa nature, non figuratif⁶⁴, abstraction faite d'une figurativité de convention qui serait produite volontairement par le recours à

⁶⁴ Jacques Marchand parle quant à lui d'automatisme «verbo-auditif», par comparaison avec ce qu'il nommait automatisme «verbo-visuel» : «Claude Gauvreau pratiquait un automatisme verbo-auditif de façon systématique à cause de l'état de transe émotive auquel il avait recours et à cause du rôle manifeste de la matérialité sonore du langage dans la génération de ses images.» (Marchand, 1979 : 198)

certaines allitérations : «Les pulsations de la pensée sont nécessairement inscrites dans l'image rythmique.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 296) C'est comme si elle mettait au jour les mouvements de la vie intérieure de l'homme sans pour autant en dévoiler – du moins immédiatement – son contenu. Par ailleurs, l'image explorée ne permettant pas de retracer les mots dont elle serait le produit - les mots ayant été pulvérisés par le choc émotif -, fait basculer Gauvreau dans ce qu'il appelle une «poésie non-figurative d'imagination» (Gauvreau, 1972 : 509) et parvient ainsi, contrairement à ses confrères poètes⁶⁵, à l'idéal surrationnel des peintres automatistes.

2.10 De la motivation du discours : la part de la prosodie dans l'écriture figurative et non-figurative de Gauvreau

Dans la théorie de Meschonnic, la notion de prosodie, avec le rythme, sont des modes de significations clés qui participent de la signifiante. Une fois de plus, Meschonnic part de définitions courantes pour redéfinir la prosodie comme étant «l'organisation consonantique-vocalique» du langage. (Meschonnic, dans Bourassa, 1997 : 64) En effet, si cette notion renvoie étymologiquement au «chant qui s'ajoute aux paroles» (Riemann-Dufour, cité dans Meschonnic, 1982 : 260), c'était aussi une façon d'évaluer les durées des voyelles (oppositions longues-brèves) dans les textes anciens (latin et grec), ou, plus près de nous, pour désigner les «problèmes de métrique française, de compte syllabique et de rime.» (Bourassa, 1997 : 65) Puis, Bourassa explique que chez Morier, la prosodie renvoie davantage à des critères qui ont trait à l'énoncé et qui concernent «l'intensité, la fréquence ou hauteur mélodique, et les aspects sonores ou articulatoires qui sont des variations extra-phonologiques stylistiques, comme l'articulation nasale du bougonnement.» (Morier, cité dans Bourassa, 1997 : 65) D'autres linguistes proposent que prosodie réfère au «domaine de la phonétique qui échappe à l'articulation en phonèmes» (Arrivé, Gadet, Galmiche cités dans *Idem*) et que Bourassa résume par l'intonation, le débit, l'accentuation, les pauses, etc. Dans les deux cas, fait remarquer Bourassa, «la prosodie relève du phonétique, échappant au phonologique : certains linguistes croient que ces phénomènes supra-segmentaux sont secondaires, redondants par rapport à l'énoncé.» (Bourassa, 1997 : 65) Meschonnic croit

⁶⁵ «Cette poésie non-figurative non seulement dresse son identité après le surréalisme chronologiquement mais va infiniment plus loin que lui évolutivement.» (Gauvreau, 1972 [1970c] : 509)

plutôt qu'en littérature, la prosodie n'a rien d'accessoire, qu'elle contribue à la signification : elle n'est ni surplus ni ornement, mais plutôt accompagnement «dans toute la syllabe, c'est-à-dire l'accent, l'intonation, dans tout discours, non seulement dans les vers. Elle implique la phrase» (Meschonnic, 1982 : 260). Contre tous les dualismes de façon générale, nous le savons, la compréhension de la prosodie chez Meschonnic s'oppose donc aussi à la séparation du son et du sens : il privilégie plutôt une «'forme d'expressivité' qui naît d'un fonctionnement associatif des mots par les sonorités.» (Bourassa, 1997 : 66) Ce faisant, il réconcilie Cratyle et Hermogène en repensant *ensemble*, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les notions d'arbitraire et de motivation. De cette union pour le moins originale naîtra donc ce que Meschonnic appelle la *motivation du discours*. C'est que Meschonnic reproche aux tenants de la convention de laisser inexplicité le désir de motivation, de ne pas le faire disparaître et, plutôt, de laisser de côté les phénomènes qu'ils ne peuvent expliquer, prenant appui sur un article de Genette qui évoque le fait que malgré que la linguistique semble s'être rangée du côté de l'arbitraire depuis Saussure, la motivation continue de hanter les théoriciens. Quant aux tenants de la motivation, Meschonnic leur reproche de souvent prendre telle variable pour un phénomène universel, à l'exemple de Nodier qui disait que les mots nez, bouche, dent, etc. nomment l'organe qui produit leur consonne, mais dont le raisonnement s'avère inexact par rapport à certaines langues recensées par le linguiste. Il reproche surtout aux théories mimétiques d'être des théories de mots alors que pour lui, toute sa poétique doit s'articuler autour du discours. Il constate par ailleurs que «[les modèles de motivation par le mot] tirent la motivation qu'ils croient 'de mots' d'unités de discours plus grandes.» (Bourassa, 1997 : 62) Par exemple, suivant la logique meschonnicienne, c'est la série prosodique en [s] qui, dans la phrase de Racine «de qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes», produit le son que fait le serpent - la motivation *du discours* – puisque celle-ci s'étend au-delà de la simple unité du mot. Dans sa préface à la réédition du *Dictionnaire des onomatopées* de Charles Nodier⁶⁶, Meschonnic prend quant à lui l'exemple de l'article «glas», nous rapporte Lucie Bourassa :

Meschonnic cite Nodier [...] : 'tintement *glapissant* d'une cloche qu'on sonne pour un ecclésiastique qui vient de mourir' et se demande pourquoi le poète fait sonner la cloche pour un ecclésiastique (et pas pour quiconque), sinon parce qu'il a déjà la

⁶⁶ «La nature dans la voix», Meschonnic, 1984.

cloche en lui... En fait, c'est *le discours* ici qui fait la motivation, par la *série* phonétique des doublets occlusives-liquides /kʎ/ ou /gʎ/ de *glas*, *glapissant*, *cloche*, *ecclésiastique*. (Bourassa, 1997 : 62)

Voilà donc en quoi, pour Meschonnic, la motivation linguistique – qui en est une du discours en fait - peut à la fois ne pas s'opposer à l'arbitraire et se débarrasser du même coup d'un autre dualisme, celui opposant convention et nature : «C'est toute la motivation, tout l'arbitraire, qui sont à penser dans l'empirique. Non pas l'un contre l'autre, mais l'un inséparable de l'autre. Leur hétérogénéité est un effet de théorie, non un effet de nature.» (Meschonnic, 1984 : 38-39) Meschonnic considère donc qu'on ne peut ni complètement rejeter l'arbitraire (cela voudrait dire que le langage serait uniquement fondé sur une imitation de la nature) ni complètement l'accepter (ce qui voudrait dire à l'inverse que rien n'émanerait de la nature, ce qui n'est pas plus juste). Sa position se trouve entre les deux. Non seulement la motivation pour lui n'est pas la même dans toutes les langues, surtout, elle n'est pas la même d'un discours à l'autre parce que c'est précisément le discours qui la fonde. La motivation du discours est ainsi directement issue de la prosodie générée à l'intérieur d'un texte-système et qui consiste à dégager ce que Meschonnic nomme séries ou chaînes ou paradigmes prosodiques, c'est-à-dire la récurrence fréquente d'un même phonème (participant du *continu* du texte). Ces séries, de par leur interaction avec d'autres séries ou éléments du discours, contribuent à produire du sens, plutôt de la valeur sémantique spécifique au discours analysé. En d'autres mots, Meschonnic observe que le discours *fait* ce qu'il *dit*, pas nécessairement en redoublant simplement ce qui *est dit* sur le plan sémantique, mais plutôt en ajoutant des couches de sens, voire en l'excédant. C'est d'ailleurs ce que nous observons, à maints égards, dans l'écriture de Claude Gauvreau, et en particulier dans l'extrait que nous analysons ci-dessous.

Reprenons donc l'exemple du poème «Les trois suicides d'Ocgdavor Pithuliaz» (Gauvreau, 1977 [1953] : 566-567) récité spontanément par le personnage principal Donatien Marcassilar (dont le texte nous dit qu'il s'agit de son dernier effort poétique puisqu'il arrive tranquillement au terme d'un jeûne fatal) dans *L'asile de la pureté* puisque c'est l'une des

manifestations les plus éloquentes de ce phénomène. Pour le côté pratique de l'analyse, nous le retranscrivons ici intégralement, sur deux colonnes par économie d'espace⁶⁷ :

«Les trois suicides d'Qcgdavør Pithuliaz», dernier effort poétique de Donatien Marcassilar :
(*récitant*) –

⁶⁷ Le recours au caractère gras et au soulignage indique respectivement les séries des /r/ et des /o/ tel que nous les expliquerons plus bas.

- | | | | |
|--------|---|--------|---|
| (v.1) | «Rouge. Rouge. Rouge. Rouge
brique. | (v.22) | Mort. Il |
| (v.2) | Bzzddd – Bzzddd – Allhiou-cou-
coumh! | (v.23) | Applomm. Un homme. |
| (v.3) | Les fenêtres, alahi-dizi-dagalaghli –
s’ouvrent sur un meurtre semi-
vertical. | (v.24) | Il est. |
| (v.4) | La poisse grogne. | (v.25) | Applomm. Pomm. |
| (v.5) | Dans l’ultime agronomotte des
soupirs d’agonie – alass – splott -
ippo-it-appott-plott-klott! | (v.26) | Il est. |
| (v.6) | Un homme a dit adieu. | (v.27) | Un homme |
| (v.7) | Grizz-Glouz-out. | (v.28) | Zic. |
| (v.8) | Plout-voutt-deproutt-kizzegg lakk-
akklott-pott-môott! | (v.29) | Ic. |
| (v.9) | Un homme a dit à dieu à la vie. | (v.30) | Bic. |
| (v.10) | Vie de chat. Klyst-kyrryst-ghiss-
mirryst. | (v.31) | Un homme. |
| (v.11) | Bézzéroum. Tourrédoum.
Appitoum. Gléazzazza. | (v.32) | Il est. Arrazzoum. |
| (v.12) | Rrréh – ohhhé – yyyoum. Tattt. | (v.33) | Un homme. Zoum-arra. Tippata. |
| (v.13) | Un homme – mort. Il est. | (v.34) | Il est. Un homme. Il est. Lougk. |
| (v.14) | Deux fois. Tattazzic-hic-zic.
Grrriimm. | (v.35) | Un homme. Il est. |
| (v.15) | Un homme – louc. | (v.36) | Mort. |
| (v.16) | Vertèbre – tibaza-baza-za. | (v.37) | Il est. |
| (v.17) | Un soupir de Mort. | (v.38) | Zoum. |
| (v.18) | Il y a – hic-aboudzou. Un homme-
tarabom – patablom – un homme
bomm. | (v.39) | Trabbazza. |
| (v.19) | Trois. | (v.40) | Ikkakkla. Vic. Trouppouc. Homme.
Lik. Il est. Zoumpi. Vic. |
| (v.20) | X. C’est final. | (v.41) | Zic. Brouttttt – thah! |
| (v.21) | Un homme. Plom. | (v.42) | Il est ... Trois. |
| | | (v.43) | Il... Bic. Vlic. |
| | | (v.44) | Il est... Oupslâh! |
| | | (v.45) | Il est... Oung. |
| | | (v.46) | Il est... Izz-la-ha. |
| | | (v.47) | Il est. |
| | | (v.48) | Un homme. Ipléla. |
| | | (v.49) | Un homme est mort. |
| | | (v.50) | Il est mort. |
| | | (v.51) | Traz-li-hé-gla-hit-zlip-hip-rongggggg. |
| | | (v.52) | ZZZZZZZZZ. |
| | | (v.53) | Toulllllll – lâ—hhhhhhhhh ! » |

La motivation dans ce poème - du discours - s’opère ici à plusieurs niveaux. Michel Van Schendel y a tout de suite vu – ou plutôt entendu ! – le «rôle agonique» (Van Schendel, 1992 : 288) du mourant, observation avec laquelle nous sommes, évidemment, en accord. À titre d’exemple, il cite deux passages qu’il juge spécifiques de cet effet de nature. D’abord, dans «Vertèbre – tibaza-baza-za» (v.16), il remarque la décomposition séquentielle de l’image exploréenne «tibaza» en «baza», puis en «za», ce qui lui fait dire que «la désinence demeure et fait prime. Elle moule le langage sur les qualités matérielles de la voix au moment de l’exhalaison finale, de l’expiration phonétique du souffle. Elle dicte de la sorte l’argument narratif immédiatement subséquent, ‘Un soupir..... de Mort’ qui en est la figure [à la

ligne suivante]» (*Ibid* : 273). Et c'est sans compter le rôle final que nous fait comprendre l'image exploréenne suivante scellant l'issue annoncée du poème : «Toullllll – lâ – hhhhhhhhh !» (v.53), mais qui est précédé néanmoins, à intervalles plus ou moins réguliers, de ce que Van Schendel décrit comme des manifestations de «l'acte d'agonir» également exprimé à l'aide de l'image exploréenne «Zic. Brouttt – thah !» (v.41). En effet, la série des /h/, que la situation dramatique du discours nous commande de prononcer à haute voix, se montre fort révélatrice du corps agonisant et abdiquant de la vie en un mince filet d'air se faufilant au travers de la gorge à partir de v.41 : « (v.40) Il est. Zoumpi. Vic. / (v.41) Zic. Brouttt – thah ! / (v.44) Il est ... Oupslâh ! / (v.45) Il est Oungh. / (v.46) Il est ... Izz-la-ha. / (v.50) Il est mort. / (v.52) Toullllll – lâ --hhhhhhhh ! ..» L'on comprend que l'attribut du verbe «être» ici renvoie toujours à cette mort imminente - *en train de se faire* - exprimée par l'image exploréenne, mort qui d'ailleurs devient avérée, hors de tout doute, par le redoublement, en français cette fois, de l'attribut «mort (*Il est mort*)» en v. 50 et renforcé de l'image rythmique «hhhhhhhh» qui exprime le dernier souffle. Ce dernier souffle que l'on peut imaginer comme étant plus long que les autres, car vidant une fois pour toutes l'air des poumons du vivant et le déposédant de tout résidu de vie, prend ainsi forme par les neuf répétitions de la lettre «h».

Cette lettre /h/ donc, qui d'ordinaire est silencieuse (muet ou aspiré) lorsqu'elle n'est pas exclamative comme dans «Ha!» ou «Hop!» par exemple, devient sonore à cause du contexte du discours et de sa situation d'énonciation. Avec l'image exploréenne, Gauvreau devient le maître des alliances phonématiques consonantiques les plus improbables en français : «Le mot 'lougk' est l'indice formel du privilège que le texte de Gauvreau accorde à l'épellation d'une oralité dérogatoire. Pour le prononcer, il faut en effet détacher et accentuer les deux gutturales, de façon à observer un léger laps respiratoire entre les deux, et lire [l – u- g - // k].» (Van Schendel, 1992 : 276) Le même phénomène se produit donc avec les /h/. Il s'agit là d'une transgression de ce que Meschonnic appelle le rythme linguistique tel que défini plus haut et ce contraste, qui est le propre de l'image exploréenne, participe du rythme poétique de l'écriture de Gauvreau. Aussi, ces alliances improbables, autant que les redoublements fréquents de phonèmes tels que dans (v.8) «Plout-vouutt-deproutt-kizzegglakk-akklott-pott-môott!» sont autant d'indices d'une «écriture à voix haute» (*Ibid* : 275), sinon, quel en serait

l'intérêt ? Van Schendel n'a-t-il pas raison d'affirmer que «l'identité singulière des sons articulés exige leur relief, et celui-ci une invention», et que «l'écriture n'est que le mode de transcription de l'invention d'oralité» (*Idem*) ?

Dans le même ordre d'idées, la triple mort évoquée dans le poème surrationnel ne se fait pas sans heurt, encore moins paisiblement. Nous parlions plus haut de ce râle du mourant que l'on entend, en effet, dans tout le poème, à travers la série prosodique des /r/ (en caractère gras), série dont la force augmente alors que ce même phonème se voit doublé (« (v.9) Un homme a dit à dieu à la vie. / (v.10) Vie de chat. Klyst-kyrryst-ghiss-mirryst»), voire triplé (« (v.12) **Rrréh** – ohhhé – yyyoum. Tattt.»), et lorsqu'il est accompagné d'une autre consonne qui alors le transforme en grognement, comme pour les «tr», «br» «pr» ou mieux, «gr» : (« (v.14) Un homme – mort. Il est. / (v.15) Deux fois. Tattazzic-hic-zic. **Grrriimm**.»)). Nous pourrions d'ailleurs mettre dans la même catégorie la série du phonème /z/ qui, la plupart du temps dédoublé, évoque ce «léger sifflement continu» dont nous parle le dictionnaire et que l'on retrouve dans le râle (une respiration sifflante) ou dans un sommeil profond...de mort.

Mais la motivation du discours, nous dit Meschonnic, «n'est pas toujours une imitation de la nature, des choses, du corps, mais un ensemble de rapports entre les mots créés par le signifiant». (Meschonnic, 1984 : 51) Ici, le grognement, le râle mis au jour par la série des /r/ entrecroise et relie, par la série des /o/ (voir caractères soulignés dans le poème), l'homme mourant qui l'émet, à savoir ce grognement agonique de l'homme en voie d'être mort. Les mots «homme» (seize) est les néologismes exploréens (sept) qui y renvoient ou le définissent y sont répétés bon nombre de fois. Plus spécifiquement, observe Van Schendel, «La série /om/ [ɔ-m] thématise le mot «*homme*» qui, prédié du mot «*mort*», institue l'argument initial «*Un homme – mort. Il est.*» Les variantes «*tarabom*», «*patablom*», «*bomm*», «*applom*», «*pomm*» le ponctuent et le développent jusqu'à coïncider avec le sujet et avec l'argument lui-même [...] » (Van Schendel, 1992 : 273). Mais la série des /om/ participe au final de la série des /o/ qui rassemblent l'«homme» qui «grogne» dans l'«agonie» du déroulement de sa propre «mort»... Et cet homme, c'est «Ocgdavor» alias «Donatien» alias Claude Gauvreau, si l'on tient compte des deux déclinaisons phonématique de la lettre «o», soient [ɔ] – [o].

Ainsi, ce qui apparaît comme des effets de nature (mimer la mort) avec les séries prosodiques des /h/, des /r/ et des /z/ prennent davantage de sens dès lors qu'ils sont en interaction avec les autres éléments du poème-discours tels que la série des /o/ et des /om/ notamment : «Autrement dit, quand le langage 'imite' la nature ou les choses, c'est grâce à une création du discours, et non à un fonctionnement 'naturel' qui s'impose comme une origine.» (Bourassa, 1997 : 63) Meschonnic écrit par ailleurs, nous informe Bourassa, «que la prosodie est 'l'inscription du sujet dans son langage, culturellement et individuellement – l'associativité du signifiant, la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots'. Il semble là supposer une relation entre la prosodie, le corps et l'affectivité.» (Bourassa, 1997 : 67) C'est aussi ce que défend Claude Gauvreau et les automatistes et que nous tentons de mettre en lumière depuis le début de la présente réflexion. Mais pour Meschonnic, et c'est ce que nous croyons à la lumière de la présente analyse, «la prosodie est 'inséparable des mots-dans-leur-phrase'. Et si elle est la 'subjectivité de la mémoire dans la matière des mots', cette subjectivité est indivisiblement corporelle, affective, cognitive, culturelle et historique». (*Idem*)

Ainsi, dans le poème surrationnel «Les trois suicides d'Ocgdavor Pithuliaz» proféré par Donatien Marcassilar dans *L'asile de la pureté*, les séries imitant la nature autant que celles qui se créent par associativité des signifiants, lorsqu'interagissant au sein d'un même système, produisent une valeur sémantique au poème qui lui est propre, celle ici non seulement de mimer phonétiquement la mort, mais d'en saisir tout le drame à partir des personnages mourants, personnages avatars de Claude Gauvreau : «La motivation est une manière d'entendre, de voir le monde, les idées, etc.» (*Ibid* : 63) C'est en cela que la motivation d'un discours devient ce que Meschonnic appelle «système d'un sujet» (cité dans *Ibid* : 64), c'est-à-dire que le sujet s'inscrit à son insu dans l'œuvre qu'il crée, si bien que Claude Gauvreau, bien qu'opposant langage imagène et rationnel, inscrit sa vérité à la fois dans l'un et dans l'autre tel qu'en témoigne notre analyse ci-dessus.

Enfin, puisque la peinture est au cœur de l'activité artistique des automatistes surrationnels et occupe une grande place dans notre démonstration, l'on me permettra cette superbe citation

de Meschonnic qui concerne à la fois la peinture et la littérature et qui rejoint, il nous semble, ce que Fisette décrivait comme les modalités sémiotiques du visible et de l'audible⁶⁸ :

La nature est dans le langage comme elle est dans la peinture. Vue et peinte par des modes de voir, entendue et dite par des modes de signifier. Le terme allemand pour onomatopée relie les deux, *klang-tonnachahmung* (imitation du son), *Lautmalerei* (peinture du son). Une illusion culturelle comparable nous fait croire qu'un tableau représente un objet, et qu'un effet d'imitation de la langue représente un bruit ou l'essence d'un objet. C'est confondre la peinture avec l'objet peint, la manière de peindre avec le «sujet» du tableau. En oubliant que c'est à travers une vision, à travers une écoute que nous le percevons, et que c'est la vision, l'écoute que nous avons devant nous, dans le tableau et dans le discours. Le discours est cette vision, cette écoute, cette manière de dire culturelle-subjective. [...] Discours, c'est-à-dire histoire culturelle d'une écoute et d'un dire. Renversement du trajet : La nature n'est plus ce qui vient au langage, mais ce que le langage en fait. La nature y est la prise que le discours a sur elle. Ses formes sont dans nos rythmes, notre prosodie, notre voix. (Meschonnic, 1984 : 48)

Finalement, la motivation du discours, attribuable en grande partie à ce que Meschonnic appelle la prosodie, est l'un de mode de signification qui participe de la signifiante de l'œuvre de Claude Gauvreau, l'un des angles pour appréhender son œuvre, mais qui participe d'un ensemble plus grand qui ne s'y limite pas. Nous verrons, au chapitre suivant, en quoi le texte de Gauvreau fourmille d'autres éléments textuels qui permettront d'ajouter au portrait général de la signifiante de son œuvre à plus large échelle.

⁶⁸ «Mais à partir du moment où les deux termes de l'*audible* et du *visible* désignent non plus de simples modalités de perception fondées sur les organes sensoriels, mais plutôt des modalités sémiotiques relativement dégagées des pressions immédiates de la perception (mais non pas totalement séparées de leur origine sensuelle), on doit reconnaître qu'un déplacement d'ordre épistémologique a eu lieu. Ce qui nous conduit à reconnaître, par exemple, que l'*œil* puisse *écouter* (Caudel à propos de Rembrandt) et, à l'inverse, que le compositeur de musique puisse chercher à faire voir.» (Fontanille et Fisette, 2000 : 97)

CHAPITRE III

«Tout ce qui bout à l'intérieur est projeté dans les évidences du rythme.»

- Claude Gauvreau
(Marchand, 1979 : 207)

«Nous devons essayer de le rejoindre, car les hommes sont toujours plus anxieux et angoissés quand ils ne comprennent pas leurs poètes.»

- Bruno Cormier
(A.-G. Bourassa, 1992 : 228)

3.1 La «trilogie» des poètes assassinés : *L'asile de la pureté, La charge de l'original épormyable et Les oranges sont vertes*

Même si ça ne correspond à aucune intention attestée de l'auteur, on a tendance à réunir *L'asile de la pureté, La charge de l'original épormyable et Les oranges sont vertes* en une trilogie qui saisirait l'ampleur dramatique, à travers la mise en scène d'événements et de thématiques précis, de ce qu'a été la vie de Claude Gauvreau. Bien sûr, à partir du moment où le personnage principal de chacune des pièces revêt les traits d'un poète moderne incompris et réduit psychologiquement presque à néant suite au suicide de sa muse, il est difficile de ne pas faire ce rapprochement. Est-il besoin de rappeler ici que le suicide de Muriel Guilbault, au début de l'année 1952, a été décrit à maintes occasions par Gauvreau lui-même comme étant le drame de sa vie, drame duquel il ne se serait jamais remis d'ailleurs, et ce, malgré les nombreux séjours en institution psychiatrique qui devaient soi-disant soigner ses troubles dépressifs. Mais au-delà de cette clé biographique qui fait de Donatien Marcassilar, Mycroft Mixeudeim et Yvirnig les doublures fictives de Claude Gauvreau, il se trouve qu'à travers ces personnages se déploie une prise de parole qui appartient en propre à chacun.

Pour commencer, *L'asile de la pureté* a été écrite en 1953, tout de suite après *Beauté Baroque* (1952), le seul roman jamais écrit (du moins connu) par Gauvreau et qui est un hommage à Muriel Guilbault, morte au début de la même année. *L'asile de la pureté* raconte l'histoire du poète Donatien Marcassilar affligé par la mort d'Édith Luel, sa muse, au point qu'il en a perdu ses capacités d'écrire et même de vivre. Pour venger l'honneur bafoué (par les ouï-dire que son suicide a suscités dans la société) de la bien-aimée défunte, Donatien entreprend une grève de la faim et impose ainsi à ses proches – famille, amis, admirateurs et détracteurs –, qui tenteront de freiner sa fatale ambition, le spectacle d'une mort lente, la sienne, le spectacle de son suicide à petit feu. Or, ces derniers, aidés du personnage de l'auteur Claude Gauvreau faisant une incursion inattendue dans son propre drame, réussiront *in extremis* à convaincre Donatien Marcassilar de mettre fin à son jeûne et de manger les nombreuses victuailles qu'on lui présente. Claude Gauvreau laisse ainsi au spectateur le soin de tirer ses propres conclusions puisqu'on comprend que le dessein du héros n'échappe pas à sa propre fatalité : «D. Marcassilar – [...] Mourir en mangeant⁶⁹, mourir en jeûnant – la différence est faible... [...] Qui gagne ici ? Nul ne le saura jamais.» (Gauvreau, 1977 : 603)

La deuxième pièce met en scène le personnage du poète Mycroft Mixeudeim dont le verbe s'est tari au gré de la déchéance de son état psychologique provoqué par le suicide de la seule femme qu'il ait jamais véritablement aimée : la fille d'Ebenezer Mopp. En un lieu qui rappelle un hôpital psychiatrique, Mycroft est soumis à diverses expériences d'apparence scientifique sous prétexte de découvrir la nature du mal qui l'afflige. Incapable de résister au besoin de porter secours à une femme dont les cris retentissent, à répétition, derrière les portes verrouillées de l'établissement où il se trouve, Mycroft se précipite et enfonce d'un coup de tête ces mêmes portes pour découvrir, à chaque fois, qu'il n'y avait en fait aucun danger. Au terme de ces expériences qui lui feront porter plusieurs «étiquettes» (comme nous l'indique le sous-titre du deuxième acte) allant du délire de persécution à maniaque sexuel et

⁶⁹ D'un côté, on pousse Donatien à vivre, moins par amour que pour ne pas être éclaboussés par un deuxième suicide et, de l'autre, on le pousse vers une mort certaine s'il engloutit toute cette nourriture. Ce faisant, l'entourage de Donatien est sauf puisque du point de vue des apparences, la mort du poète n'a plus l'air d'un suicide tandis qu'eux conservent le beau rôle de n'avoir voulu rien d'autre que de lui sauver la vie alors qu'il n'en est rien. Donatien a bien compris cela, d'où sa réplique «c'est égal» lorsqu'il décide finalement de manger. Voilà pourquoi on conclut aussi à la thèse de l'assassinat. *L'Asile de la pureté* ne sert en ce sens que de prolégomènes à la violence débridée et insoutenable caractéristiques des pièces suivantes.

qui auront tôt fait de le convaincre du bien-fondé de se suicider, Mycroft finira lâchement assassiné. *La charge de l'original épormyable* a été écrite par Gauvreau en 1956, peu de temps après deux épisodes d'internement psychiatrique dont il est sorti avec «l'impression d'être dévitalisé, à tel point [qu'il] allait mourir incessamment.» (Claude Gauvreau cité par Marchand, 1979 : 315)

Les oranges sont vertes brosse le tableau de la petite histoire, selon une réinterprétation toute personnelle qu'en fait Claude Gauvreau autour de la figure du poète surrationnel Yvirnig, de l'âge d'or de l'égrégoré automatiste et de son déclin, jusqu'à sa dissolution complète. C'est donc l'histoire d'un poète surrationnel admiré et adulé par un groupe de jeunes peintres automatistes, poète-mentor duquel ils finiront par se détourner puisqu'Yvirnig, affligé par le suicide de son amour Cégestelle, deviendra l'ombre de lui-même. À l'image de Donatien Marcassilar et de Mycroft Mixeudeim, Yvirnig subira l'abandon, le reniement et la trahison de ses pairs à qui il devra aussi sa propre mort symbolique d'abord, puis psychique et finalement physique. Il finira lui aussi lâchement assassiné. Seulement, à la différence des pièces précédentes qui laissent les bourreaux ou assassins se dérober de leur responsabilité meurtrière, *Les oranges sont vertes* fait porter l'odieux de la situation des héros persécutés au spectateur à qui Gauvreau attribue, visiblement, une part de cette responsabilité. Les assassins d'Yvirnig et les spectateurs se voient ainsi conjointement et simultanément assassinés par un commando vengeur dirigé par un certain personnage mythique dénommé Batlam.

Dans les trois cas, les poètes déchus sont diminués au point qu'on veut les faire passer pour fous ou détraqués. Mais entre les charges de Mycroft l'original épormyable, l'invalidité physique et poétique du jeûneur Donatien et l'aphasie d'Yvirnig, il n'en demeure pas moins que ces héros de la dramaturgie de Claude Gauvreau nous révèlent, comme nous le verrons, une lucidité désarmante.

3.2 Le système de la violence

Il est impossible de ne pas remarquer l'ampleur que prend la violence dans l'œuvre de Gauvreau. Son œuvre tout entière en est marquée au fer rouge depuis *Les Entrailles* jusqu'à ses *Jappements à la lune*, sans parler de la fin spectaculairement bouleversante des *Oranges sont vertes* où le spectateur se voit littéralement mitraillé dans son siège d'orchestre. Si

Marchand voit dans le poème «Ode à l'ennemi» (recueil *Étal mixte* écrit en 1950-1951) l'apogée de la violence avant cette finale dramatique, c'est sans doute du point de vue de la force des images évoquées⁷⁰. Or, la violence depuis *Étal mixte* continue de se répandre à toutes les strates du langage et de l'image qui configurent le discours gauvréen. La violence participe au moindre procédé d'écriture.

A-G. Bourassa parle d'une violence «de toutes parts, et à tous niveaux : entre les personnages, de la part de l'auteur contre les personnages, de la part des spectateurs contre les personnages, de la part de l'auteur contre les spectateurs» (A.-G. Bourassa, 1986 : 261), ce qui nous fait dire que cette violence fait système chez Gauvreau. La violence fait à ce point partie son écriture qu'elle est à l'origine même du processus de création, d'abord sous la forme de la «commotion du volcan émotif» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 302), commotion par laquelle le désir, non sollicité, prend possession de l'artiste. Elle détermine également la relation entre l'objet d'art authentique et le spectateur, «[ses] habitudes visuelles étant sans cesse violentées par les œuvres qui valent.» (Gauvreau, 1996 [1946] : 112) Aussi, des témoignages de Jacques Ferron⁷¹ et de Jean-Claude Dussault racontent «comment il tirait littéralement la poésie de son corps même, se roulant sur le lit qui lui servait de divan ou marchant de long en large en se frappant violemment la poitrine de ses poings [...]» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 11-12) Dans ce que Gauvreau qualifie, nous l'avons vu, de lutte avec la matière au cours de laquelle la transcription de l'intériorité doit être éprouvée «comme une blessure sanglante» (*Ibid* : 99), le poète explique qu'«aucune arme expressive ne peut être négligée.» (*Ibid* : 303) Que que cela soit par le biais d'une «petite nuance tyrannique» ou de «[l'] écart sauvagement gavroche» (*Idem*) d'une règle d'orthographe, le langage, jusque dans la théorie, témoigne de la violence qui habite son œuvre.

La (re)définition de la notion de rythme par Meschonnic fait une grande place au retour, au «versus» (Meschonnic, 1982 : 87) Dans l'étude qu'il fait des définitions du rythme à travers

⁷⁰ «Mourez /vils carnivores / Mourez / cochons de crosseurs de fréchets de cochons d'huiles de cochons de caïmans de ronfleurs de calices de cochons de rhubarbes de ciboires d'hosties de bordels de putains de saints-sacrements d'hosties de bordel de putains de folles herbes de tabernacles de calices de putains de cochons/[...]» (Gauvreau, 1977 [1950-1951] : 260)

⁷¹ «Il lui arrivait souvent de sauter sur place, et, sans faire d'entrechats, de se frapper à deux poings la poitrine pour l'obliger à émettre des Hou! Hou! Qui ne manquaient pas d'abord de paraître curieux mais auquel on finissait par s'habituer.» (Ferron, 1973 : 210)

l'histoire et les différents champs de recherche, il observe la présence de ce *versus* que Lucie Bourassa décrit de façon plus précise comme étant un «minimum d'éléments récurrents à partir desquels seront saisies les transformations du mouvement de l'œuvre» (Bourassa, 1993 : 62) pour qu'il y ait rythme et système. Bourassa insiste par ailleurs sur la nécessité de comprendre cette idée d'une régularité en dehors des notions de mesure et de métriques pour les raisons que nous avons expliquées précédemment. Elle résume ainsi l'essentiel de ce critère comme suit :

Le même [...] n'est pas une structure formelle abstraite, mais un processus associatif généré par des échos entre les signifiants, qui instaurent des rapports de signification transversaux, créant ainsi un «système», un mode de mouvement qui organise la lecture. [...] la dialectique du même et du différent [est envisagée] selon un système à plusieurs dimensions, paradigmatiques et syntagmatiques – qui s'étend de la petite à la grande unité – dans lequel *des* différences se combinent à *des* ressemblances.
(L. Bourassa, 1993 : 64)

La violence, à ce chapitre, est à la fois une thématique emblématique et un procédé d'écriture récurrents qui s'insinuent dans les trois grandes pièces de théâtre décrites ici et qui participent du *versus* systémique de Meschonnic.

3.3 Figures d'une mort en trois temps

Par le biais de répétitions («ressemblances») et de contrastes («différences») qui engagent l'image et le langage, cette violence investit, chez les héros de Gauvreau, toutes les dimensions de l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus fondamental, à savoir les spécificités, fonctions ou passages qui exacerbent, chez l'Homme, l'affect et les sens : l'amour, l'érotisme, l'intellect, les relations humaines, le langage, le deuil et la mort. Cet envahissement est marqué par la dépossession graduelle de ces facultés chez Donatien Marcassilar, Mycroft Mixeudeim et Yvirnig dans les œuvres-systèmes qui nous occupent, dépossession qui entraîne à chaque fois une mort en trois étapes (symbolique, psychique, physique), à l'exception du cas de *L'asile de la pureté* où la mort physique ne sera que supposée.

Dans chacune des pièces, le personnage principal du poète fait face soit à une déchéance progressive dans le cas d'Yvirnig, ou à une déchéance avérée dans les cas de Donatien et de Mycroft. L'aggravation survient, à tout coup, avec la torpeur qui envahit les héros et qui

découle de la perte de la muse suicidée. Cette affliction qui les empêche de fonctionner «normalement» fait en sorte qu'ils deviennent inutiles, gênants, voire nuisibles pour leur entourage. En témoigne l'échange suivant issu du premier acte de *L'asile de la pureté*, alors que les personnages attendent le cercueil d'Édith Luel pour la porter à son dernier repos : «Telty – Et si Marcassilar venait tout de même ? Ruthel – Ah non, il ne nous fera pas cette vacherie! [...] Croufandié – Il faut hâter la cérémonie... Dépêchons-nous. [...] Il faut éviter un éhonté scandale. D'après ce que nous entendons depuis tout à l'heure, Marcassilar n'est pas en état d'apparaître en public.» (Gauvreau, 1977 : 512-513) En fait, il serait plus juste de dire que cette attitude envers Donatien Marcassilar résume l'ambiance qui entoure les héros et qui prend des proportions de plus en plus dramatiques d'une pièce à l'autre. Dans *La charge de l'original épormyable*, le ton de Lontil-Déparey radicalise à outrance le propos : «[...] le meilleur moyen d'assassiner un frère gênant, [c'est] de le forcer à se suicider.» (Gauvreau, 1992 : 140) Dans *Les oranges sont vertes*, on imagine plutôt un scénario farfelu qui vise à faire passer Yvirnig pour gérontophile et anéantir ainsi, une fois pour toutes, tout résidu de crédibilité : «Drouvoul – [...] Il faut liquider Yvirnig. [...] Ce qui compte, c'est que la charge très sérieuse de gérontophilie soit plausible contre un maniaque qui n'est manifestement plus en mesure de se défendre contre quelque tribunal que ce soit.» (Gauvreau, 1994 : 114)

Se débarrasser du «frère gênant» qu'incarnent, tour à tour, Donatien Marcassilar, Mycroft Mixeudeim et Yvirnig, voilà un projet thématique commun aux trois pièces décrites ici et qui passe par une stratégie d'attaque visant à les déposséder de leurs caractéristiques fondamentales d'Hommes vivants (aimant, désirant, souffrant, mourant, etc.).

3.3.1 La mort symbolique

Dans le cas de *L'asile...*, bien avant que Donatien nous fasse part de son plan funeste, Fortunat Leszwick décrète l'arrêt de mort du poète. Dans un texte qui prend l'allure d'un hommage posthume, il relate, parlant de Donatien au passé, les faits saillants de sa vie et conclut en affirmant que «Donatien Marcassilar, pamphlétaire, amant, pornographe, journaliste, prophète, homme de lettres, anarchiste, boxeur, plaisantin, libertin, auteur épique,

n'est plus.» (Gauvreau, 1977 : 509) Leszwick scelle ainsi le destin de *ce Donatien-là*, jadis «plein de vie», si l'on se fie à la liste des épithètes formulées, et nous spécifie qu'il n'en reste plus qu'un résidu dévitalisé : «Marcassilar est un homme fini.» (*Idem*)

Cette mort symbolique se concrétise davantage tout au long du premier acte par le recours à la forme interrogative, par un jeu machiavélique de questions que les protagonistes se relancent et qui vise à nier l'existence de Donatien, du moins à faire comme s'il n'existait pas :

Brasillach – Viendra-t-il?
 F. Leszwick – De quel «il» s'agit-il dans votre esprit?
 Brasillach – Il s'agit de lui, du seul... Il s'agit du héros de cet avant-midi, s'il vient.
 F. Leszwick – Je ne vous comprends pas. (*Ibid* : 506)
 [...]
 Saint-Sallica – Il est en route.
 J. Durand- Qui?
 Saint-Sallica – Lui!
 F. Leszwick – De qui parlez-vous, Saint-Sallica?
 Saint-Sallica – Marcassilar s'est habillé. Il marche, il est debout. Il vient vers nous.
 (*Ibid* : 514-515)

Pourtant, l'on sait que le poète affligé est au centre de l'action du premier acte. Toute l'action tourne autour de lui, aux dires mêmes de celui qui prétend ne pas savoir de qui on parle : «F. Leszwick - Donatien Marcassilar aura-t-il l'énergie de se traîner jusqu'aux funérailles d'Édith Luel? Toute l'intrigue est là.» (*Ibid* : 509) La question visant à préciser l'identité de la personne dont il est question est formulée à six reprises et organise les dialogues entre les autres personnages. Cette répétition trahit également l'angoisse qui habite les personnages à l'idée de la présence (donc redoutée) de Donatien aux funérailles d'Édith Luel puisqu'on comprend qu'elle leur ferait de l'ombre. Surtout, elle contribuerait à les éclabousser davantage du scandale qui entoure le suicide d'Édith Luel.

Sur le plan affectif, on ne reconnaît aux héros les capacités ni de la souffrance, ni du deuil, ni de l'amour, et encore moins de l'érotisme. Sur la question de la souffrance, le jeu des questions spécifique à *L'asile de la pureté* refait surface pour instaurer un doute sur la réelle existence de la souffrance de Donatien, contredisant ainsi l'assertion, pourtant sans équivoque, de Catherine Tayet concernant l'état de Marcassilar :

Cath. Tayet - Nous savons tous qu'il est à moitié mort.

[...]

F. Leszwick – S’il agonise de douleur, ce jeune homme [...].

J. Durand – Agonise-t-il de douleur ?

[...]

Croufandié (*marchant vers Leszwick*) – Est-il si malade que cela, Donatien Marcassilar? (Gauvreau, 1977 : 506-507)

La négation de la souffrance de Donatien se répercute même dans la mise en doute – encore – de sa capacité à faire le deuil d’Édith : «Qu’il écrive des poèmes larmoyants, et qu’il laisse aux experts le digne port du deuil !» (*Ibid* : 512), de dire Catherine Tayet avant de brandir l’épouvantail de la justice morale, voire de la justice tout court, pour dissuader Donatien de se rendre au cimetière : «Marcassilar, êtes-vous sûr du droit que vous avez de nous accompagner ? (*Ibid* : 516) Les héros, de façon générale (en particulier Marcassilar ici) sont donc présentés à la fois comme des *sous*-êtres dépourvus de toute capacité de ressentir, mais aussi de tous droits. Mycroft Mixeudeim n’est-il pas réduit à une forme d’esclavagisme moderne par la figure du porteur d’eau qu’il incarne?⁷²

Aussi, dans le système de Gauvreau, l’amour, au même titre que la souffrance et le deuil, n’a pas le droit de cité, puisque l’on croit les poètes ici concernés incapables d’aimer : «Mycroft Mixeudeim – [...] Elle est morte. Sa mort m’a fracassé. [...] Lontil-Déparey – **Il exagère.**» (Gauvreau, 1992 : 70) Ou encore : «Mycroft Mixeudeim – [...]. J’ai souvent eu l’envie de me confier. J’ai essayé [...]. Ouvertement, **on ne me croyait pas ; [...]. On s’acharne à faire comme si jamais toujours été incapable d’aimer.**» (*Ibid* : 110-111 ; je souligne)

Outre les procédés de langage ici mis en scène par le texte, le genre du théâtre «est lié à la monstration, explore les manières de montrer» (Dessons et Meschonnic, 2005 : 208), ce qui permet à Gauvreau de redoubler d’éloquence dans son propos grâce à la force des images qui prennent corps et vie dans la représentation. Comme la figure du porteur d’eau incarnée par un Mycroft surdimensionné assez fort pour ouvrir des portes verrouillées d’un seul coup de tête, mais incapable de se défendre contre les agressions de ses bourreaux... Ainsi, les contrastes imaginés par l’auteur, dans différentes situations d’énonciation, insinuent

⁷² Lontil-Déparey ordonne à Mycroft Mixeudeim, à plusieurs occasions dans la pièce de *La charge...*, d’apporter des seaux d’eau. Cette analogie, forte du pouvoir d’évocation culturelle qu’elle véhicule d’un point de vue identitaire (le canadien français réduit à des postes insignifiants de subalternes par rapport aux canadiens anglais qui occupent, le plus souvent, des postes de pouvoir) vient valider cette posture de *sous*-être, ou de *sous*-homme.

vicieusement chez le spectateur un malaise qui ne le quitte plus. Par exemple, témoignant toujours d'un souci de négation des personnages-poètes, du moins de leur dévalorisation/déshumanisation à outrance, Gauvreau inocule aux acteurs du drame de *La charge...* une bonne humeur qui finit par nous sembler épouvantable. En effet, alors que Mycroft se fracasse la tête dans les portes verrouillées au gré du stratagème des cris de femme mis en place par ses collègues de réclusion qui lui mentent de façon éhontée, ces derniers s'adonnent à un cabotinage non moins déplacé : «Lontil-Déparey entre en sautillant joyeusement [...]» ou «Dans un mouvement de complicité jubilante [...]» (Gauvreau, 1992 : 14), ou encore «Becket-Bobo entre en galopant avec Marie-Jeanne Commode juchée sur ses épaules.» (*Ibid* : 25) L'insouciance, l'indifférence et l'insensibilité que nous décrivent ces indications de l'auteur devant le drame qui se joue et qui fait contraste avec le propos énoncé est une caractéristique que l'on retrouve dans chacune des pièces et qui participe de ce système basé sur *des ressemblances et des différences*, tel que l'expliquait plus haut Lucie Bourassa.

En effet, dans *L'asile...*, tous hormis Donatien Marcassilar portent le deuil avec «une inconscience qui aurait du mérite à être à peu près visible» (Gauvreau, 1977 : 504), nous informent les didascalies. Puis, «fragiles devant la mort, [...] ils se défendent de leur fragilité par une application menue à un irresponsable ou un frivole ou un féroce dur qui demeurent décents.» (*Idem*) Ces soi-disant «experts» du deuil sont frivoles devant la mort alors que celle-ci commande le respect, la gravité, l'humilité...

Le même genre d'attitude se retrouve dans *Les oranges sont vertes* au moment de la mort de Cégestelle. Les «cœurs jumeaux» de la «fraternité exploréenne» (Gauvreau, 1994 : 27) qui devraient normalement reconforter Yvirnig en pareille tragédie, du moins en lui laissant le temps d'accuser le coup, le pressent, même le forcent brutalement à s'éloigner du cadavre de Cégestelle... au nom de la raison ! Cette remarque fait ainsi office d'insulte suprême puisque l'on connaît l'aversion que les automatistes portent à cette valeur.

Cochebenne – Yvirnig... Il faut être raisonnable ...
 Yvirnig – La raison ! Quelle platée de chien crevée!
 Drouvoul – N'hésitons pas, c'est à nous d'intervenir !

Drouvoul et Cochebenne s'efforcent d'arracher Yvirnig au cadavre de Cégestelle. Yvirnig résiste avec une force décuplée par l'émotion. [...]
 Cochebenne – Yvirnig ! Yvirnig ! Viens, **mon vieux camarade !**
Drouvoul et Cochebenne abandonnent tout ménagement et deviennent singulièrement brutaux; tandis que Cochebenne applique à Yvirnig une prise de tête, Drouvoul lui tord durement les bras. Par leurs méthodes radicales, Drouvoul et Cochebenne parviennent à séparer Yvirnig du cadavre... [...]. (Ibid : 47-48 ; je souligne)

L'attitude des personnages s'inscrit en faux contre le texte, celle-ci n'ayant rien de la camaraderie... À force d'être constamment contre nature, rompant ainsi avec nos habitudes, l'univers dramatique de Claude Gauvreau génère une tension qui nous laisse sur le qui-vive : on ne sait jamais de quoi sera faite la suite. Cet état participe du *discontinu*, instaure des contrastes qui viennent briser la linéarité du discours - *l'ordre des choses* - en cela que les personnages ne se comportent pas, dans des situations données, comme l'on s'en attendrait.

Il y a quelque chose d'extrêmement violent dans ce refus à l'existence qui prend, à l'égard de Donatien, de Mycroft et d'Yvirnig, des allures d'injure suprême, leur refusant les capacités fondamentales qui les constituent dans ce qu'ils ont de plus intime. Aux yeux des tortionnaires, cette mort symbolique effectuée par la négation des individus permet de légitimer ou de minimiser - voire de rendre normaux !- des agissements déjà inhumains pour les pousser encore plus loin. Car entre la mort symbolique et la mort psychique, il n'y a qu'un pas...

3.3.2 La mort psychique : amour, érotisme, folie, langage

La mort psychique s'effectue par les thèmes ou figures obsessionnelles chez Gauvreau que sont l'amour/l'érotisme; l'intellect/la raison/la folie et, finalement, le langage. Nous avons vu, déjà, le rôle que joue l'amour sur le plan de la mort symbolique des poètes déchus. Ce rôle gagne en importance sur le plan de la mort psychique notamment parce qu'il est tributaire de l'équilibre mental des héros, mais aussi de leur faculté de création poétique. Sachant que le désir et la libido sont au cœur du processus créateur, l'on constatera à quel point la violence investit obligatoirement aussi cette facette de la vie de nos personnages principaux.

Dans le déroulement des trois pièces de théâtre, le thème de l'amour est toujours traité de la même manière, c'est-à-dire que rien ne peut jamais ni égaler, encore moins surpasser la

puissance et la pureté du sentiment amoureux qu'entretient le poète à l'égard de sa muse suicidée (Donatien Marcassilar/Édith Luel; Mycroft Mixeudeim/Fille d'Ebenezer Mopp; Yvirnig/Cégestelle). Cet amour existe par la mémoire des amoureux endeuillés et n'est jamais le fait d'une réalité tangible et immédiate : il se conjugue au passé et sous une forme idéalisée puisqu'il concerne une personne morte. Dans chacune des pièces, par ailleurs, la figure de la morte se présente à eux sous la forme d'un songe ou d'un rêve. L'absence d'amour, chez nos héros, génère un manque au point qu'ils ne sont plus capables de créer ni même de fonctionner «normalement.» Or, cette souffrance (tantôt niée et bafouée) constitue une faille chez Donatien, Mycroft et Yvirnig qui sera exploitée par les comparses tortionnaires.

Dans *L'asile de la pureté*, Donatien est prêt à se laisser mourir pour honorer la mémoire de sa belle Édith, mais aussi parce que sa vie n'a plus grand intérêt sans le partage d'un amour réciproque. Pour Donatien, seule la perspective d'aimer et d'être aimé de nouveau pourrait le dissuader de mettre fin à son jeûne funeste, mais l'on sait que c'est peine perdue puisque «le plus bel être femelle du monde des vivants» (Gauvreau, 1977 : 525) ne veut pas de lui, elle s'en moque même éperdument :

Irène - Jane Rameau n'est pas une femme généreuse. Elle sait que tu te meurs de chagrin, mon pauvre petit, et elle ne consentira jamais à venir.

[...]

D. Marcassilar – A-t-on dit à Jane Rameau que je suis très malade ? [...]

Qu'a-t-elle répondu ?

Irène – Elle a dit qu'elle ne viendrait pas (*Ibid* : 525-527; je souligne)

Devant l'évidente impossibilité de cet amour, Donatien se voit donc conforté dans son projet de mourir pour Édith. Encore une fois, la violence est dans le fait d'ignorer volontairement, de ne pas reconnaître l'Autre. C'est une attitude injurieuse à l'égard de Donatien dont la vie n'a que bien peu de valeur dans l'œil de l'actrice Jane Rameau : «Votre existence, mon cher, m'est égale.» (*Ibid* : 597)

Non seulement l'amour est-il inaccessible pour Donatien dans le monde des vivants, mais l'on souhaite en plus lui retirer la possibilité d'apprécier le seul bénéfique amoureux qu'il lui reste et qui concerne la mémoire, les souvenirs heureux qu'il conserve de la morte. Sous les faux prétexte de mieux servir la mémoire d'Édith Luel et de redorer du même coup son

blason d'écrivain, on l'incite à «semble[r], pour quelques périodes, oublier Édith; à la fin du compte, ses meilleurs intérêts seront servis ainsi [...] ce qui te perd, c'est d'être trop dans ses parages.» (*Ibid* : 538) Cet encouragement qui prend des airs d'obligation se retrouve aussi dans les deux autres pièces.

Cette stratégie de manipulation, qui contribue à la dépossession des facultés, vise également à enlaidir le monde des poètes-héros. Et cela est particulièrement vrai dans le cas de *La charge de l'original épormyable*, alors que l'on tente de trouver une façon de faire oublier la fille d'Ebenezer Mopp à Mycroft:

Becket-Bobo - Deux femmes comme vous, bien en vie, devraient suffire à effacer un souvenir.

Lontil-Déparey – (À *Laura-Pa.*) Embrasse-le !

[...] *Laura Pas saute au cou de Mycroft Mixeudeim et l'embrasse. [...]*

M.J. Commode – (À *Laura Pa; au moment où Mycroft Mixeudeim va sortir*). Crois-tu qu'il a oublié la fille d'Ebenezer Mopp ?

Laura-Pa – Il le faudrait bien.

[...]

Mycroft Mixeudeim – [...] J'entends parler de la fille d'Ebenezer Mopp. On me parle à moi sans me parler. [...] On lance les mots sur le visage d'un vis-à-vis pour qu'ils ricochent dans mon oreille. Et personne ne m'aura fait mal de front. La fille d'Ebenezer Mopp... Amour gigantesque, congelé dans le temps gris. Vieilles douleurs éperdues accrochées à ma peau. [...] pourquoi assaisonner le désarroi de douleurs absolues ? Que me veulent-ils ? [...]. (Gauvreau, 1992 : 28, 30, 32)

Déposséder Mycroft de cet amour signifie le pousser à faire un pas de plus vers le suicide qui, nous le savons, fait office de stratégie dans *La charge...* pour se débarrasser du poète encombrant. C'est en coupant un à un les liens qui relient Mycroft à la vie qu'ils y parviendront, et l'un de ces liens s'appelle Dydrame Daduve. Cette fille blonde parachutée dans le drame devient l'amie et confidente de Mycroft. Cependant, par un autre processus de manipulation imaginé par Lontil-Déparey et prétextant le bien et la guérison de son cher Mycroft, Dydrame finira malgré elle par le trahir et Mycroft se verra retirer la possibilité d'accéder de nouveau à l'amour, ce qui assombrit ainsi davantage sa vie déjà misérable : «[...] La femme blonde s'est jouée de moi. Je n'ai plus d'alliée, l'affection est morte. Maintenant, il faut que je meure.» (*Ibid* : 153) L'échec de son suicide permet cependant à Dydrame de faire amende honorable et de se réconcilier avec Mycroft, qui, enfin, peut espérer goûter enfin au délectable sentiment amoureux. Il n'en faudra pas plus aux bourreaux pour achever leur plan morbide : ils feront en sorte de faire éliminer Dydrame Daduve et

ainsi de tuer dans l'œuf le fol espoir d'amour de Mycroft. Ce dernier, n'ayant plus rien à perdre, déchaînera sa furie contre les coupables, ce qui lui vaudra, à son tour, d'être sauvagement assassiné.

Quant à la pièce des *Oranges sont vertes*, on y découvre un Yvirnig privé de son amoureuse et amante Cégestelle dès la fin du premier acte, alors que cette dernière, n'acceptant pas les amours polygames du poète admiré des membres de l'égrégore automatiste, se suicide. Comme nous l'avons vu précédemment, Yvirnig se voit aussitôt forcé de se détourner de son cadavre, ce qui rend le choc de la séparation fatale encore plus insupportable.

Il est à noter par ailleurs que ce sont les jeux sensuels auxquels Yvirnig s'adonnait avec Ivulka qui ont provoqué la mort de Cégestelle. C'est même par la sphère de la sexualité qu'arrivent tous les malheurs d'Yvirnig dans *Les oranges sont vertes*. Non seulement Cégestelle se pend-elle devant l'infidélité de son amant, mais c'est en voulant pervertir les préférences sexuelles d'Yvirnig que l'on en vient à se débarrasser de lui : d'abord en voulant le faire passer pour gérontophile, puis finalement pour pédophile, ce qui vient ultimement justifier, dans l'esprit de ses tortionnaires, le bien-fondé de sa mise à mort. Ces jeux deviennent donc l'un des outils de persécution de prédilection dans *Les oranges sont vertes* comme ils l'auront été, nous le constaterons, dans *La charge de l'original épormyable*.

L'érotisme, dans le système de la violence qui se déploie sous nos yeux, est en effet une source intarissable d'humiliations à répétitions pour les héros, sauf dans le cas de *L'asile de la pureté* où cette thématique n'est exploitée que dans une moindre mesure par rapport aux deux autres pièces. L'ambivalence de Jane Rameau dans *L'asile...* témoigne d'un refus des avances de Donatien :

D. Marcassilar – Dans vos bras, amour interplanétaire, je pourrais vivre. [...]
 Jane Rameau – Je ne sais pas feindre un attachement qui ne clôturera pas mes membres.
 L'amour n'est pas de la charité [...] Je ne promets pas que vous m'aurez jamais [sic] [...]
 D. Marcassilar – [...] qu'y puis-je si ma chair vous exige... Jane Rameau – Je suis venue, après des jours de sollicitation. N'est-ce pas suffisant ?» (Gauvreau, 1977 : 596-597)

Dans le cas de *La charge de l'original épormyable*, cette forme de persécution prend au contraire différentes formes. Avant l'arrivée du personnage de Dydrame Daduve, Mycroft Mixeudeim évolue en compagnie de Laura Pa et de Marie-Jeanne Commode et l'on

comprend très tôt qu'il a une préférence pour Laura Pa. Or, le nom de celle pour qui le poète épormyable ouvre les portes à coups de têtes nous donne un bon indice des probabilités de tout rapprochement avec elle : on sait qu'il ne *l'aura pas*. Mais Laura Pa lui fait néanmoins miroiter le contraire, d'une part en le complimentant (faussement), et d'autre part en l'embrassant. Complice des autres dans le stratagème des cris et des portes, il ne s'agit que d'un procédé de manipulation, voire de persécution supplémentaire, pour décourager Mycroft de sa propre existence puisque tout de suite, elle embrasse également Lontil-Déparey (ce qui provoque un «léger mouvement de recul réprimé» (Gauvreau, 1992 : 30) chez Mycroft, nous informant les didascalies) et ricane avec les autres de cette manœuvre. Mycroft Mixeudeim en sort donc humilié, puis Laura Pa, délibérément, ré-entreprend ses cris...

Le comble de l'humiliation survient en revanche dans le stratagème qui vise à faire croire à Mycroft que le fantôme de la fille d'Ebenezer Mopp vient le visiter pour lui apporter tendresse et réconfort :

Silhouette – Je ne suis pas ici pour que tu souffres... mais pour t'apporter du plaisir.
 Mycroft Mixeudeim – L'image du plaisir est dans ma tête. Immense. Elle est jointe à une tranche privilégiée du passé.
 Silhouette – Je ferai glisser mes mains sur ton corps, un sourire d'extase naîtra. Tu pourras m'êtreindre, Mycroft. [...] Mes lèvres t'espèrent, Mixeudeim.
 Mycroft Mixeudeim – Un instant de bonheur. Encore.
 Silhouette – Ne m'embrasse pas tout de suite. Serre-moi dans tes bras. (*Ibid* : 47, 50)

S'exécutant dans le noir, Mycroft se voit pris en flagrant délit d'affection avec ce qui se révèle être une poupée, ce qui ajoute ainsi à son désarroi, tandis que ses comparses, dans cette autre tentative de le dégoûter de son existence et de lui-même, redoublent de méchanceté : «Lontil-Déparey – Si tu as tellement besoin d'affection, peut-être pourrions-nous persuader quelqu'une de nos femelles... [...] Laura Pa – Ne te laisse pas violer, surtout.» (*Ibid* : 52-53) On lui fait donc miroiter la possibilité d'échanges affectifs et charnels pour, au bout du compte, la lui retirer tout en l'humiliant. *Idem* pour le personnage d'Yvirmig dans *Les oranges sont vertes* lorsqu'Ivulka entreprend langoureusement un *strip-tease* intégral pour finalement anéantir et castrer brutalement toute envie que pourrait susciter la voluptueuse vision chez le poète : «Ivulka, tu veux coucher avec lui ? S'inquiète Cochebenne. Ivulka – Je ne coucherai pas avec Yvirmig, je ne voudrais pas me faire enduire la bouche de bave.» (Gauvreau, 1994 : 111)

Surtout, on tente par tous les moyens de pervertir ses moindres désirs, suggérant, par des questions l'obligeant à creuser sa mémoire, des amours détraquées, à commencer par la négation de la capacité de Mycroft à faire l'amour, tout simplement : «Laura Pa – Peut-être est-il **encore impubère** ? [...] Et la fille d'Ebenezer Mopp ? [...] Mycroft Mixeudeim – [...] Je faisais l'amour avec elle. Lontil-Déparey – **Il ment**» (*Ibid* : 67, 69-70). Dans le processus des questions portant sur sa sexualité, on insinue des amours solitaires, des amours homosexuelles, on insinue aussi une relation incestueuse avec sa mère, puis une potentielle déviance pédophile. Les mêmes thématiques «d'anormalités» sexuelles sont d'ailleurs reprises sous la forme de projections d'ombres chinoises, au troisième acte, où l'on tente cette fois-ci de faire la démonstration que Mycroft Mixeudeim est un maniaque sexuel...

Les exemples d'une violence investissant les sphères affectives et érotiques des héros ne manquent pas. C'est même ce qui est le plus exploité dans *La charge de l'original épormyable* et dans *Les oranges sont vertes*, véritable talon d'Achille des poètes. Faut-il d'ailleurs s'en étonner puisque le désir, chez les automatistes - en particulier chez Claude Gauvreau -, est à l'origine de toute démarche créatrice? L'on dépeint donc les amours et la sexualité des poètes-victimes au mieux comme une incapacité, au pire comme autant de perversions qui les rendent tout à fait abjects aux yeux des antagonistes, encourageant davantage ces derniers dans leur projet morbide d'anéantissement de Mycroft et d'Yvirig.

Cette incapacité d'épanouissement dans le sentiment amoureux et dans l'érotisme contribue au déséquilibre des poètes dont veulent nous convaincre les protagonistes :

Olbeirach – Est-il malade organiquement ? Ou seulement psychiquement ?

[...]

Sarah-Loye – D'après Portier-Béchin, Marcassilar souffre tellement qu'on ne peut pas scinder son esprit de son corps.

Croufandié – Il n'écrira plus de petits vers outrageants.

[...]

J. Durand – Est-il fou ?

[...]

Brasillach – Demandez-le à Sarah-Loye. Si Portier-Béchin dit vrai, et si l'Esprit et le corps sont inséparables en lui, il est peut-être fou.

Sarah-Loye – Il est possible que Donatien devienne fou. **L'équilibre est difficile aux amputés de l'amour**, a dit Portier Béchin. (Gauvreau, 1977 : 511-512; je souligne)

La privation de l'amour aux plans charnel et affectif favorise, comme l'expriment Croufandié et Sarah-Loye, une double neutralisation du poète dans *L'asile de la pureté* : d'une part à cause du tarissement de l'impulsion créatrice laissant «la plume du poète dément, ou du pamphlétaire ulcéré» (*Ibid* : 509) hors d'état de nuire, «les métaphores de phosphore [s'étant] éteintes», et, d'autre part, à cause de cette folie imminente provoquée par la souffrance du manque. Cet aspect se retrouve d'ailleurs dans les deux autres pièces à l'étude.

Il faut par ailleurs ajouter aux causes de la folie des personnages principaux les traitements qu'on leur inflige par divers stratagèmes, plus retors les uns que les autres, de manipulations de toutes sortes. Nous avons vu que dans *La charge*... le stratagème des cris rythme l'action du premier acte dont le titre «Ambiguïté» n'est certes pas anodin. Ce sont les mensonges de Marie-Jeanne Commode, Becket-Bobo et Lontil-Déparey à propos des cris que Laura Pa fait entendre qui instaurent d'abord cette ambiguïté ayant pour conséquence de déstabiliser Mycroft au point de le faire douter de sa raison et de le rendre plus vulnérable encore aux manipulations à venir : «Laura Pa – Es-tu bien sûr, Mycroft... que ces cris soient réels ? [...] Je n'ai pas crié» (Gauvreau, 1992 :16), ment celle qui pousse les cris, tandis que Marie-Jeanne Commode, Becket-Bobo et Lontil-Déparey affirment faussement soit n'avoir rien entendu, soit avoir entendu la voix d'un homme... Mycroft en vient d'ailleurs rapidement à se poser des questions à propos de sa raison vacillante, questions qu'il nous livre dans un premier soliloque annonciateur de son langage poétique :

[...] Alors que le réel fait des grimaces [...] Pourquoi l'incontestable prend-il toujours la fuite ? Qui rend si fuyant le moindre définitif ? Est-ce moi qui sors des choses ? Les choses se déguisent-elles d'elles-mêmes ? Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent ? Oripeaux. (*Il rit brièvement d'une façon rauque*) Peau d'ori. Peau d'oreille. (*Ibid* : 32)

Ce déguisement de la réalité suscite ainsi chez le poète une image spontanément créée qui, de transformation en transformation, vient illustrer de façon éloquente la folie qui le guette. En effet, l'image mémorante «Peau d'oreille» tirée à même l'inversion d'«*oripeaux*» remodelée par la substitution-adjonction phonématique de [i] en [ɛj], permet de voir la référence au peintre Van Gogh qui, dans une crise de folie, s'est littéralement tranché l'oreille. L'image vient donc redoubler le discours en y ajoutant une couche sémantique qui permet de rendre

compte de toute la violence inhérente à cette volonté des protagonistes de déposséder le poète de ses facultés intellectuelles.

Le stratagème de la poupée que l'on tente de faire passer pour le fantôme de la fille d'Ebenezer Mopp participe non seulement de la violence érotique, mais vise aussi à le faire douter encore plus de sa raison déjà fragilisée : «Mycroft Mixeudeim – Je ne comprends pas... Je ne comprends pas... » (*Ibid* : 52) répète-t-il abasourdi lorsqu'il se voit avec la poupée entre les bras. Les quatre complices vont d'ailleurs poursuivre ce stratagème en agissant à leur tour avec la poupée comme si elle était réellement vivante, l'asseyant à la table, la faisant manger, etc., histoire de confondre Mycroft davantage en créant, par cette image farfelue, une fois de plus, une distorsion de la réalité.

La figure de la répétition est abondamment exploitée dans les trois pièces qui nous occupent. Elle fait partie des marques particulières qui constituent le discours de Gauvreau et participe non seulement, de par sa nature, mais surtout dans le contexte qui nous occupe ici, du versus discursif. En effet, Gauvreau se sert de cette figure rhétorique comme une arme de persuasion qui aura tôt fait, à la manière d'un lavage de cerveau, de faire croire aux poètes déchus que ce qui leur est répété tient lieu de vérité : «Becket-Bobo – Tu as toujours été un sédentaire. Mycroft Mixeudeim – Je ne crois pas. Laura Pa- Tu as toujours été un sédentaire. Mycroft Mixeudeim – Probablement. M. J. Commode – Tu es un sédentaire. Mycroft Mixeudeim – Oui.» (Gauvreau, 1992 : 77) Ainsi, la répétition d'une attribution de «sédentarité» va de pair avec l'insistance sur son caractère «schizoïde», supposé trouble qu'aurait Mycroft à s'adapter au monde extérieur ou à son environnement. On lui répète en alternance et à huit reprises qu'il est sédentaire et schizoïde, avant de conclure à l'hystérie, qu'on répètera aussi à huit reprises.

Le parachèvement de toute cette violence psychologique culmine avec la privation des héros de leur parole propre. Dans *La charge de l'original épormyable*, cette privation se révèle sous deux aspects principaux. Dans un premier temps, il s'agit du vol, par Lontil-Déparey, de l'invention de Mycroft Mixeudeim, c'est-à-dire de sa poésie surrationnelle. Et comme si cela n'était pas suffisant, on lui dérobe même les phrases qu'il a échangées avec sa confidente Dydrame Daduve, le confondant ainsi encore plus sur son état d'esprit.

D'abord, c'est par la bouche de Lontil-Déparey que Claude Gauvreau nous livre ses premières images pseudo exploréennes. Lontil-Déparey élabore un plan qui consiste à s'approprier le style du poète Mycroft Mixeudeim (en composant de faux poèmes) et à en revendiquer la paternité : «Mycroft Mixeudeim ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. Tant pis pour ceux qui sont incapables de se défendre !» (Gauvreau, 1992 : 41)

Ensuite, Mycroft se voit dépossédé de sa parole également lorsque ses tortionnaires reproduisent, hors contexte, des phrases qu'il avait confiées à Dydrame Daduve à propos de sa détresse psychologique. Cet épisode de la pièce est d'ailleurs un condensé de toutes les formes de violences décrites jusqu'à présent. En effet, au troisième acte, Mycroft est soumis à des stimuli visuels et auditifs difficilement supportables. D'abord, Lontil-Déparey, Becket-Bobo, Laura-Pa et Marie-Jeanne Commode mettent en scène une série d'ombres chinoises illustrant différentes positions à caractère sexuel, ensuite Becket-Bobo et Lontil-Déparey se montrent de l'affection qui évoque des amours homosexuelles, tandis que Marie-Jeanne Commode suggère quant à elle être en train de se masturber. Jusque-là, tout va bien, même que toutes ces images produites sont davantage de l'ordre de la sensualité et de la volupté que de la violence. Les instigateurs de cette machinerie vont par contre faire croire à Mycroft qu'ils n'y voient rien de sexuel, le portant à croire que son imagination lui joue (encore) des tours. De plus, ces différents tableaux sont assortis d'une trame narrative fort déconcertante. En effet, alors que Mycroft regarde les projections lubriques, Lontil-Déparey explique, étape par étape, comment assassiner quelqu'un sans se compromettre, c'est-à-dire en poussant cette personne au suicide. Ces étapes correspondent, il va sans dire, aux traitements que subit Mycroft depuis le début de la pièce :

[...] il faut le dépouiller, petit à petit, de tout ce dont il a besoin. Il faut l'isoler de ceux qui pourraient vouloir l'aider, réduire ses fréquentations à celles des aigris et des voraces. Il faut pourrir subtilement tous ses espoirs, le décourager patiemment de toute entreprise positive. Et quand il n'a plus rien, s'occuper de lui comme distraitemment, lui affirmer sans en avoir l'air qu'il est responsable de sa déchéance, l'en convaincre doucement. Et puis, le livrer à lui-même [...]. (*Ibid* : 140)

S'ensuivent les marques d'affection homosexuelle de Becket-Bobo et de Lontil-Déparey au gré d'un langage poétique douteux inspiré du style de Mycroft et portant sur un personnage

martyr victime de mutilations et de sévices corporels où s'entremêlent sexe, maladie et religion :

Becket-Bobo - On lui a cloué le phallus sur le sol avec des baguettes bénies... [...]
 Lontil-Déparey – Le béni désinfecte contre les microbes lucifériens... [...] Il y a cette volupté de choisir des martyrs jeunes et beaux, et de les rendre hideux... [...]
 Becket-Bobo – Le sang n'a pas été inventé pour les stèles...Le sang est fait pour circuler, se répandre [...]. (*Ibid* : 146)

Finalement, alors que Marie-Jeanne Commode donne l'impression de se masturber, Lontil-Déparey et Becket-Bobo poursuivent leur dialogue exploréen aux images morbides :

Lontil-Déparey – C'est l'instant des méchants, des retors, des pervers, des clandestins, des dents-serrées... Becket-Bobo – Asticoteurs, picoreurs, dévoreurs, mâchouilleurs, piquebois rapaces, c'est l'heure de la grande invitation au frisson... N'est-ce pas, Marie-Jeanne Commode ? [...] Assassins, loupes folles, égorgeurs... (*Ibid* : 150-151)

Du point de vue de l'image, Mycroft est confronté à des tableaux montrant des scènes de plaisir sexuel sous plusieurs aspects, plaisirs auxquels Mycroft n'a plus accès depuis longtemps. Ces visions amplifient donc le sentiment de manque que cette privation lui occasionne. Au fur et à mesure de cette mise en scène, la trame narrative évoque quant à elle des images de violence allant du suicide à la mutilation et au meurtre. Les contrastes sensualité-érotisme/suicide et jouissance/châtiment-meurtre dénaturent et pervertissent la notion de plaisir au rythme où l'on dénature, du même coup, la parole de Mycroft. En effet, dans le capharnaüm d'images macabres inspirées des techniques du poète, l'on parachute des phrases de Mycroft issues d'une conversation privée qu'il a eue avec la naïve Dydrame Daduve. Alors que cet extrait fait état de la dépossession de toutes les facultés de Mycroft, les comparses saupoudrent les différents tableaux de ce qui prend véritablement des allures de mantra maléfique : «Pourquoi ne se suicide-t-il pas?», que l'on répétera cinq fois tel quel en plus de répéter trois fois supplémentaires le mot suicide durant ce même extrait. Mycroft n'est ainsi plus le maître ni de ses propres paroles, ni de sa poésie que l'on s'approprie et que l'on bafoue en la dénaturant. La dépossession des facultés de langage de Mycroft l'isole encore davantage et le mène à douter de sa raison, ce que recherchent ses tortionnaires. Qu'est-ce que la folie, au fond, si ce n'est que de ne plus faire partie du sens commun, d'être coupé des codes qui nous permettent de socialiser, de garder contact? Mycroft ne se reconnaît plus dans tout ce jargon qui pourtant émane de sa propre personne : ses paroles, sa poésie...

Qui plus est sur la trame d'une violence exacerbée, il est ici tentant d'abonder dans le sens de Ferron s'interrogeant : «Et si la folie n'était qu'une révolte contre ce qui offense l'humanité?» (Ferron, 1973 : 264)

3.3.3 La mort physique

L'anéantissement symbolique et psychique des héros mène fatalement à leur mort physique. C'est un passage obligé, une suite logique dont on saisit bien la mesure par les paroles du personnage de Drouvoul dans *Les oranges sont vertes* : «Est-ce qu'on laisse des tableaux à un mort? Non, n'est-ce pas ? Un fou, c'est une espèce de mort.» (Gauvreau, 1994 : 105) Drouvoul espère, par ce faux raisonnement qui tend à le disculper, justifier le sort qu'il réserve au poète déchu. La mort du «fou» est ici toujours violente. Elle est longue, lancinante, humiliante, à l'image des sévices psychologiques qui conduisent jusqu'à elle. L'humiliation se prolonge même au-delà du trépas, soit par la médisance à propos du mort ou de la morte, soit par la mutilation du corps ou de l'outrage au cadavre. C'est une récurrence qui participe de ce système de violence et qui se traduit par la calomnie et l'injure.

Dans *L'asile...*, la violence de la mort se retrouve dans l'image du décharnement que le texte déploie, dans la disparition graduelle du corps de Donatien Marcassilar qui s'opère jusqu'au quatre-vingt-neuvième jour où la mort devient imminente, sous l'œil intrigué et dégoûté de ses proches. Elle se retrouve également dans le fait qu'elle soit donnée en spectacle à de prétendus amis qui tentent d'en tirer un maximum de bénéfiques. Le cadavre de la suicidée y est profané dès lors que Croufandié s'organise pour faire chuter le cercueil, ce qui provoque la demi-expulsion de la morte hors de sa couche funeste. Puis, l'on achève de lui retirer toute dignité en insultant sa mémoire : «Croufandié – Pourtant, cette Édith, ce n'était qu'une petite garce, au fond. Cath. Tayet – Vraisemblablement. Ruthel – Elle s'est tuée, parce qu'elle ne pouvait plus avoir de publicité autrement. Ne l'a-t-on pas dit?» (Gauvreau, 1977 : 512-513)

Puis, dans *La charge...*, dévitalisé par toutes les souffrances endurées, Mycroft finit par se pendre, mais il rate son suicide, car la corde cède sous son poids. Devant l'échec du plan qu'ils échafaudent depuis le début de la pièce et qui consiste à éliminer Mycroft, les sadiques confrères en furie se voient donc dans l'obligation de trouver le moyen d'achever le poète : «Laura Pa – Qu'est-ce que c'est que ce gros tas de merde qui n'est même pas capable de se

pendre convenablement?» (Gauvreau, 1992 : 153) Ils font donc appel à un sadique authentique en la personne de Letasse-Cromagnon pour en finir avec Mycroft Mixeudeim. Seulement, comme Letasse-Cromagnon est authentique dans son art qui consiste à faire souffrir, il ne peut se contenter de la seule personne de Mycroft et se retourne contre ceux-là mêmes qui ont sollicité son aide et lui ont rendu sa liberté. Ces derniers s'acharneront donc contre lui avec une pluie d'injures empruntées au lexique scatologique et deux coups d'épées qui auront finalement raison de lui : «Becket-Bobo - Il faut jeter ce boueux cadavre à l'égout.» (Gauvreau, 1992 : 208) Une fois mort, la séance d'humiliation et d'injures se poursuit jusqu'à la tombée du rideau, qui se fait sur un immense éclat de rire généralisé par ceux-là-mêmes qui viennent d'assassiner Mycroft.

On assiste à peu près à la même séquence d'événements quant à la mort d'Yvirnig dans *Les oranges...* Déjà, avec la mort de Cégestelle, les didascalies nous laissent croire qu'un traitement irrespectueux attend son corps dévitalisé : «[...] cadavre dont on sent que Ivulka va s'occuper.» (Gauvreau, 1994 : 48) Cette même Ivulka achèvera aussi de ternir sa mémoire dans un très long monologue calomnieux dont la dernière phrase illustre bien la teneur des propos : «Cégestelle a eu raison de mourir jeune car elle aurait fait une vieille ridicule.» (*Ibid* : 155) Quant à Yvirnig, le fait qu'il se soit rué sur la jeune Musselgine pour lui relever ses jupes donne le feu vert aux membres de l'égrégore déchu pour mettre un point final à leur plan initial qu'est celui de se débarrasser de l'ancien mentor. Sous une pléthore de coups et d'injures nourris par la hargne et la rage, Cochebenne, Drouvoul, Ivulka et Musselgine assassinent tout en l'humiliant celui qu'ils vénéraient jadis : «Pas de pitié! C'est une abjection ambulante!... [...]» (*Ibid* : 212) ou «Pâtis, dégénéré, pâtis!» (*Ibid* : 213) Ces morts d'une violence inouïe procurent aux héros-victimes la délivrance de ce bas-monde cruel, mais s'insinuent, en revanche, dans l'esprit des spectateurs/lecteurs que nous sommes et fait en sorte que nous en en demeurions longuement habités.

3.4 Traitements de l'exploréen et pari de l'authenticité : verdict

Peut-on dire que Gauvreau a remporté son pari de l'authenticité à la lumière des œuvres décrites et en respect de son projet créateur issu de l'automatisme de Paul-Émile Borduas ? Ce projet né de la peinture et guidé par une éthique artistique pour laquelle le désir n'accepte aucun compromis, nous avons vu, au Chapitre I, que Gauvreau le comprenait comme suit :

«En un mot, chaque peintre [comprendons chaque Artiste] authentique de chaque époque reflète deux réalités : le visage commun de son époque (par ses préoccupations intellectuelles, par sa discipline artistique) et le visage de sa personnalité (par la configuration plastique des objets peints).» (Gauvreau, 1996 [1947b] : 122) Que nous dévoile alors le système de la violence mis au jour par le discours de Gauvreau sur ces deux réalités dont il parle ?

De façon générale, l'on constate tant chez les artistes que chez les théoriciens le postulat voulant qu'il soit impossible de créer en dehors de son temps. Figure marquante du théâtre du XXe siècle, Jerzy Grotowski résume bien cet état de fait :

Nous sommes condamnés, consciemment ou inconsciemment, à être influencés par les traditions, la science et l'art, jusque par les superstitions et les pressentiments propres à la civilisation qui nous a modelés, tout comme nous respirons l'air d'un continent qui nous a donné la vie. Tout cela influence notre entreprise, même si nous le nions parfois. (Grotowski, 1965 : 23)

Au temps de la modernité artistique dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Gauvreau,

[...] l'esthétique s'efface pour laisser le monde apparaître dans sa vérité. [...] L'esthétique ne servant plus de filtre, la rencontre avec le monde peut sembler brutale et indésirable. L'art n'a pas interrompu sa relation mimétique, mais la *mimesis* est désormais si véridique qu'elle risque d'en être insupportable. Le vrai a remplacé le beau. L'art continue de refléter le monde mais le monde est devenu terrible et avant que la conscience humaine ne le comprenne, l'art l'enregistre [...]. (Nouss, 1995 : 118-119)

En effet, le monde au XXe siècle n'a plus le même visage au sortir des deux Grands conflits mondiaux qui ont mis l'Europe à feu et à sang. Au-delà de l'aspect positif qu'était celui de «mainten[ir] Montréal dans un climat d'universalité» (Gauvreau cité dans Marchand : 1977 : 78), à cause de la présence canadienne à l'étranger et des artistes internationaux réfugiés en Amérique du Nord, il est impensable que Gauvreau n'ait pas été influencé par les atrocités humaines commises à l'époque de la Seconde Guerre où la violence de l'homme pour l'homme atteint des sommets historiques. Il y fait d'ailleurs directement référence dans *L'asile de la pureté* alors que Catherine Tayet prend Donatien à parti, irritée de son entêtement à vouloir se laisser mourir : «Cath. Tayet – [...] Tu es nul, ton holocauste est nul. Tu meurs pour rien. [...]» (Gauvreau, 1977 : 547) Aussi, dans une envolée explorée à caractère sexuel, Cégestelle, dans *Les oranges...*, évoque une image morbide clairement influencée des récits d'horreur qui parviennent d'outremer et qui ont cours dans les camps

nazis : «[...] et l'abat-jour en chair de concentrationnaire a été peint avec tant de foi que le plaisir divinisé reluit dans les plasticités versicolores. [...]» (Gauvreau, 1994 : 16) Qui n'a jamais entendu parler, en effet, de ces abat-jours qui auraient été faits à même la peau tatouée de victimes juives tombées aux mains des bourreaux allemands et qui se seraient jadis vendus à prix d'or... Mais cette laideur ambiante qui teinte de ces exemples particuliers le discours gauvréen ne s'y résume pas, c'est-à-dire qu'elle n'est pas uniquement attribuable aux affres de la Guerre emmagasinées dans l'inconscient collectif de l'époque. D'autres sources, encore plus près du poète, l'alimentent. La doxa conservatrice véhiculée et valorisée par l'environnement social immédiat de Claude Gauvreau qu'est la société québécoise des années 40 et 50, années au cours desquelles s'élabore la majeure partie de sa production créatrice, avait quelque chose d'extrêmement castrateur et culpabilisant. Cette vision hypocrite qui tend à nier la nature profonde de l'Homme est en soi une grande violence et teinte forcément, à la longue, toutes les sphères d'activité de ce dernier, à commencer par le désir dont l'art est tributaire :

Les vues sur le charnel concernent non seulement la dignité humaine élémentaire mais elles sont liées bien spécifiquement à la liberté d'expression qui est capitale en matière d'art et surtout en matière de littérature. [...] le corps humain est le chef-d'œuvre de la nature et rien de ce qui est sexuel n'est et n'a jamais été vil. [...] Tant que nous n'aurons pas retrouvé envers la sexualité [...] l'attitude permissive normale qu'ont toujours connue les peuples épargnés par l'influence débiliteuse et empoisonneuse des égarements judéo-chrétiens, tant que la galéjade pourrie du péché originel n'aura pas cessé d'être inculquée en bas âge [...] il faut proclamer [...] qu'aucun orgasme n'a jamais été véridiquement mauvais. (Claude Gauvreau, dans Saint-Denis, 1978 [1970b] : 255-256)

Doit-on s'étonner après cela de retrouver dans son œuvre - et les pièces mises à l'étude ici n'y échappent pas - un foisonnement d'épisodes mettant en scène une sexualité débridée ou carrément tordue ?

À travers une série de récurrences et de contrastes qui concernent le langage et l'image, le discours de Gauvreau met en scène une vision assez manichéenne de l'Homme de son temps. Pour lui, il n'y a qu'une façon d'exister en ce bas monde, et c'est à travers le prisme de l'authenticité *en tout*. Or, la violence généralisée qui se déploie en système dans les trois pièces qui nous occupent dévoile plutôt une attitude contraire à ce que prône le dauphin de Borduas. À travers les personnages antagonistes à ses héros-poètes, Gauvreau nous fait la

démonstration à outrance de ce qu'est, à l'inverse de l'authenticité, un comportement inauthentique en exploitant les dimensions sociale (les relations humaines), artistique, affective et érotique de l'existence humaine. Ainsi que le signale Meschonnic, «la réfutation porte aussi, et surtout, comme V. Goldschmidt le remarque, sur la possibilité du vrai et du faux. Puisque pour qu'il y ait du vrai, il faut pouvoir démontrer la fausseté. Non d'un mot, mais d'une proposition.» (Meschonnic, 1984 : 100) C'est ce que le discours de Gauvreau fait précisément.

Gauvreau instaure d'entrée de jeu un double langage basé sur la multiplication, à travers les trois pièces de théâtre, de la figure de l'antiphrase qui situe d'emblée la méchanceté des personnages et qui participe de cette inauthenticité : «Cath. Thayet – Nous, c'est différent. Nous sommes des braves. Nous n'avons pas peur de l'opinion publique» (Gauvreau, 1977 : 511), dit celle qui redoute le plus de voir sa réputation entachée par les circonstances entourant le projet de Donatien de vouloir préserver la dignité de la suicidée Édith Luel. De même, les personnages assassins de *La charge...*, dont la principale activité est d'anéantir Mycroft Mixeudeim à petit feu, prétendent vouloir son bien : «Laura Pa – Nous sommes tes amis. Lontil-Déparey – Tes vrais amis. [...] M.J. Commode – Nous voulons te faire du bien.» (Gauvreau, 1992 : 65) Le même procédé s'observe dans *Les oranges...* alors que celui par qui les idées les plus démoniaques surgissent lorsqu'il est question de mettre Yvirnig hors d'état de nuire prétend être un exemple de bonne santé mentale : «Cochebenne – Tu es fou, Yvirnig, donc tu as tort en tout. [...] Nous sommes sains, nous.» (Gauvreau, 1994 : 103) Toutes ces paroles, qui ne sont en réalité qu'une infime partie de ce que propose l'ensemble du discours gauvréen à ce chapitre, inscrivent rythmiquement le drame dans l'énonciation d'une ironie noire.

3.4.1 Exploréen : départager le vrai du faux

Et cette ironie noire trouve son comble dans l'entrée en scène de ce que nous qualifions de *faux* exploréen. Déjà, le fait que ce langage tant affectionné par le poète et ses avatars se retrouve dans la bouche de ceux qui honnissent leur poésie autant que leur personne/personnage, a quelque chose de suspect : «personne ne me fera avaler qu'une démarche mesquine puisse engendrer des produits authentiques» (Gauvreau et Dussault,

1993 : 104), croit Gauvreau. En effet, le recours au faux exploréen est toujours le fruit d'une intention, ce qui, d'emblée, se pose en contradiction avec le projet automatiste, et, de surcroît, cette intention est toujours malveillante. Nous en avons eu (ci-haut) un premier aperçu à l'occasion du dialogue glauque qu'entretenaient Lontil-Déparey et Becket-Bobo alors qu'ils feignaient des amours homosexuelles et que Marie-Jeanne Commode feignait la masturbation. Les images poétiques délibérément violentes, savamment construites et évoquant des châtiments corporels n'avaient alors rien de spontanées et servaient l'objectif précis de persécuter en suggérant l'homophobie et en induisant l'idée de péché associée à de tels comportements sexuels, idée de péché sexuel qui avait cours, est-il besoin de le rappeler, à l'époque de l'écriture de ces lignes. Gauvreau condamnait toute répression sexuelle, il va sans dire⁷³.

On retrouve le faux exploréen dans *La charge de l'original épormyable* et dans *Les oranges sont vertes* uniquement ; *L'asile de la pureté* n'étant pas saturée de cette violence qui envahit toutes les sphères de l'activité de l'Homme et qui se développe en un *crescendo* trouvant son apogée dans la pièce des *Oranges*...

Dans *La charge de l'original épormyable*, Lontil-Déparey tente de s'appropriier, pour son bénéfice personnel, les découvertes poétiques de Mycroft qu'il livre à ses comparses dans le poème suivant :

Amonéon. Krimonec. Abodéadoc tripav pluvio.
 Les serres aux cheveux de lin brillent sur le périscope de la plaine endormie. Ananas cribla.
 Des josephs au cœur de pierre ont sculpté l'offrande du nougat nigéré sur l'estomac-thomas.
 Iveûrlo. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala.
 Je veux tenir dans ma main le sacrifice de l'obole blême.
 Je veux le réservoir de la prière siphon.
 Eugh!
 Agbonista. Un piastra cléffec abulec dénégra.
 La génuflexion de l'enclave Apothéose rame sur le nerf de l'épithalame.
 Bravo. (Gauvreau, 1992 : 37)

⁷³ «Laura Pa – Dis-moi, Mycroft : as-tu eu des amis homosexuels ? [...] Éprouvais-tu de la répugnance à leur endroit ? Mycroft Mixeudeim – Non. D'abord, je n'avais pas à les juger. Et puis, j'estime que la liberté individuelle est essentielle.» (Gauvreau, 1992 : 80)

Becket-Bobo et Laura Pa remarquent toute de suite qu'il y a apparence du style de Mycroft sans pour autant être convaincus qu'il s'agit bel et bien de sa plume... C'est qu'à la manière des faux artistes que décrivait Borduas et contre lesquels Gauvreau s'est battu verbalement tout au long de sa vie, Lontil-Déparey a effectivement reproduit la recette créatrice de Mycroft... à un ingrédient près :

Lontil-Déparey - [...] ne retrouvez-vous pas ici la somme des découvertes que Mycroft a faites?

Laura-Pa – Ce texte va aussi loin en audace prétendue. On s'y écarte des usages admis avec autant de constance. Il y a le même dosage de descriptions imaginaires et d'invention totale. (*Ibid* : 39)

On remarque en effet la présence des quatre images poétiques (ce qui, soulignons-le, n'est pas une obligation), mais ces images ne sont pas liées par quelque trame émotive que ce soit. Par exemple, les images «Amonéon. Krimonec. Abodéadoc tripav pluviol» semblent ni appartenir à l'image transfigurante (on y repère difficilement des mots, hormis viol), ni à l'image exploréenne, en raison de la fluidité que procure la simplicité de l'amalgame syllabique dont elles sont formées. Surtout, ces soi-disant images exploréennes présentent une prépondérance de voyelles qui nuit à leur potentiel d'expressivité dramatique. Lucie Bourassa remarque à cet effet que «dans toute la théorie de Meschonnic [...], un privilège [est] accordé au *consonantisme*.» (Bourassa, 1993 : 210-211) Meschonnic se réfère d'ailleurs à Claudel qui prétend que «pour l'écrivain [...] et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel est la consonne.» (Claudel cité dans *Ibid* : 211) Meschonnic ajoute par ailleurs qu'il ne faudrait pas «restreindre au seul langage dramatique cette dramatisation.» (Meschonnic cité dans *Idem*) Pour Claudel, la consonne est «l'engin propulseur» et la voyelle le simple «projectile.» (Claudel cité dans *Idem*) Il nous semble que cette métaphore élaborée par Claudel sied à merveille à l'image exploréenne puisqu'elle est non seulement souvent perçue, chez l'auditeur/spectateur, comme une sorte de bombardement, mais aussi parce qu'elle accorde toujours le privilège au consonantisme dans sa construction, et ce, à travers l'œuvre de Claude Gauvreau de façon générale. Selon une perspective articulatoire, le linguiste Pierre Delattre compare quant à lui la consonne au mouvement et la voyelle à l'immobilité : «toute consonne est perçue, en somme ou en partie, par des changements dans le déroulement musical de la parole... Toute voyelle est perçue au contraire par des portions stables, si courtes soient-elles.» (Pierre Delattre cité dans Bourassa 211) Le primat vocalique

dans le poème de Lontil-Déparey rend donc l'image exploréenne *immobile*, neutre, car c'est l'instabilité et la mouvance des signifiants, justement, qui génère cet effet de tension dramatique que décrivent Claudel⁷⁴ et Meschonnic.

Aussi, ces images devraient normalement refléter un désir-émotion exacerbé, ce qui, à la lecture du vers suivant, est loin d'être le cas. L'image mémorante des «serres aux cheveux de lin brill[ant] sur le périscope de la plaine endormie» n'a que bien peu de charge émotive compte tenu des images mémorantes subséquentes qui empruntent toutes au champ lexical du religieux. Les mêmes caractéristiques s'appliquent au vers «Iveûrlo. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala.» À son tour, le vers exploréen se retrouve coincé entre deux phrases construites d'images mémorantes plutôt neutres et qui tombent également à plat. D'où l'observation de Laura Pa à savoir que «ça ne vibre pas» (Gauvreau, 1992 : 39), le poème étant effectivement «libéré» de «la dégoûtante propension à s'attendrir sur [soi]-même», de toute «sensiblerie» (*Idem*), pour reprendre les mots exacts de Becket-Bobo et de Lontil-Déparey. Les deux comparses dénigrent ainsi ce qui est en soi le gage d'authenticité de toute œuvre d'art moderne, à savoir l'inscription dans la matière des replis de l'intériorité humaine. Non seulement dépossèdent-on Mycroft Mixeudeim de son art, mais on le fait en commettant le sacrilège de l'en vider de toute substance affective ou passionnelle.

C'est donc sous une forme et une visée travesties qu'on retrouve souvent l'exploréen, ce qui ajoute une preuve supplémentaire de l'inauthenticité des personnages qui le profèrent et sert ainsi la cause de la vérité. Le *faux* exploréen est dévidé de toute essence émotive-affective et s'emploie à la manière d'une recette à appliquer, ce qui le voue à un échec certain :

Je plaindrais l'imbécile qui chercherait à se servir de mes définitions pour «bâtir» des images transfigurantes ou des images exploréennes... Comme toutes les réalités vivantes, ces images ne peuvent être que des résultantes involontaires (inventées dans la passion d'une expression plus exigeante et impossible autrement) et fuient dès qu'on veut en faire des buts.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 293)

⁷⁴ Il est également bien connu que l'influence littéraire sans doute la plus marquante pour Claude Gauvreau, du moins au début de son aventure créatrice, a été l'œuvre de Paul Claudel : «Claudel fut pour moi un dieu. (Gauvreau et Dussault, 1993 : 130) ou «J'aimais ce grand bonhomme qui tortillait toutes ses phrases, qui prétendait faire de la grammaire plutôt que de s'y soumettre et qui bourrait ses livres de comparaisons savoureuses et souvent baroques. Claudel, c'était la liberté, le grand air, la vie exubérante, Claudel c'était la jeunesse.» (*Ibid* : 171)

Des onomatopées simplistes et caricaturales ainsi que des interjections enfantines se substituent à l'image exploréenne véritable et ponctuent ridiculement les fausses envolées exploréennes : «[...] Hi hi heuh ! [...] Hi ho hâh ! [...] Heùll heuh hihl ! Parce que je prends la peine de faire semblant de t'inciter à l'orgasme, tu sauras Yvirnig d'hiver, que je te respecte encore un peu!» (Gauvreau, 1994 : 88), de dire Ivulka, prenant bien soin d'achever celui qu'elle vénérât tant jadis. Formé d'images poétiques issues de champs lexicaux empruntant à la valorisation du religieux ou au dénigrement des valeurs prônées par les trois poètes ainsi qu'au dénigrement des poètes eux-mêmes, le faux exploréen se reconnaît facilement et il a la fonction principale de ridiculiser, d'injurier, d'humilier et d'agresser psychologiquement Mycroft Mixeudeim et Yvirnig, de les attaquer dans ce qu'ils ont de plus intime. Ce subterfuge langagier surgit la plupart du temps lorsque les poètes sont en situation de vulnérabilité et de souffrance, de façon à les accabler et/ou les confondre encore davantage.

Ce «caquetage moche» (Gauvreau, 1994 : 73), tel que le décrit Cochebenne dans *Les oranges sont vertes*, prend la forme de faux poèmes (comme nous le démontrent les personnages de Lontil-Déparey dans *La charge...* et de Paprikouce⁷⁵ dans *Les oranges...*) ou de dialogues ayant pour principal objet les poètes que l'on n'a de cesse de mettre à mal. Pire encore, on le profère au moment de la mise à mort de Mycroft Mixeudeim et en guise de fausse célébration funèbre autour du cadavre d'Yvirnig, ce qui rend les assassinats encore plus ignobles, l'inauthenticité des bourreaux encore plus détestable. C'est ainsi qu'il participe de ce système de la violence.

3.4.2 Récurrences thématiques et figures obsessionnelles

Les récurrences thématiques telles que la mise à mort des poètes, la sexualité, le suicide et la création artistique tiennent lieu de figures obsessionnelles que Gauvreau, selon toutes apparences, n'aura vraisemblablement pas réussi à dompter. Borduas parlait en termes plus positifs des «exigences d'un désir jamais comblé», comme la transformation d'un détail tel

⁷⁵ «Les blés mûrs holà montent la garde chevaliers tudesques et envient l'ombre des fougères dodues holà la petite fille candide holà hume le parfum de la pulpe des fraises holà et le crépuscule harnaché de vert holà tourne la tête du paysan appuyé sur sa fourche grise holà la nature tend ses bras virginaux holà à l'appel discret aux langueurs crème holà chéri pends-moi sur ton cœur holi.» (Gauvreau, 1994 : 35)

celui de la main de femme dans les tableaux de Renoir⁷⁶. Pierre Gauvreau expliquait quant à lui qu'il lui arrivait de faire revivre certaines parties d'un «tableau manqué» dans des tableaux subséquents,

puisqu'il y avait bien un authentique besoin d'expression en ce sens [...] Certaines impulsions sont d'un désir qui ne s'est pas exprimé complètement dans une seule toile. Ainsi, je reprends la même source non pas seulement pour les cinq toiles que vous voyez ici («Les Plaines Démontables»), mais pour quatre autres encore [...]. (Pierre Gauvreau dans Gariépy, 1947 : 4)

Chez Claude Gauvreau, par exemple, le thème principal du poète assassiné – en trois temps - par ses pairs évolue d'une pièce à l'autre, laisse tomber les filtres jusqu'à dévoiler crûment une violence d'une intensité insupportable. D'abord, le scénario de la main tendue qui a cours dans *L'asile de la pureté* n'a pas de chance de se répéter dans les pièces subséquentes : «Luc-Albert – [...] J'essaierai d'être le raccommodeur d'un bonheur humain, le tien.» (Gauvreau, 1977 : 536) Il y a toujours la présence de Dydrame Daduve dans *La charge de l'original épormyable*, mais elle finit assassinée avant d'avoir pu sauver Mycroft. Idem pour Batlam dans *Les oranges sont vertes*, qui, s'il aura vengé Yvirnig, il ne l'aura pas fait *du vivant* du personnage-poète. Depuis la violence verbale indirecte (on médit de Donatien le plus souvent à son insu) et le sursis laissé au poète à la tombée du rideau de *L'asile de la pureté* jusqu'aux assassinats commis à mains nues et sous les injures vociférées dans *La charge...* et *Les oranges...*, il s'effectue une gradation marquée dans la mise en scène du lynchage des héros.

La récurrence du thème de la sexualité – sous toutes ses formes et pratiques - dans les manœuvres d'affliction des héros fait également ressortir l'inauthenticité de l'entourage des trois poètes. Alors que l'on tente par tous les moyens de faire passer Mycroft Mixeudeim pour un maniaque sexuel en imaginant toutes sortes de scénarios que l'on veut nous faire passer pour *déviant*s, alors que l'on tente de discréditer Yvirnig en le faisant passer pour *gérontophile*, il appert que la *normalité* sexuelle se trouve plutôt du côté des héros. C'est un amour sincère et serein que Mycroft partage avec Dydrame Daduve tout comme il disait faire

⁷⁶ «Les doigts bien délimités du début et délicats, doigts de femme élégante, ayant chacun un rappel immédiat à la connaissance que l'artiste possède de son modèle, vont lentement vers une autre connaissance : d'un ordre plastique celle-là. Les doigts s'unifient jusqu'à devenir inséparables les uns des autres. Le dessin s'étale, se multiplie, pénètre profondément la matière colorée ; le traitement s'assouplit, l'émoi d'une présence réelle est évidente. Le rappel au modèle n'est plus qu'une double communion d'une même et seule réalité transfigurée. Les doigts se soudent à la main, qui elle-même devient un volume spontanément ordonné dans l'ensemble, dont le poids lumineux ne réfère plus qu'à la certitude émotive de l'artiste.» (Borduas, 1990 [1949] : 104)

l'amour avec la Fille d'Ebenezer Mopp, et que ce partage de l'intimité ne demande en réalité «qu'un peu de sincérité» (Gauvreau, 1992 : 73), ce dont, à l'évidence, sont dépourvus tous les personnages féminins qui survivent aux héros-poètes.

Le discours de Gauvreau qui illustre ainsi l'inauthenticité en tout met en lumière, à l'opposé, le caractère authentique de ses poètes fictifs. La thématique de la création artistique n'y fait pas exception, nous l'avons vu spécifiquement avec le cas du faux exploréen.

Il va sans dire que toute cette mise en scène de l'horreur que nous avons décrite jusqu'ici frappe l'imaginaire, mais ce qui le frappe encore davantage est le fait que «les héros de Gauvreau ne sont pas des victimes pitoyables, on ne pleure pas sur eux, car au milieu de leur agonie, il leur reste en bouche, jusqu'au dernier moment, la violence explosive de la parole» (Ronfard, 1994 : 264-265), tel qu'en témoigne l'extrait d'un discours-plaidoirie proféré par Mycroft Mixeudeim :

C'est malgré moi. On me coupe du monde. [...] Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. [...] Les ongles ont inscrit sur ma face le signe du mépris : sillons du pouilleux-purulent ! [...] Je suis innocent. Je ne reconnais pas la culpabilité qu'on m'impose de force. Je ne reconnais pas la compétence des juges intéressés. Je ne reconnais pas la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris. Le lac-bolide fuse, ondée verticale et parabolique! (Gauvreau, 1992 : 85)

Et, de poursuivre Ronfard, «face à cette parole, la mesquinerie des bourreaux croule, s'effondre dans le grotesque ou la laideur» (Ronfard, 1994 : 265). Ultimement, la mort des héros représente le summum d'un comportement authentique, car tel que le remarque Lecherbonnier, «ce qui importe pour Gauvreau, c'est que jamais l'original épormyable ne renie les valeurs qu'il incarne et dont il souffre dans son esprit et sa chair.» (Lecherbonnier, 1992 : 160)

À travers le processus de cette mort en trois temps surgit donc la parole exploréenne de Donatien, de Mycroft et d'Yvirmig, ce qui nous ramène à notre question de départ, à savoir les fonctions signifiante et expressive de l'exploréen dans les trois grandes pièces de théâtre de Claude Gauvreau. Comment se déploie-t-il de façon authentique chez les héros-poètes? Quel rôle y joue l'image exploréenne que Gauvreau considère, parmi ses quatre images poétique, comme «la découverte à laquelle [il] tient le plus», mais à laquelle le langage exploréen ne se résume pas? (Gauvreau et Dussault, 1993 : 300)

L'exploréen *authentique* surgit, le plus souvent, en réaction à une agression, lorsque le sujet qui le profère se voit piqué au vif émotionnellement ou physiquement. Dans ce cas, l'exploréen ne discute pas et sort plutôt sous la forme du soliloque, du monologue et de la diatribe : il impose sa voix tout en se la réappropriant.

À travers les héros de Gauvreau se trouve ce que Pierre Ouellet décrit comme le phénomène de l'*emportement* :

Lever le ton, élever la voix... Voilà deux façons de décrire l'«emportement» : un sursaut du corps dans la langue, un haut-le-verbe comme on parle de haut-le-cœur ou de haut-le-corps, une levée de l'âme dans la parole, un soulèvement de l'être entier dans des mots qui le mettent hors de lui... Être transporté par les mots, les phrases, les vers, dans une espèce de lévitation de sens et de sons, de montée de joie ou de rage, de remontée brusque des sentiments les plus profonds, de débordement de l'âme ou de surgissement de l'esprit, voilà le genre d'expérience auquel chacun aspire au contact du «haussement de ton» qu'on appelle littérature. (Ouellet, 2011 : 7)

Sous la force de cette émotion, de cet *emportement*, le corps chez Gauvreau se disloque et se rompt, comme le texte, comme la phrase, comme le mot exploréen. Dans le poème surrationnel de Donatien, que nous avons analysé au chapitre précédent, la phrase est ruptive, à l'image de l'homme qu'elle décrit : «Un homme. Plom. / Mort. Il / Applomm. / Un homme. / Il est.» (Gauvreau, 1977 : 567) D'une pièce à l'autre et quel qu'en soit le contexte, dans l'envolée exploréenne, le corps n'apparaît jamais comme un tout uniforme : il est toujours morcelé. Ainsi, Édith Luel n'est pas Édith mais des parties de corps éparses : «Tes yeux sont des lames de rasoir [...] Tes bras sont des perchoirs nacrés [...] ton sourire dilapidé [...] Visage paratonnerre [...] tes lèvres sont une goutte de la mer salée [...] Tes joues sont des dortoirs, où dolentes, des chairs magnificentes survivent.» (*Ibid* : 517-518) De ce même monologue nous provient l'image d'un Donatien également morcelé par la souffrance qu'il expérimente avec la perte de l'être cher, image qui illustre la difficulté même de se mouvoir en période de vive souffrance morale ou psychologique : «Pitié pour les moribonds qui n'ont plus de mollets ! Pitié pour les éclopés qui flottent dans les airs, à deux pieds du sol, parce qu'ils ont tout perdu à partir du genou !» (*Ibid* : 518) Sans compter le corps de Donatien qui se déchaine au gré des jours de jeûne qui s'égrainent : «D. Marcassilar – Je dirai que l'épaisseur me quitte, je dirai que je deviens mince comme la cheville de la biche.» (*Ibid* :

545) Marcassilar réfère aussi à sa personne comme à un *nombril*, un *cordon ombilical*, un *tas sur deux pattes*, un *amputé du poignet*... pour ne nommer que ces quelques exemples.

C'est aussi vrai pour la pièce *La charge de l'original épormyable* alors que le premier monologue exploréen de Mycroft raconte une vision suscitée par la remontée de souvenirs de sa vie d'autrefois. Partant de l'enfance jusqu'à l'âge adulte, le monologue exploréen raconte la perte graduelle des illusions, de l'enfance jusqu'à l'âge adulte à travers un condensé d'images corporelles :

Je vois une main. [...]. Et ce gros derrière blanc. [...] Il n'y a pas d'érotisme; il n'y a que du cocasse. [...] La maîtresse d'école [...] a de beaux yeux gris. [...] Un doigt est dressé, menaçant : un doigt qui expulse [...] Le pubis doré a des sourcils bruns. [...] Avec la main gauche, il fait l'acte défendu : puis avec la main droite. [...] Un pied est pris dans un piège à loup. [...] Une tête qui sortait du trottoir a été coupée. (Gauvreau, 1992 : 84)

L'intégrité physique du corps est même concrètement attaquée lorsque le personnage de Letasse-Cromagnon prélève littéralement des morceaux de chair sur Mycroft, cela sous prétexte de prouver sa virilité à Dydrame Daduve qu'il se meurt de revoir : «Letasse-Cromagnon – Il me faut apporter au riche sorcier, dans un petit sac, un morceau de la peau du ventre mâle. Ce morceau doit être prélevé à froid.» (Gauvreau, 1992 : 197)

Dans un tout autre registre, la pièce des *Oranges sont vertes* s'ouvre avec le personnage d'Yvirnig déclamant une ode surrationnelle au sexe féminin, mais quoiqu'évoquant le plaisir charnel, la sensualité initiale fait place à un érotisme plutôt morbide où les corps subissent, encore une fois, de nouvelles mutilations :

[...] Ô clitoris, je t'extrais de ton bas de soie. Ô clitoris, je fais ourler ton duvet de sensations avec la caresse d'une plume d'autruche [...] Ô clitoris, une hache symbolique fractionne tes titillations à sueurs de sucre d'érable et l'effet de la guillotine seulement rêvée est de faire se tordre les chairs dans l'imbroglio du stupre géométrique. [...] les ongles coupants serviront à canifer les initiales amoureuses dans le flanc de la tigresse humaine. (Gauvreau, 1994 : 14-15)

En réponse à cette ode, c'est une Cégestelle lubrique qui enchaîne sur un monologue de même nature, comme acquiesçant, à coup d'images sexuelles, mais non moins morbides, aux phantasmes de son amant Yvirnig :

Le polichinelle à phallus d'étalon copule avec le vagin ciselé de la géante au regard de faucon et quelque piège à loup occulte fera se resserrer comme une mâchoire sur

le boudin viril les ténèbres glorieuses à rebords scieux. Scie, scie, le poisson-scie est cause de l'exaltation frémissante de la masochiste dont il a taillé d'un coup sec les petites lèvres. [...] le gamin conquis effleure son clitoris avec son couteau de poche. (*Ibid* : 16-17)

Ainsi, l'emportement exploréen est toujours le fruit d'une émotion vive qui ne fait guère la différence entre souffrance et jouissance, oscillant entre euphorie et dysphorie, mais jamais ne laissant l'image du corps qui le profère intacte : «Le corps verbal dans le mouvement du rythme devient ainsi le lieu du corps dans tous ses états de détresse comme de jouissance.» (Lecherbonnier, 1992 : 228)

Et ce morcellement des corps, c'est l'impossibilité pour l'Homme d'apparaître en un tout harmonieux, c'est-à-dire en faisant interagir librement chacune des facettes de son existence : tout comme le déni à l'existence illustré par les morts symbolique, psychique et physique, le morcellement des corps issus des envolées exploréennes des héros témoignent de l'impossibilité d'incarner librement l'être humain capable à la fois d'aimer, de désirer, de jouir, de créer, de souffrir, de mourir, bref, de vivre en accord avec soi-même, de vivre de façon authentique. «D. Marcassilar - Je meurs pour que mes lambeaux rampants et décomposés, se détachant de moi, n'affligent pas ma conscience [...]» (Gauvreau, 1977 : 546) Pour les personnages de Gauvreau, la mort apparaît comme un moindre mal par comparaison avec l'option d'accepter «la bride au cou, le mors et la discipline»⁷⁷ (*Ibid* : 509), comme s'il n'y avait pas violence plus grande que de vivre selon des codes socialement imposés et qui ne nous correspondent profondément pas. La mort permet de conserver la pureté, voire l'authenticité face au social qui lui, s'avère si cruellement inauthentique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les paroles de Donatien Marcassilar qui font figure de titre d'une pièce de théâtre entière et de mot d'ordre pour l'ensemble de sa dramaturgie, sinon de son œuvre – voire de sa vie - globale : «l'asile de la pureté, c'est la mort» (*Ibid* : 542), «asile» au sens de «refuge» ultime de l'authenticité, non de l'hôpital psychiatrique.

Ainsi, le morcellement ou la mutilation des corps qui mènent inévitablement à la mort illustre l'Homme aliéné dans toutes les sphères de son existence, aliénation que l'exploréen non seulement met au jour, mais critique et dénonce en toute liberté, sans compromis aucun.

⁷⁷ «F. Leszwick – [...] Donatien Marcassilar a provoqué sa déchéance, il a refusé la bride au cou. Il a refusé le mors et la discipline. Donatien n'aura plus de belle carrière...» (Gauvreau, 1977 : 509)

L'exploréen devient en ce sens un espace de reconquête du soi, un espace de liberté où Donatien, Mycroft et Yvirnig ne sont plus assujettis au langage de ceux qui ordonnent ou persécutent. C'est le lieu de tous les possibles, le lieu-refuge où non seulement la violence n'atteint plus les poètes, mais où il est possible d'aimer et d'être aimé de nouveau, de désirer, de jouir, de créer et d'espérer. C'est aussi le lieu des dénonciations et de l'expression de toutes les souffrances, l'endroit où il est permis d'exister selon des principes de liberté absolue. Mais ne reconduisons-nous pas ainsi la vision romantique de l'écrivain isolé de la société, celle qui fait dire à Sartre que «les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage»? (Jean-Paul Sartre cité dans Bourassa, 1997 : 41) Peut-être y a-t-il de cela dans l'écriture de Claude Gauvreau, mais le contexte d'énonciation de l'exploréen qu'est le discours formé des trois pièces de théâtre ici étudiées fournit suffisamment de repères pour que s'opère le décloisonnement du sens que porte le verbe si original de Donatien, de Mycroft et d'Yvirnig.

Ce n'est que rarement, dans les pièces qui nous occupent, que l'exploréen exprime ce qui devait, dans le projet de Gauvreau, caractériser cette langue utopique s'adressant d'une sensibilité à une autre, communiquant directement par l'âme. Par le biais de ses personnages, il arrive que le poète surrationnel nous laisse entrevoir, de courts instants, cette langue qui, à priori, était censée pouvoir nous faire «délirer de bonheur.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 316) C'est le cas notamment lorsque l'exploréen sert à communiquer l'intensité du sentiment amoureux que Donatien, Mycroft et Yvirnig partagent avec leur muse respective. Comme si seul ce langage pouvait leur permettre d'entrer en contact l'un avec l'autre, d'assouvir par l'entremise de cette parole exploréenne le désir qui les brûle, en dehors de toute contamination extérieure, en dehors de tout jugement :

Yvirnig – La robe-rideau-de-théâtre se hisse sur le spectacle d'infinité. La rose à tunique de viande tendre envoûte mon épieu brandi et l'appelle au chavirement du coucher d'astre aux parois haletantes de photographie de sang.

Cégestelle – Le sexe est le seul sérum au niveau achevé de l'homme. Mes voiles t'abritent sous l'aisselle de la grive frémissante.

Yvirnig – Fuse, poésie, corps-poésie, fuse !

Cégestelle – Je n'ai pas cessé de t'aimer ; mais mon amour s'est celé [sic] sur des lèvres en racines d'ome. (Gauvreau, 1994 : 126)

L'accumulation des [s] (et des [z], par extension) (en caractère gras = 24) forme, dans cet échange des amants, une série prosodique qui agit à la manière d'un thème sonore exprimant

la sensualité du susurrement (les lèvres et le filet d'air au creux du cou et de l'oreille) que commande la proximité d'un échange charnel. Plusieurs se sont intéressés à cette expressivité phonématique, de Grammont à Kristeva, en passant par Spire, Jakobson et Fónagy, pour ne nommer que ceux-là. Dans *Rythme et sens*, Lucie Bourassa retrace les jalons qui ont mené aux avancées de ces recherches (Bourassa, 1993 : 192-220). Ainsi, nous dit Bourassa,

Fónagy pense plutôt que 'le son ou l'articulation du son [pourraient avoir] déclenché des associations qui, avant d'aboutir à une métaphore, [seraient] passées par l'inconscient.' Et c'est en suivant 'les associations d'idées déclenchées par l'acte phonatoire' qu'il tente de dégager l'arrière-plan inconscient de la phonation. Il arrive ainsi à classer les phonèmes selon quatre catégories : 'les sons doucereux et l'érotisme oral' (/l/, /m/, /i/, /j/ et les sons palatalisés), les 'voyelles vulgaires' (les voyelles postérieures et les voyelles ouvertes ; par opposition, les voyelles antérieures et fermées sont rattachées à la socialisation), 'les sons 'durs' et les énergies pulsionnelles agressives' (les occlusives), les 'sons érectiles' (/r/ apical représente la 'pulsion génitale masculine', /l/ consonne érectile⁷⁸ atténuée). (*Ibid* : 198)

Cette idée de pulsion inconsciente s'apparente, à maints égards, au fondement même de l'exploréen et, dans une plus large mesure, de l'automatisme surrationnel. Suivant ainsi le raisonnement de Fónagy, il serait justifié d'affirmer que la série prosodique que forment les /r/ (en italique = 21) dans la conversation-étroite exploréenne d'Yvirmig et de Cégestelle, vient confirmer la tension érotique qui s'y dessine⁷⁹. Et c'est sans compter les séries des /l/ (souligné = 17) et des /m/ (souligné et caractère gras = 12) dont le potentiel expressif suivrait «l'orientation émotionnelle» (l'expression est de Wundt, cité dans Fónagy, 1991 : 76) de l'agréable en raison de multiples facteurs. Par exemple, dans l'articulation du /l/, le mouvement de la langue imiterait la sensation d'écoulement d'un liquide douxâtre tel le lait ou le miel, établissant un rapport entre le son /l/ et le sucré, le doux. Aussi, des expériences synesthésiques auraient démontré, toujours selon le linguiste, l'attribution de la labiale /m/ à

⁷⁸ «L'identification inconsciente de la langue avec le pénis s'explique par des analogies morphologiques et fonctionnelles. La langue dirige le flux d'air à travers des espaces humides vers l'ouverture buccale. [...] Un trait commun essentiel [...] est l'érectilité de la langue, et les substitutions de la langue au pénis dans les pratiques perverses ou simplement dans le baiser en tant que préfiguration de l'acte sexuel.» (Fónagy, 1991 : 97)

⁷⁹ Fónagy cite en exemple Pierre Lote pour qui «la haute fréquence des r dans les scènes d'amour d'Hernani reflète l'exaltation du désir» ainsi que «Mallarmé, à la recherche de la signification originelle et pure des lettres de l'alphabet retrouve dans le r 'la prise de l'objet désiré par le l.» (Fónagy, 1991 :96) Surtout, poursuit-il, «ceci est directement confirmé par les tests métaphoriques faits avec des adultes et des enfants hongrois. Adultes et enfants, y compris les enfants sourds-nés et aveugles, associent le r avec la virilité. Les sujets français (étudiants en linguistiques et phonétique) attribuent également le sexe mâle à /r/ apical et le sexe féminin à /l/.» (*Ibid* : 97)

la douceur et à la gentillesse. De plus, d'un point de vue acoustique, les consonnes /l/ et /m/, explique-t-il, figurent parmi les plus sonores, et cette plénitude sonore, facilitant leur perception, participerait de cette sensation de l'agréable. Surtout, toutes deux sont liées à la succion, le /m/ par le «mouvement de succion des lèvres, accompagnée de la relaxation du voile du palais ; ce qui permet à l'enfant de respirer sans lâcher la mamelle et ce qui prête le timbre nasal au son /m/» (Fónagy, 1991 : 76) et le /l/, par le «mouvement de la langue qui glisse vers les alvéoles supérieures en touchant 'doucement' le palais dur.» (*Ibid* : 78). Ces exemples de Fónagy, à des degrés différents, permettent de situer, par la prévalence/réurrence des consonnes /r/, /l/ et /m/, dans l'extrait qui nous occupe, un climat de sensualité/érogénicité lié à différentes pulsions. Ces consonnes, pour emprunter le langage de Claude Gauvreau, font figure d'images rythmiques.

Seulement, l'analyse de la consonne /s/ diffère, chez Fónagy, de notre interprétation érotico-sensuelle. En effet, il attribue la sifflante /s/ à la miction et, par extension, au bruit que fait de l'eau que l'on verse sur le feu et «au tabou répandu d'uriner dans le feu et interprète de tabou [...] comme une mesure de défense réagissant à des fantasmes incestueux où le feu représente le foyer, la chaleur maternelle.» (*Ibid* : 105). Ainsi, là où nous percevions une métaphore sonore de sensualité, Fónagy y voit plutôt une représentation urétrale qui mène éventuellement à l'inceste ! D'où la critique de Meschonnic à l'endroit de ces théories qui finissent toujours, selon lui, par se solder par une circularité, en raison des difficultés évidentes à valider scientifiquement la valeur sonore intrinsèque à chaque phonème. À l'instar de Meschonnic, Lucie Bourassa souligne que le problème de ces théories réside dans

la séparation du son comme son de l'ensemble des composantes du discours. Le «son», à supposer qu'il éveille réellement des associations psychiques corrélatives à ses propriétés acoustiques et articulatoires, n'est jamais «son» pur dans la parole, mais déjà en même temps phonème.» (L. Bourassa, 1993 : 214)

Mais est-ce pour autant que les métaphores phonétiques sont *toutes* arbitraires ? Le fait qu'il y ait prédominance des consonnes étudiées par Fónagy dans notre extrait de conversation relèverait-il simplement du hasard ? Bourassa conçoit que «l'éveil d'associations joue indissociablement avec l'ensemble des composantes signifiantes», ce que, croyons-nous, démontre notre analyse de la conversation d'Yvirnig et de Cégestelle, du moins au niveau des /r/, /l/, /m/. Mais éventuellement aussi des /s/, car l'expression de cette sensualité se retrouve

également dans cet autre épisode charnel entre Yvirnig et Ivulka qui met en scène des images exploréennes investies des mêmes images rythmiques que l'énoncé précédent (donc situant un même état psychique) : «Yvirnig – (*À travers ses baisers*) Les anamérétères des igluves à soize-cevincre ont topollé les glimas de la sarcelle soineglyée.» (Gauvreau, 1994 :

Mais si l'on peut reprocher à l'expressivité des phonèmes sa grande part de subjectivité lorsque les sons ne sont pris que pour eux-mêmes, cette expressivité ne soulève plus de doutes lorsque ces sons sont mis en relation avec les autres éléments du discours qui nous donnent à voir que le texte *fait* ce qu'il dit. Ainsi, Yvirnig parle de «la robe-rideau-de-théâtre» (image transfigurante) qui se relève pour dévoiler l'objet de désir «la rose à tunique de viande tendre» (image mémorante), métaphore du sexe féminin que le mâle viril (Yvirnig), flanqué de son «épieu brandi» (image mémorante métaphorisant par cette arme de chasse son sexe en érection) a visiblement bien l'intention de soumettre au «chavirement du coucher d'astre aux parois haletantes de photographie de sang»⁸⁰. Cette dernière suite d'images mémorantes témoignent d'un certain caractère d'indécidabilité quant à la nature du chavirement qui pourrait s'apparenter au sentiment de jouissance et de volupté ou à celui de la mort. C'est la série des [an] qui viendra ici résoudre le dilemme. L'opposition naturelle des champs lexicaux de la mort (*viande* et *sang*) et de l'érotisme (*tendre*, (*épieu*) *brandi*, *chavirement*, *haletante*, *frémissante*) disparaît pour laisser place néanmoins au contraste qui réside dans le fait d'un érotisme morbide. Cette morbidité est d'ailleurs pressentie par un Yvirnig qui se sait bien incapable de résister : «Serai-je nécrophile ? Ceux qui m'épient parlent de morbidité à mon seuil... Es-tu morte, flamme Cégestelle ?» (Gauvreau, 1994 : 125) La chaleur et la sensualité (la série des /s/) qui émanaient de l'échange entre la «flamme Cégestelle» dont le «corps-poésie fuse» et le viril Yvirnig effectuent donc un déplacement vers le froid caractéristique de la mort qui seule semble pouvoir à nouveau les réunir..., mais non encore sans le morcellement des corps qu'actualisent les mots «viande» et «sang» : «Cégestelle - Nous avons emmêlé nos chaleurs souvent. Peut-être le froid appelle-t-il avec une intensité égale le froid.» (*Ibid* : 130)

⁸⁰ On remarque la prévalence du *r* viril dans cet énoncé d'Yvirnig, tandis que les réponses de Cégestelle font prévaloir les /l/, /m/ et /s/.

Là où Fónagy parle en termes d'«arrière-plan inconscient de la phonation» (Fónagy cité dans L. Bourassa, 1993 : 198), Meschonnic parle plutôt d'une «subjectivité de la mémoire dans la matière des mots» (Meschonnic cité dans *Ibid* : 208). À la lumière des échantillons que nous venons d'analyser, il appert que cette mémoire est

Inséparable du discours où elle apparaît [...] : C'est le poème, ou l'œuvre, qui organisent des «chaînes prosodiques», créant ainsi des interactions non linéaires entre les signifiants, des ensembles sémantiques formés par les récurrences phonétiques. (L. Bourassa, 1993 : 220 note 24)

C'est donc à partir de son interrelation avec les autres éléments du discours, éléments qui partagent des propriétés expressives similaires, que le langage exploréen, en particulier les images rythmique et exploréenne (appartenant davantage au monde de l'audible et à la non-figuration) que du sens pourra être établi.

On en voit une autre manifestation au début de la pièce des *Oranges...*, quand l'harmonie règne dans l'égrégore et que les relations humaines sont basées sur des valeurs authentiques. Cet épisode met en scène un Yvirnig rayonnant, sûr de lui, viril, adulé des Cochebenne, Ivulka et Drouvoul qui, chacun leur tour et en guise de reconnaissance, lui apportent leur plus beau tableau. Chaque don mérite son envolée exploréenne d'autocongratulation collective :

Yvirnig – Place à Drouvoul aux côtés d'Ivulka et de Cochebenne ! Que mes murs soient habités par la lactance des méninges de mes amis ! [...]
Drouvoul - Souris, Yvirnig ! Le filet à papillons retient dans ses serres le pistil de la pivoine sur lequel une goutte de rosée met en rut ton pénis de brique. [...]
Ivulka – Vive l'empilage des cœurs jumeaux ! Vive la fraternité exploréenne !
Drouvoul – *Gorrrougoum agour-gaktaft !*» (Gauvreau, 1994 : 26-27)

Cette scène des *Oranges sont vertes* représente l'idéal de l'automatisme surrationnel, c'est-à-dire le partage d'un art authentique issu de comportements authentiques dans un contexte où règnent des valeurs humanistes et libertaires, voire libertines. Mais les images mémorantes de félicité et de volupté, qui culminent avec l'image exploréenne à l'allure d'un roucoulement de satisfaction («*Gorrrougoum agour-gaktaft*»), vont par contre se tarir au fur et à mesure du dépérissement d'Yvirnig et du pervertissement des intentions des membres de l'égrégore qui tentent, coûte que coûte, de sauver leur réputation : «Ivulka – Notre langue s'appauvrit graduellement, mais ce n'est pas parce que le point de départ était faux. C'est au contraire

parce que notre exigence décroît de plus en plus et que nous nous accommodons chaque jour davantage des solutions banales.» (*Ibid* : 197) Si l'exploré du début des *Oranges...* est authentique de toutes parts, il s'affadit au rythme où déclinent les amitiés ; Yvirnig subissant le même sort que Mycroft dans *La charge...* ou que Donatien dans *L'asile...* : «Je n'ai plus d'amis efficaces. Mes amis, à présent, ont la couleur du bonbon rose. Affaibli et saignant, bientôt saigné, à présent j'ai des tas d'ennemis efficaces.» (Gauvreau, 1977 : 527) Ceux-là qui, devant les signes de déchéance que présentent les héros, voudront récupérer à leur avantage le génie créateur des poètes qui n'est autre chose que l'expression non censurée d'une intériorité.

C'est d'ailleurs l'envie que suscite l'exercice de cette liberté qui fait en sorte que les personnages antagonistes, les «ennemis» des poètes veulent leur dérober ce langage, n'ayant pas compris qu'il ne suffirait pourtant de leur part qu'un peu d'authenticité pour tendre vers un pareil état de liberté, c'est-à-dire de ne pas renier leur nature profonde en échange de quelconques bénéfices éphémères. Les trois pièces de Gauvreau décrivent d'ailleurs ces personnages comme étant incapables d'amour, d'amitié ou d'empathie, en témoigne le fait que dès qu'ils sont distraits de leur objet de persécution – la figure du poète – ils se calomnient et se persécutent entre eux tel que l'extrait suivant de *L'asile de la pureté* le démontre : «Cath. Tayet – Avez-vous entendu? Leszwick est jaloux de Marcassilar. Il craint que sa venue lui enlève la vedette.» (*Ibid* : 506) «Croufandié – [...] Méfiez-vous de Catherine Tayet [...] elle veut s'auréoler, seule, de la lumière.» (*Ibid* : 511) «F. Leszwick – Est-il vrai, chère Catherine, que vous médisez de moi à seules fins de m'amoindrir ? Est-il vrai que vous ambitionnez, pour vous seule, la convergence des yeux au cimetière ? Est-il vrai que vous y chercherez à vous pavaner, devant l'élite assemblée, à mes dépens ?» (*Ibid* : 512) De pareils exemples prouvant aussi que le système de la violence repose sur la persécution d'un objet commun, sous peine d'autodestruction de ce système, se trouvent dans *La charge...* et dans *Les orange sont vertes*. En effet, dès que les protagonistes se détournent de leur objet de persécution commun que sont les poètes Donatien, Mycroft et Yvirnig, ils se mettent à s'attaquer vicieusement les uns les autres comme s'ils oubliaient tout à coup ce qui les unissait une minute auparavant.

Que cela soit en réaction à toute forme de persécution ou même en guise de célébration, l'exploréen surgit d'une émotion intense, exacerbée, de l'effet d'*emportement* que nous décrivions plus haut : « Il ne s'agit pas toujours de véhémence au sens strict : la fougue peut être douce comme la folie et la ferveur tranquille comme la révolution... mais l'intensité y est à son comble, le ton ferme, la note tenue, dans la poigne d'une voix puissante, même couverte par le silence, et le fil des mots tendu à se rompre. » (Ouellet, 2011 : 8)

C'est en exploréen que les poètes s'expriment au moment de leur mort imminente, et, chaque fois, malgré la fatalité de la situation qui laisse l'Homme aliéné disloqué, voire anéanti, s'opère la promesse d'une reconstruction, d'un Homme reconstitué. Parmi toute cette noirceur émerge la possibilité de l'Homme nouveau tant attendu, celui dont le corps et l'esprit cohabiteraient librement et non dans la souffrance, le manque, la privation. « C'est pour cela, Fabrice, c'est pour cela, que je meurs... C'est pour défendre cela... » (Gauvreau, 1977 : 567) de dire Donatien au sortir de la récitation spontanée de son poème surrationnel avant de s'écrouler sur son lit... Les moments forts qui portent cet espoir nous aident à ne pas nous apitoyer sur le sort des poètes et contribuent à jeter un peu de lumière sur toute cette noirceur puisqu'ils ne meurent pas en vain :

Mycroft Mixeudeim – *L'ormelladBELSAN* croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jaunes. [...] Ceci a la similitude de la mort dans le vil. Et pourtant... *réscacor dibitelf théosmune*. À travers des boréalités de névé-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. Un nombril de brume, dans le très loin d'un prophétique fumet, fait penser à des cœurs hachés regroupés. [...] Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des orange justiciers. *Phinncoxlix*, l'abreuvoir miroitant d'une beauté impensée. Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment petit piétiné. [...] Ce qui n'a pas été vu, ce qui ne sera pas vu facilement grossira sous forme de soleil. Les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une précurSION intuitive. *Fédralbor turiptulif*, corne de muse agrippée au cosmos. *Libualdivane*, *drétlôdô cammuef* ; l'élixir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses... (Gauvreau, 1992 : 206)

À travers une abondance d'images mémorantes et quelques images transfigurantes (soulignées) et exploréennes (en italique), Mycroft nous livre le vibrant récit chronologique d'une victoire à venir, mais dont il ne sera vraisemblablement pas le témoin vivant, celle de la liberté à tous égards et par laquelle seule peut survenir l'authenticité dans toutes les facettes de l'existence.

L'on reconnaît, à la manière du poème «Les trois suicides d'Ocgdavor Pithuliaz» analysé au chapitre précédent, les amalgames improbables de consonnes qui méritent que l'on se mette les images bien en bouche (rappelons-nous Pierre Delattre et l'articulation) afin d'en faire ressortir la finesse et d'en apprécier l'expressivité autant que l'originalité. Ces images exploréennes n'ont ainsi rien à voir avec la fluidité vocalique et simpliste des faux poèmes exploréen d'un Lontil-Déparey ou d'une Paprikouce. Aussi, le primat de la consonne (en particulier des occlusives qui forment la catégorie des «sons 'durs' et énergies pulsionnelles agressives» vérifie, par la révolte des héros, la «dramatisation » que notait Claudel. L'on remarque par ailleurs que les images exploréennes surgissent à la manière d'une célébration, chaque fois qu'est évoqué l'idée de la victoire du beau sur le vil, de l'authentique sur l'inauthentique.

De leur mort, du moins l'espèrent-ils, la «liberté naîtra», elle seule qui, annihilant la notion de marginalité et donc l'ostracisme du marginal, permettrait au final un échange authentique entre les personnes. Car la signifiante produite par toute cette mise en scène caractéristique de sa dramaturgie indique que c'est de cela qu'il s'agit au fond. La quête d'authenticité artistique de Gauvreau s'y résume. Mais cette quête n'a que très peu de chances de s'accomplir sans une nécessaire prise de conscience collective, d'où l'interpellation directe du spectateur que nous sommes devant chacune des pièces de théâtre citées ici.

La nouvelle esthétique de la vérité typique de la modernité selon laquelle le *beau* s'efface devant le *vrai* fait en sorte que le spectateur devient «à égalité avec l'Artiste, il ne peut plus lui demander d'interpréter le monde – si possible dans le sens du beau, de l'améliorer -, il est sommé de juger lui-même et d'accepter ou non le monde. Le rapport du spectateur à l'œuvre devient réponse et responsabilité [...]» (Nouss, 1995 : 118-119) C'est à cette responsabilité-là que Gauvreau fait appel en nous interpellant, spectateurs, directement, afin que cesse le cautionnement collectif des comportements inauthentiques. Ainsi, lorsque Junie a fini d'essayer de convaincre son grand frère Donatien Marcassilar de revenir à la raison parce que ses «excentricités font gravement tort [à son mari] dans sa profession» (Gauvreau, 1977 : 541), tout indique que la diatribe du poète surrationnel qui s'ensuit nous est directement adressée. En effet, le personnage de Donatien se trouve alors seul avec Junie à qui, sans apparente méchanceté aucune, il dit la plainte de ne pas être capable d'«éduquer» (*Idem*)

son mari... Entre au même moment leur frère Luc-Albert, qui, demeurant silencieux, semble n'être venu que pour assister solidairement à la scène qui se prépare à clore le deuxième acte. Seul allié authentique de Donatien, Luc-Albert ne peut pas être concerné par l'usage de la deuxième personne du pluriel avec laquelle le mourant mène la charge la plus virulente de toute la pièce.

Vous êtes des lâches, certes. [...] Assassins doucereux et polis, vous nous faites crever de honte! [...] Vous nous interdisez, par le joug négatif, de nous découvrir à vous. [...] Vous nous tirez des balles de revolver, des balles silencieuses. Des balles qui ne se voient pas, et qui ne vous jetteront pas en prison. Vous êtes des lâches. Vous vous cachez, et vous laissez pester vos laquais contre l'art et le souvenir. Vous hoquetez de la respectabilité exécrationnelle. Vous nous crucifiez. [...] (*Ibid* : 541-542)

À l'évidence, le destinataire, c'est le public dans la salle qui ne vaut guère mieux que les personnages qui entourent Donatien Marcassilar au cours des cinq actes de *L'asile de la pureté*. Aussi, de façon plus directe encore, Donatien se trouve à faire savoir à ce même public qu'il ne marche pas dans la combine qui vise à le faire manger pour sauver les apparences, à le faire rentrer dans le rang sous de faux prétextes alors que le but véritable n'est autre que celui de se donner bonne conscience : «Cath. Tayet – [...] il faut que tu manges. Car cela me fera plaisir. [...] Ne tournez pas le dos à la vie, élixir des lettres» (*Ibid* : 548-549), de dire la traîtresse en offrant une grappe de raisins à Donatien... Mais le poète n'est pas dupe de Catherine Tayet pas plus qu'il n'entend dédouaner le même public de la responsabilité qui lui incombe : «Donatien détache un raisin de la grappe. Il le met dans sa bouche. Il suce l'extérieur du raisin. Puis, il lance le raisin, intact, dans le public.» (*Ibid* : 549) Le message devient ainsi on ne peut plus clair... et Catherine Tayet corrobore le tout d'une réponse cinglante qui dévoile la véritable teneur de ses pensées : «Crève, idiot, si cela te fait plaisir.» (*Idem*)

Ainsi, le public, captif en ce lieu qu'est la salle de spectacle, est pris à partie et propulsé dans le jeu, bien malgré lui, dans la mise en scène de la mort symbolique, psychologique puis physique, des personnages de Donatien Marcassilar, Mycroft Mixeudeim et d'Yvirmig. Complices du sort qui afflige les héros imaginés par Gauvreau, les spectateurs, confortablement agglutinés les uns contre les autres, deviennent, dans *La Charge de l'original épormyable*, l'égoût où l'on cherche à faire disparaître, une fois pour toutes, les restes

encombrants de l'abject poète Mycroft. Mais si l'épisode du raisin et la métaphore du public-égout font en sorte de ménager les sensibilités, on ne peut assurément pas en dire autant de la finale des *Oranges...* qui vient agresser de front, sans filtre aucun, le spectateur impuissant qui, cloué à son siège par les balles imaginaires, s'effondre au rythme des salves de mitraillettes du commando-Batlam. Alors que la mise en scène de l'horreur nous rallie indéfectiblement à la cause de Donatien, de Mycroft et d'Yvirnig, toute cette violence se retourne contre nous. Cette violence nous enseigne l'abject de la persécution humaine et nous fait porter l'opprobre de la condition humaine dans ce qu'elle arbore de plus laid. C'est là un autre aspect pédagogique de son œuvre : l'apprentissage par l'expérience où Gauvreau nous sert *a taste of our own medicine*, comme disent les Anglais.

Le croisement de la fiction dramatique et du réel devient ainsi l'aboutissement d'une double révolte : celle des personnages de Donatien Marcassilar, de Mycroft Mixeudeim et d'Yvirnig contre leurs oppresseurs, mais aussi, celle de Claude Gauvreau envers ce «public effrayant d'incompréhension, de sottise et d'hystérie»⁸¹ (Gauvreau et Dussault, 1993 : 398) qui, au final, n'est rien d'autre que la société qui l'aura vu naître, vivre et puis mourir, dans l'indifférence.

3.5 Conclusion

À la lumière des observations que nous avons mises au jour, nous sommes d'avis que la trilogie des poètes assassinés, que forment *L'asile de la pureté*, *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes*, témoigne d'une écriture authentique en cela que les marques qui forment son discours portent les stigmates des préoccupations propres à l'expression d'une intériorité, tout en brossant le tableau des préoccupations qui viennent avec la volonté d'être de son temps, donc d'une époque-ambiance. Cela, non pas en reproduisant *ad nauseam* l'*immédiatement connu* (et dans une forme connue), mais plutôt en tentant de représenter artistiquement ce qui n'est encore qu'une intuition, mais qui fait figure, chez l'artiste, de conviction profonde. C'est le propre des avant-gardes. C'est le propre de Claude Gauvreau, parce que «[son] rythme, contrairement à l'universel, contient tout, chaque

⁸¹ Gauvreau fait référence au public de la représentation de son objet dramatique «Bien-Être» (*Les Entrailles*) qui fut joué par lui-même et par Muriel Guilbault en 1947 et qui suscita l'hilarité chez bon nombre de spectateurs.

jeu de lumière et d'ombre, chaque nuance, il corporifie le nouveau avant que le langage de la culture puisse le conceptualiser» (Gabriella Bedetti, citée dans Bourassa, 1997 : 95), d'où le rejet quasi systématique de son œuvre par ses contemporains.

Chez Gauvreau, le *versus*, qui configure le rythme poétique (avec la prosodie) et produit la signifiante, se trouve en grande partie dans la répétition de phonèmes, mais aussi dans la répétition de thèmes que proposent le contenu des œuvres à l'étude. Marchand, qui, le premier, a proposé une étude approfondie de l'œuvre du poète, affirme n'avoir «considér[é] le contenu des œuvres (thèmes, images obsessives, symboles, structures dramatiques, etc.) que de façon allusive» (Marchand, 1979 : 176), insistant davantage sur l'évolution chronologique de la pratique d'une écriture automatique chez ce dernier. De notre point de vue, ces récurrences thématiques nous semblent primordiales puisqu'elles inscrivent rythmiquement l'œuvre de Gauvreau dans une spirale infernale qui dévoile un système où la violence de l'homme pour l'homme, voire de l'existence dans son ensemble, est au cœur de l'écriture, littéralement, et contribue ainsi au déploiement et à l'évolution de cette écriture automatique. La persécution de la figure du poète *marginal* mis à mort à travers une série de privations devant le pousser au suicide, privations qui concernent la reconnaissance de l'Autre (de sa souffrance, de son art, de sa parole) l'amour, l'érotisme, le sens commun (la folie) et même la mort, témoigne de la difficulté d'accepter le côtoiement de l'altérité, de la difficulté d'aller au-delà de l'«inquiétude»⁸² que l'inconnu suscite. Plus que de l'inquiétude dirions-nous, cette peur est ce qui empêche, à cause de préjugés construits de toutes pièces par les différents discours institutionnels, la rencontre authentique de deux êtres, de deux sensibilités : «serait-ce que la pensée vivante se heurte à des portes fermées (comme Mycroft Mixeudeim) et qu'on ne lui accorde aucune possibilité de se rendre d'abord familière, puis par conséquent assimilable?» (Claude Gauvreau, dans Saint-Denis, 1978 [1970b] : 252)

Les répétitions lexicales, syntaxiques, formelles, et même d'actions participent également de ce système de la violence et servent le plus souvent à convaincre, à faire croire en la véracité

⁸² Gauvreau a répété à maintes occasions, en des termes souvent équivalents, ce qu'il considérait comme un état de fait avéré : «La mentalité humaine est ainsi faite que tout ce qui lui apparaît inconnu et à demi perçu l'inquiète. *Connaitre*, c'est uniquement l'impression de rendre familier quelque chose qui nous apparaissait lointain [...]» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 39)

d'un énoncé. Parfois, ces répétitions prennent toutefois des allures de mise en garde. C'est le cas avec la question récurrente formulée par Ivulka dans *Les oranges sont vertes* à propos d'un possible retour de Batlam et trahissant chez elle la peur que le courroux du mythique personnage ne vienne s'abattre sur eux. Mais dans tous les cas, ces répétitions se révèlent être au service de l'authenticité en insistant justement sur la démonstration des comportements inauthentiques. Au premier acte des *Oranges...*, Yvirnig fait une tirade sur la censure, martelant au total vingt-trois fois la formulation «La censure c'est...», usant d'un nouveau complément direct défavorable à tout coup pour nous convaincre de la nocivité de la censure. Il termine d'ailleurs cette tirade par une autre répétition maintes fois décuplée : «Oui, mille fois oui, la censure c'est la négation de la pensée! » (Gauvreau, 1994 : 38) C'est le même désir de convaincre qui s'inscrit dans ses textes théoriques qui n'échappent pas au rythme caractéristique de l'écriture de Gauvreau lorsqu'il proclame que «tout ce qui est catholique est pourri, pourri, pourri, pourri [...] » (Gauvreau et Dussault, 1993 : 420). Gauvreau le répétera trente-neuf fois au total, s'assurant que l'interlocuteur Dussault aura bien compris la leçon...

Aussi, le stratagème répété des cris de Laura Pa situe d'entrée de jeu la personnalité malveillante des compagnons de réclusion de Mycroft et prouve, par le fait qu'il ne puisse s'empêcher d'accourir, la sensibilité et l'empathie du poète persécuté. *Idem* pour la figure de l'antiphrase ironique qui fait que toute cette violence s'insinue insidieusement en nous et ne nous laisse aucun répit. La stratégie d'emploi du *vrai* et du *faux* se révèle identique d'une pièce à l'autre, sans compter la redondance de l'image du corps morcelé de l'exploréen authentique qui, nous l'avons vu, et dans la suite logique de ce que nous venons de résumer, témoigne d'un sujet pris[onnier] dans son historicité, et ce sujet en est un qui se veut inconditionnellement libre dans un monde qui ne lui permet pas de l'être. Tel est le véritable mal qui est à la source de cette dislocation et qui, quoi qu'on en dise, s'avère plus que jamais d'actualité. L'automatiste Bruno Cormier, ami de Claude Gauvreau, a dit une belle phrase qui résume bien ce propos : «C'est le vocabulaire d'un poète qui, face tournée vers son temps, a soudain franchi la barrière des mots connus qui ne lui suffisaient plus pour exprimer l'angoisse dont il éprouvait l'envahissement devant un monde qu'il aimait, mais où il se sentait devenir de plus en plus étranger.» (A.-G. Bourassa, 1992 : 228)

Gauvreau disait «une chose belle est une chose authentique, et seules les choses belles peuvent ravir et transformer.» (Gauvreau, 1996 [1950] : 178) Où donc se trouve la beauté dans son œuvre si tel est le cas comme nous l'affirmons? Pierre Bernard, qui était le directeur du Théâtre du Quat'sous en 1989 lors de la production de *La charge de l'original épormyable* mise en scène par André Brassard raconte s'être mis à pleurer lorsqu'il a lu pour la première fois ce texte :

Je ne saisisais pas tout ce que contenait mon émotion, mais je sentais ce monde-là de l'enfermement, de l'incompréhension et de l'intolérance envers ce qui est marginal. Au lieu d'essayer de comprendre et de travailler avec des gens comme Gauvreau, on choisissait de les détruire, de les éliminer, de les effacer! Voilà ce que portait le texte pour moi.» (Bernard et Brassard, 1992 [1989] : 235)

Il nous semble que ce que dit Adorno à propos de la musique atonale de Schoenberg est aussi vrai de l'écriture de Gauvreau : «Elle a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve son bonheur à reconnaître le malheur; toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau.» (Theodor W. Adorno dans Court, 1981 : 17) De toute cette laideur qui ne se limite pas à la pièce de *La charge*... filtre néanmoins l'espoir, puisque la signifiante produite de cette œuvre-système raconte la quête profondément humaniste qu'est celle de l'authenticité en tout... Car qu'y a-t-il de plus profondément authentique sinon les relations humaines basées sur l'Ouverture et l'Acceptation de l'Autre qui seules permettent un véritable échange (artistique, amoureux, social, etc.)? C'est là précisément que se trouve la beauté. Les personnages de Gauvreau espèrent ce monde et ne désespèrent pas d'y parvenir, même au moment de leur mort. Et l'on me permettra sans doute ici une incursion dans le biographique en soutenant que Gauvreau a d'autant plus été obsédé par cette quête d'authenticité qu'elle lui aura manqué toute sa vie.

CONCLUSION

Au terme de cette réflexion sur la dramaturgie de Claude Gauvreau, nous espérons avoir fait la démonstration, d'abord, que son œuvre créatrice n'est pas que pure excentricité. Notre poète surrationnel était, au contraire, investi d'une motivation inébranlable à faire progresser l'Art au-delà de ce qui était immédiatement connu tant par lui-même que par ses contemporains. Son acharnement à vouloir défendre, année après année, le mouvement de l'automatisme montréalais dans lequel son œuvre s'inscrit, tient à la conviction profonde qu'il avait du fait que

la nature de l'évolution n'est pas d'exclure mais de permettre. L'automatisme n'est pas une phase hermétique qui exclurait tout le reste : L'automatisme est un lieu d'exploration qui implique le parcours de tout l'itinéraire vivant antérieur. La vision de celui qui évolue est une vision qui va toujours en s'élargissant. Si nous tenons à l'automatisme, c'est parce qu'il permet plus – ce n'est pas parce qu'il permet moins. (Gauvreau et Dussault, 1993 : 386)

Gauvreau s'attaque donc aux problèmes artistiques de son temps avec un souci d'évolution qui prend racine dans la maîtrise d'un passé artistique long de toute une tradition qui, justement, ne le rejette pas. La démarche théorique réfléchie, mûrie, vérifiée au fil de ses expériences créatrices témoigne d'une cohérence dans les idées. On ne peut nier le fait qu'il y a, chez Claude Gauvreau, une réelle volonté de comprendre, d'assimiler, de démystifier pour enfin accéder à une connaissance supérieure : «Un élément bien important de notre 'progrès' a été notre développement (bien nécessaire sous peine de déclin) du 'sens critique'.» (Gauvreau, Dussault, 1993 : 51) C'est d'ailleurs, à notre avis, ce qui a permis aux surrationnels montréalais de dépasser les surréalistes d'ici et d'outremer : «Yves Duplessis affirme [...] que 'Breton tient *les deux bouts de la chaîne* : la théorie et la pratique'.» (A.-G. Bourassa, 1986 : 24) Nous croyons qu'aux yeux des automatistes surrationnels, il leur manquait le sens critique. Gauvreau raconte comment il s'est entraîné, avec une discipline de fer, à développer ses compétences critiques, c'est-à-dire à écouter, des heures durant, le maître Borduas faire la critique de toutes sortes de tableaux jusqu'à ce que le contenu manifeste lui apparaisse enfin, ou encore à lire tous les livres qui lui tombaient sous la main de façon à pouvoir mesurer ses avancées créatrices personnelles.

Ces éléments, il nous semble, devraient contribuer à le faire sortir du tristement célèbre clan des poètes maudits. Dans un court essai qui compare l'écriture de Claude Gauvreau à celle d'Antonin Artaud, Jean-Marc Desgent fait une observation fort intéressante voulant que peu d'analyses réelles du langage artaudien n'aient été produites, alors que de nombreux textes ont porté, en revanche, sur sa folie, ce qui montre «à quel point sa figure est omniprésente dans la littérature française du vingtième siècle, mais que cette figure n'est pas encore vraiment littéraire.» (Desgent, 2010 : 34) Comme si l'image du fou devait obligatoirement occulter les mécanismes et fonctions des utilisations peu orthodoxes du langage. Gauvreau n'était pas *un fou* du langage, il était plutôt *fou du langage* (comme il était fou de l'art de façon générale), à tel point de vouloir en apprécier toutes les déclinaisons imagées et phonétiques possibles eût égard aux conventions qui le régissent.

Le parcours intellectuel et expérimental emprunté par Gauvreau n'a été rendu possible que par celui qu'a emprunté, peu avant lui, Paul-Émile Borduas. Grâce à l'expérimentation et à la théorisation, par le peintre, des formes d'automatismes et qui ont mené à la forme exclusive de l'automatisme surrationnel chez les Montréalais, Gauvreau a réussi le tour de force d'importer à la littérature cette esthétique née des arts picturaux qui consistait à «décap[er] tout simplement le tableau de son élément figuratif» (Ferron, 1973 : 246) par la seule force du désir. Mais au-delà de l'image exploréenne qui, pour Gauvreau, est le summum de l'accomplissement surrationnel au domaine des Lettres, c'est l'interaction des images rythmiques, mémorantes, transfigurantes et exploréennes formant le tissu langagier de l'exploréen qui rend l'œuvre de Gauvreau si unique et originale. À partir du poème surrationnel déclamé par Donatien dans *L'asile de la pureté*, nous avons vu des exemples probants du pouvoir d'évocation de l'image rythmique qui correspond à ce que Meschonnic décrit comme la prosodie et dont émane, en grande partie, la motivation du discours. Dans cet exemple précis, l'image exploréenne vient confirmer cette motivation qui réfère à une mort d'homme *en direct* par sa texture sonore complémentaire.

Sachant l'importance qu'il accorde à sa découverte, on peut s'étonner du fait que Gauvreau, dans son théâtre, utilise l'image exploréenne, dans sa forme authentique, avec tant de parcimonie, comme s'il ne voulait pas en gaspiller les pouvoirs. On la retrouve en nombre très inférieur aux images mémorantes et transfigurantes qui sont de l'ordre de l'automatisme

psychique tel que pratiqué par les surréalistes. Doit-on y voir pour autant un signe de régression ? Gauvreau s'en défend bien en affirmant que «la poésie non-figurative d'imagination est la poésie véridiquement actuelle [...] en même temps qu'elle est la fille de la poésie figurative d'imagination et qu'il s'agit d'une agrégation compacte et unie. Même si une mère porte une jupe longue et sa fille une pétulante mini-jupe, ne sont-elles pas toutes deux en vie simultanément et rigoureusement contemporaines ?» (Gauvreau, 1972 [1970c] : 511) Apparaissant donc le plus souvent au milieu d'images mémorantes, et quelques fois d'images transfigurantes qui, déjà, instaurent dans le discours un certain climat de tension, elle est toujours l'aboutissement d'une émotion vive telle l'expérience de la mort (dans chacune des pièces de théâtre étudiées) ou, à l'opposé, de la joie immense que procure la vision d'une œuvre d'art authentique comme c'est le cas à l'Acte I des *Oranges sont vertes*. Ce faisant, l'image exploréenne déstabilise, fait en sorte de capter l'attention du lecteur/spectateur, le forçant à redoubler d'attention de manière à lui faire saisir l'importance de ce qui est en train de se dérouler tant au niveau du discours et de l'action que d'un point de vue purement esthétique. Elle participe, au même titre que les autres images qui, ensemble, forment le langage exploréen, du rythme poétique de l'écriture gauvréenne.

La parole exploréenne des personnages de Donatien Marcassilar, de Mycroft Mixeudeim et d'Yvirnig témoigne des préoccupations de l'auteur en lien avec son époque et dévoile un sujet de l'écriture inconditionnellement libre, mais condamné à vivre dans une société qui ne lui permettait pas de l'être. D'où le sentiment d'aliénation qui envahit l'Homme dans toute les sphères de sa vie et du discours analysé ici, mais aussi le sentiment d'espoir que porte la signifiante de l'œuvre et qui se résume à la recherche d'authenticité en tout, à la victoire des valeurs humanistes sur la laideur ambiante caractérisée par la violence inouïe de l'homme pour l'homme. Les envolées exploréennes nous donnent à voir cette aliénation par l'image du corps volant en éclats, tout comme le langage lui-même d'ailleurs, en particulier lorsque la mort s'accomplit. Cette mort qui seule permet de préserver la pureté, au sens éthique du terme, dans le monde de Gauvreau⁸³ qui la rejette à coup de censure morale, idéologique et

⁸³ «[...] le milieu social québécois est le plus ingrat qui soit au monde. Nous avons tous eu à souffrir de ce climat desséchant de jansénisme et de papelardise ; nous avons tous été arrêtés dans notre développement individuel à un moment ou un autre, par les pressions aveugles et stérilisantes d'un totalitarisme moral incroyablement obscurantiste». (Gauvreau et Dussault, 1993 : 31)

artistique. Pour le groupe de Borduas, nul doute que l'automatisme «était d'abord le reflet du comportement» (Fernand Leduc cité dans Marchand, 1979 : 108), d'un comportement guidé par l'ouverture et rejetant tous les *a priori* imposés. C'est ce que nous révèlent les pièces de théâtre décrites ici à travers le triple assassinat monstrueux des poètes.

Mais si la validité d'authenticité est avérée en tant que l'écriture de la trilogie dramaturgique gauvréenne «établi[t] des paramètres spécifiques ancrés dans le présent, transcend[e] le colonialisme culturel et représente adéquatement le contexte local» (Vigneault, 2002 : 113-114) tel que prône la philosophie artistique surrationnelle selon Paul-Émile Borduas et ses confrères, elle présente également quelques failles dont nous pouvons difficilement faire abstraction et qui concernent ce que Marchand qualifie d'«éternelle prétention pédagogique.» (Marchand, 1979 : 299) Gauvreau était en effet obsédé par l'idée de démocratiser l'art moderne, de le rendre accessible au plus grand nombre, comme en témoigne son importante production critique, théorique et épistolaire, mais aussi sa façon d'interpeller le public à travers les personnages de sa dramaturgie, tel que nous l'avons vu au Chapitre III. À force de vouloir rendre familier ce qui est inconnu et qui inquiète, Gauvreau finit par trop en dire. C'est le cas notamment lorsque Lontil-Déparey demande à Laura-Pa et à Becket-Bobo de commenter le poème en *faux* d'exploréen qu'il leur soumet et que ces derniers en décortiquent les caractéristiques, soulevant que c'est sans naïveté, sans nécessité, sans confiance candide, sans fraîcheur, que c'est lourd, monotone, sans subtilité, sans *sensiblerie*, que ça ne vibre pas, etc. etc. Le même petit cours d'exploréen survient lorsqu'Yvirnig fait la critique d'un poème de l'inauthentique Paprikouce dans *Les oranges sont vertes* :

Yvirnig – Paprikouce ? Ses articles de revue sont frivoles; mais il faut aborder tout sans préjugé. Je t'écoute. [⁸⁴...] Du premier coup d'oreille, le poème en prose de Paprikouce me semble écrit sans nécessité intérieure. [...] Il ne fait aucun doute dans mon esprit que c'est d'une inauthenticité consommée. Entre autres détails, la répétition du «holà» est un procédé vieillot qui est ici d'une gratuité insupportable. L'image «chevaliers tudesques» est assez inattendue et comporte un certain mystère; mais la plupart des autres entassements de mots sont banaux et d'un gnian-gnian désespérant. «Holà!» C'est le cas de le dire. [...] Ton amie Paprikouce veut se donner une allure «moderne», très artificiellement, et le fond de sa pensée est niais. Tout snobisme est exécration [...]. (Gauvreau, 1994 : 35-36)

⁸⁴ Il s'agit du poème de Paprikouce intégralement reproduit au chapitre 3.

Cette surenchère d'explications à propos de ce que devrait être ou ne pas être l'exploréen tend à discréditer la capacité qu'aurait le spectateur d'interpréter le discours qui se joue devant lui, et à ruiner la satisfaction que devrait susciter le contact de ce dernier avec l'art authentique.

C'est non seulement vrai pour les échanges entre les personnages, mais aussi pour bon nombre d'indications scéniques qui visent à orienter tantôt l'attitude des acteurs, tantôt même celle des spectateurs ! En effet, juste avant la tirade exploréenne provoquée par la souffrance d'Yvirnig devant la mort de Cégestelle («Les éléphants à fourrure blanche dansent à la corde sur la nostalgie des meringues à traînes purpurines...» (*Ibid* : 46)), les didascalies vont comme suit : «[...] il profère d'une voix encore limpide mais imprégnée d'un atroce chagrin la langue poétique de l'égrégore. Une telle situation scénique n'est évidemment pas dans les coutumes mais elle doit être concrétisée avec audace et sans ridicule objectif.» (*Idem*) Or, il nous apparaît évident que quiconque, même à l'époque de sa création, décidait de s'atteler à jouer ce théâtre si peu orthodoxe aurait pu percevoir par lui-même la gravité d'une telle scène... *Idem* pour les didascalies très foisonnantes de *L'asile de la pureté* où Gauvreau spécifie que «chaque spectateur devra être doucement torturé par une vrille invisible qui l'assurera implacablement de la présence d'une tragédie quotidienne.» (Gauvreau, 1977: 504) À la lueur de ces quelques exemples (il y en a plusieurs autres), Marchand n'a-t-il pas raison d'affirmer que Gauvreau ne laisse pas les symboles agir par eux-mêmes : il les tue en les expliquant.» (Marchand, 1979 : 299) C'est dommage, car comme l'écriture systémique de la violence qui caractérise, pour une bonne partie, le rythme poétique du discours gauvréen mis au jour ici, les textes parlent pourtant d'eux-mêmes. Gauvreau à l'évidence, a sous-estimé leurs qualités performatives.

Si l'œuvre de Claude Gauvreau marque, hors de tout doute, un jalon important dans la littérature moderne au Québec, quelle pertinence revêt-elle aujourd'hui alors que quarante-cinq années se sont écoulées depuis son suicide ? Quelle place pour ses petits «bijoux sonores» (Ferron, 1973 : 247) autre part que dans le grand musée qu'est l'histoire littéraire ? Pour Meschonnic, «le propre du discours littéraire est de déclencher une réénonciation, une lecture constamment renouvelée.» (Bourassa, 1997 : 98)

Est-ce que cette relance est possible au-delà de l'anecdote qui situe historiquement le conflit des peintres modernes et les tribulations de l'égrégore automatiste de Paul-Émile Borduas et qui font dire à Pierre Popovic que la pièce des *Oranges...* ne passe pas «la rampe» (Popovic, 1998 : 64) à l'occasion de sa dernière production en date (par Lorraine Pintal au Théâtre du Nouveau Monde en 1998) ? Dans la mesure où le drame exprimé dans chacune des pièces de notre trilogie est la peur de l'altérité et le rejet systématique de l'Autre, voire même jusqu'à son anéantissement – leurre magistral mais combien réconfortant –, dans un contexte où l'on érige des barricades pour cloisonner le drame humain qui se joue à l'échelle planétaire, nous croyons que les pièces de Gauvreau ont encore leur pertinence sur les planches.

La méfiance devant l'altérité, l'incapacité permanente d'un *vivre ensemble*, la peur et le rejet de l'Autre sont malheureusement toujours très actuels. Alors que les inégalités sociales s'accroissent à l'échelle globale, alors que le racisme n'a jamais été si omniprésent que ces dernières années, alors que les attaques à la kalachnikov se multiplient dans la société civile... Qui pourra désormais assister à une représentation des *Oranges* sans être traversé par une glaciale impression de déjà-vu à l'arrivée du commando-Batlam ?

Le thème de l'aliénation de l'Homme demeure d'une actualité universelle; seules les sources de cette aliénation diffèrent. La quête de liberté chez Gauvreau qui passait par l'abolition de la censure et des diktats religieux, artistiques et moraux ont fait place aux diktats économique, médiatique, idéologique, politique, terroriste, etc. L'Homme est-il plus libre aujourd'hui qu'il ne l'était en 1940-1950 ? Rien n'est moins sûr...

L'universalité du thème que le rythme poétique de Gauvreau dévoile et qui est celui du drame humain de celui qu'on ne laisse pas être totalement libre, trouve écho encore aujourd'hui et sous une forme exacerbée qui n'a de cesse de nous horrifier. Sans doute est-ce tout cela qui résonne en nous à la lecture des pièces de Gauvreau ou mieux (ou pire, c'est selon), pendant leur représentation scénique et qui fait dire à Marc Béland que l'on devrait parler de l'écriture de Gauvreau en termes de théâtre «vibratoire» ou «d'énergie.» (Benard, 2004 : 119)

Grotowski décrit bien ce phénomène qui dépasse d'ailleurs le seul genre du théâtre, description qui nous semble à ce point pertinente que nous en assumons volontiers la longueur :

Pourquoi sommes-nous concernés par l'art ? Pour dépasser nos frontières, aller au-delà de nos limites, remplir notre vide – pour nous accomplir. Ce n'est pas une condition, mais un processus au cours duquel ce qui est sombre en nous devient lentement transparent. Dans ce combat avec la propre vérité de chacun, cet effort pour arracher le masque de la vie, le théâtre avec sa perception par la chair, m'a toujours semblé une sorte de provocation. Il est capable de se défier et de défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement – le défi est d'autant plus grand qu'il est incarné par la respiration, le corps et d'autres impulsions de l'organisme humain. Ce défi du tabou, sa transgression, provoque le choc qui arrache nos enveloppes, nous permettant de nous offrir à nu à quelque chose qu'il est impossible de définir mais qui comprend Eros et Caritas. (Grotowski, 1965 : 20)

Le bouleversement ressenti par le spectateur devient si grand qu'il ne demande qu'à être extériorisé, à s'exprimer, qu'il cherche une forme de soupape : «L'émotion esthétique véritable, loin de livrer le spectateur à la passivité, au détachement et à l'oubli, le pousse hors de lui-même et le provoque à une réaction critique.» (Court, 1981 : 17) C'est ce qui provoqua des émeutes lors des représentations musicales de la *Symphonie de chambre No 1* d'Arnold Schoenberg en mars 1913 à Vienne, ainsi que du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky en mai de la même année à Paris, alors que l'on mettait aux programmes des œuvres dites atonales, c'est-à-dire composées en dehors des conventions qui régissent l'harmonie, soit ni plus ni moins l'équivalent de l'abandon de la figuration en peinture ou du non-figuratif d'imagination en poésie... Les comparaisons de l'exploréen de Gauvreau avec la musique atonale pourraient s'avérer nombreuses, mais contentons-nous de terminer sur une réaction du personnage de Paprikouce (la *fausse* moderne dont nous faisons mention plus haut) devant l'expression d'images exploréennes Yvirnig : «Paprikouce – Quels curieux sons! On jurerait de la musique de Varèse ! Hi ! Hi! » (Gauvreau, 1994 [1958-1970] : 134) C'est ce qui explique le rejet si fréquent de l'art moderne de façon générale, le spectateur ayant le choix d'effectuer un repli devant autant de nouveauté à assimiler d'un seul coup.

À l'inverse, et c'est l'espoir que formulent à travers l'exploréen les personnages mourants de Claude Gauvreau, le spectateur peut être *emporté* par cet *arrachement* dont parlent Grotowski et Court et en faire quelque chose de positif. Car c'est aussi là que réside le pouvoir

transformateur de l'Art. Roger Blay, celui qui campa le personnage d'Yvirnig en 1972 au TNM parle de sa compagne qui, à force de lui faire répéter son texte, se disait secouée par les mots de Gauvreau au point de se remettre à peindre : «Elle qui n'avait pu toucher à un pinceau depuis mai 1968, s'était remise à peindre furieusement.» (Blay, 1994 : 248) Robert Racine dit quant à lui penser «qu'une œuvre d'art devait nous communiquer l'envie de créer. J'avais ça avec Gauvreau» affirme-t-il. (Racine, 1993 : 242) Cette expérience de «l'émotion esthétique véritable» selon Kent Nagano, directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal, est ce qui permet à l'auditeur de musique d'être transporté ailleurs, de «quitter» la salle de concert pour cinq ou dix minutes pour se retrouver dans un monde idéal où il se trouve complètement libre, où l'espace de ce seul instant, tout devient possible. C'est, dit-il, une véritable «expérience existentielle» (*existential experience*) (Dussault, 2016), un instant qui nous fait croire à cet instant précis que tout est possible, c'est l'espèce «d'état second» dont nous parlait André-G. Bourassa, au chapitre II, devant le bombardement exploréen...

Mais cette émotion qui semblait «impossible à définir» à Grotowski en 1965 et pour laquelle il demeure aujourd'hui encore une immense part d'inconnu, commence néanmoins à trouver des réponses du côté des neurosciences. Les multiples expériences énumérées ici suffisent à rendre compte du fait que l'Art agit bel et bien sur l'humain à bien des niveaux. Un éminent neuroscientifique de l'Université McGill du nom de Daniel Levitin, et dont la publication de résultats de recherches a fait l'objet de *best sellers*⁸⁵ à New-York, affirme notamment que «la musique élève le taux d'ocytocine; l'ocytocine est une hormone favorisant notre disposition à nous engager vis-à-vis des autres, à établir des rapports de confiance mutuels; par exemple, elle est générée lorsque des personnes chantent ensemble», de vulgariser son ami Kent Nagano qui s'est beaucoup intéressé à ces questions. (Nagano et Kloefer, 2015 : 248)

Ce n'est donc sûrement pas un hasard si la notion renouvelée du rythme chez Henri Meschonnic - qui fait une grande place à la prosodie et à l'oralité - lui a été d'abord inspirée par la tradition juive de la *Mikra*, c'est-à-dire une assemblée pendant laquelle on lit ou lisait collectivement le corpus biblique à voix haute :

⁸⁵ Parmi ceux-ci : Daniel J. Levitin, *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Dutton Penguin USA (Pour la version française : *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, traduction de Samuel Sferz, Paris : Éditions Héloïse d'Ormesson, 2010.

[...] la *Mikra* fait de la lecture une écoute et une pratique actives du discours, solidaires de son énonciation. L'acte de dire et redire, à voix haute, collectivement des textes au rythmes singuliers, évoque le «déclenchement de la fonction sujet, qui est la relation même de lecture incluse dans l'écriture», c'est-à-dire la «réénonciation constante, la transsubjectivité que le système de l'œuvre littéraire suscite. Cette «contagion» de sujet à sujet, passant par un continu de signifiant à signifiant qui produit la signification autrement que ne le fait le sens des mots, transforme des modes de signifier et modifie ainsi notre rapport au langage, notre manière de voir, sentir, penser. C'est ici que la «rime» s'unit à la «vie.» (Bourassa, 1997 : 76-77)

Daniel Levitin parle également du phénomène de l'attente, de l'anticipation, tous deux essentiels à notre survie, d'ailleurs. Il explique que «lorsque nous écoutons de la musique, le cerveau établit des rapports entre ce que l'on entend et tout ce que l'on a entendu dans le passé.» (Daniel J. Levitin cité dans Nagano et Kloepfer, 2015 : 255) N'est-ce pas vrai aussi pour toutes les formes d'art, voire pour toutes les expériences qu'il nous est donné de vivre de façon générale ? Des expériences ont démontré à Levitin que le cerveau est capable de prévoir de quoi serait faite la suite d'une musique que l'on interromprait abruptement et à un moment aléatoire. En littérature, Bourassa fait mention de la théorie de Hopkins (reprise par Deguy et Collot) «selon laquelle l'entente des nouveaux rythmes de chaque séquence (d'un vers à l'autre, d'un segment à l'autre, par exemple), est conditionnée par la mémoire des précédents.» (Bourassa, 1993 : 73) À propos du retour du même, du *versus* qui participe de la paradigmatique dans la définition du rythme chez Meschonnic, Bourassa se demande si l'on attend «*le même* (c'est-à-dire un même nombre, ou une récurrence syllabo-accentuelle approximative) d'une séquence rythmique à l'autre ?» (*Idem*) Tout comme les attentes que nous nourrissons envers la musique, Bourassa poursuit la réflexion ainsi :

Que l'attente du même soit ou non le fait structurel de la perception, la longue tradition de poésie métrique peut certes influencer celle du lecteur ; c'est par rapport à cette mémoire que Hopkins dit qu'«on n'oublie pas quel est le rythme qu'en toute justice on devrait être en train d'entendre» et que Deguy dit qu'«il suffit qu'une séquence ait été mise en place, comportant ses toniques, pour que la répétition en soit escomptée, préfigurée.» (*Idem*)

Seulement, toutes ces prévisions ne se matérialisent pas toujours, et c'est bien là que s'opère la magie ou le pouvoir de l'art en provoquant surprise et émotion : «La manipulation de l'attente est l'un des ressorts les plus puissants dont peuvent se servir les auteurs, les poètes,

les chorégraphes, les acteurs ou autres artistes.» (David Huron⁸⁶ cité dans Nagano et Kloefer, 2015 : 256) C'est l'équivalent du *contraste* qui participe de la syntagmatique dans la définition du rythme poétique de Meschonnic, ce qui vient briser la linéarité du discours... comme le fait par exemple le langage exploréen lorsqu'il vient tromper nos attentes : «Ce qui se passe sur les plans biologique et chimique relève du domaine des neuroscientifiques : les hormones libérées en cas de surprise – donc quand nos prédictions sont contredites pas la réalité – sont différentes de celles sécrétées lorsque nos conjectures se vérifient» de résumer l'issue de ses échanges avec les deux scientifiques et qui est à la source de l'expérience esthétique authentique. N'est-ce pas là précisément ce que Gauvreau entendait par l'expression «vibrer» au contact d'une œuvre authentique, lorsque le contenu manifeste d'une œuvre nous apparaît enfin ?

Lorsque Schoenberg [Gauvreau] écrivit sa première œuvre en 'tonalité suspendue' [exploréen], tous les auditeurs furent décontenancés. Les suites de sons leur paraissaient sans aucune structure, elles ne répondaient à aucune de leurs expériences musicales [poétiques, théâtrales], et beaucoup s'exaspéraient de n'avoir plus aucun repères. Leurs cerveaux ne pouvaient pas traiter ces stimulations acoustiques, car les structures cognitives correspondantes leur manquaient. (Nagano et Kloefer, 2015 : 258)

C'est à cette attitude que réfère Borduas lorsqu'il insiste sur l'abandon de tout préjugé pour appréhender l'art et qui, devant cette impossibilité patente au moment où il déploie son art et sa théorie, lui fait dire que «ces peintures sont pour les enfants et les simples, et pour les «grandes personnes» de demain ; lorsqu'elles pourront y déceler les illusions, lorsqu'elles pourront nommer les similitudes qui s'y trouvent.» (Borduas, 1990 [1948c] : 175)

Contrairement à Schoenberg qui «n'aura peut-être jamais compris à quel point notre conception courante du beau dépend de ce qu'on connaît déjà»⁸⁷ (Nagano et Kloefer, 2015 : 115), les automatistes, en particulier Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc et surtout

⁸⁶ David Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2008.

⁸⁷ «Dans un discours au National Institute of Arts and Letters de New-York, Schoenberg évoqua le violent effet qu'eurent sur lui les critiques dont il avait été l'objet. En phrases courtes, empreintes d'émotion, il décrit quel était son état intérieur lorsque toute reconnaissance lui était refusée. 'J'avais l'impression d'être tombé dans un océan d'eau bouillante, sans savoir nager, sans savoir comment je pouvais en sortir. J'essayais du mieux que je pouvais, avec mes bras et mes jambes. Je ne sais pas ce qui m'a sauvé, pourquoi je ne me suis pas noyé, pourquoi je n'ai pas été ébouillanté vivant. Mon mérite est peut-être seulement celui-ci : je n'ai jamais abandonné' ». (Nagano et Kloefer, 2015 : 117-118)

Gauvreau, avaient très bien compris cela, d'où l'immense effort pédagogique fourni par le poète surrationnel, figure de proue publique du mouvement devant la collectivité. À la différence de Schoenberg toutefois, le drame de Gauvreau aura été, pourrions-nous supposer, dans le fait d'abandonner : «je pense qu'un artiste qui ne verrait plus aucune possibilité de préserver l'intégrité de son œuvre serait justifié de se suicider.» (Gauvreau et Dussault, 1993 : 113)

Pourtant, à travers ce qui lui aura sans doute paru comme un échec, Gauvreau aurait dû savoir qu'il avait vu, lui, quelque chose que ses contemporains n'auront décelé qu'après-coup, qu'il n'était pas complètement passé à côté de sa mission : «Le rythme est ce par quoi l'œuvre peut acquérir une dimension critique, maintenir une dimension critique, maintenir une contradiction entre le nouveau et l'universel, le sujet et le social.» (Bourassa, 1997 : 95) Car si «au début, les spectateurs riaient. [...] peu à peu, veut, veut pas, ils étaient saisis par la gravité du poète. Et Claude Gauvreau ne sortait jamais de scène sans avoir mis de son bord tous ceux qui avaient compris que ce qu'ils venaient de voir, c'était une incarnation souveraine de la liberté.» (Godin, 1977 : 9)

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Œuvres créatrices de Claude Gauvreau

GAUVREAU, Claude. 1977 [1953]. «L'Asile de la pureté. Tragédie moderne en cinq actes.» In *Œuvres créatrices complètes*, p. 501-608. Ottawa : Éditions Parti pris, «Collection du Chien d'Or.»

_____. 1992 [1956]. *La charge de l'original épormyable. Fiction dramatique en quatre actes.* Témoignages de Pierre Bernard, André Brassard et Jacques Godin. Notes de André-G. Bourassa. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau, 250 p.

_____. 1994 [1958-1970]. *Les Oranges sont vertes, pièce de théâtre en quatre actes.* Témoignages de Roger Blay, Robert Lalonde, Michelle Rossignol et Marcel Sabourin. Notes d'André-G. Bourassa. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 281 p.

Autres écrits de Claude Gauvreau

GAUVREAU, Claude. 1945. «Figure du vivant, Saint-Denys Garneau...», *Sainte-Marie*, vol. 2, no 2, 30 octobre, p.2.

_____. 1996 [1946]. «Révolution à la Société d'art contemporain», In Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Texte établi par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, p.109-114. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»

_____. 1996 [1947a]. «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (première partie) », In Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Texte établi par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, p. 121-123. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»

_____. 1996 [1947b]. «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (deuxième partie)», In Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Texte établi par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, p.124-127. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»

_____. 2002 [1948-1960]. *Lettres à Paul-Émile Borduas.* Édition critique par Gilles Lapointe. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 450 p.

- _____. 1993 [1948-1970]. *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, Note biographique de Claude Gauvreau, Notes d'André-G. Bourassa, Témoignage de Rober Racine, Montréal : Éditions l'Hexagone, coll. Œuvres de Claude Gauvreau, 262 p.
- _____. et Jean-Claude Dussault. 1993 [1949-1950]. *Correspondance 1949-1950*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 458 p.
- _____. 1996 [1950]. «Qu'est-ce que l'authenticité», In Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Texte établi par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, p. 175-178. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»
- _____. 1996 [1961a]. «Pourquoi donneriez-vous votre vie ?» In Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Texte établi par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, p.312. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»
- _____. 2011 [1961b]. *Lettre à André Breton. Le 7 janvier 1961*. Édition et présentation par Gilles Lapointe. Montréal : Le temps volé éditeur, Collection de l'essart, 103 p.
- _____. 1973 [1967]. «Débat sur la peinture des automatistes», exposé présenté le 21 juin au Musée d'art contemporain de Montréal, In Yves Robillard (dir.), *Québec Underground : 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972 tome 1*, p.64-68. Montréal : Les éditions Médiart, 1973.
- _____. 1970a. «À propos de miroir déformant.» *Liberté*, vol. 12, no 2, mars-avril, p. 95-102.
- _____. 1978 [1970b]. «Réflexions d'un dramaturge débutant», In Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau. Le cygne*, p. 239-262. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec ; Éditions du Noroît.
- _____. 1972 [1970c]. «Les Affinités surréalistes de Roland Giguère.» *Études littéraires*, vol. 5, no 3, p.501-511. (URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500258ar>; DOI : 10.7202/500258ar)

b) Ouvrages de références et études critiques sur le surréalisme, sur Claude Gauvreau et sur les automatistes.

- BEAUDET, André. 1984. *Littérature. L'imposture*. Montréal : Éditions Les Herbes Rouges, 207 p.
- BÉNARD, Johanne. 2004. «Le théâtre vécu : *L'Asile de la pureté*.» *Jeu : revue de théâtre*, n° 111 (2), p. 119-123. (<http://id.erudit.org/iderudit/25512ac>)
- BERNARD, Pierre, et André Brassard. 1992 [1989]. «Propos de Pierre Bernard et André Brassard», In Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable. Fiction*

dramatique en quatre actes. Témoignages de Pierre Bernard, André Brassard et Jacques Godin. Notes de André-G. Bourassa, p.235-239. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau, 1992

BORDUAS, Paul-Émile. 1990 [1942]. «Manières de goûter une œuvre d'art», In Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*. Édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, p. 133-153. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Typo-Essais.»

_____. 1987 [1947]. «Le surréalisme et nous» In *Écrits I*, Édition préparée par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, p. 359-362. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde.»

_____. 1990 [1948a]. «Refus global», In Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*. Édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, p. 63-77. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Typo-Essais.»

_____. 1987 [1948b]. «En regard du surréalisme actuel» In *Écrits I*, Édition préparée par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, p. 367-368. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde.»

_____. 1990 [1948c.] «Commentaires sur des mots courants» In *Refus global et autres écrits*. Édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, p. 165-175. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Typo-Essais.»

_____. 1990 [1949]. «Projections libérantes», In Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*. Édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, p. 79-127. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Typo-Essais.»

BOURASSA, André-Gilles. 1986. *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*. Montréal : Éditions Les Herbes Rouges, 613 p.

_____. 1992. «Note sur *La charge de l'original épormyable*.» In. Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*. Fiction dramatique en quatre actes, p. 220-231. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»

_____. 1993. «Le regard et ses jeux dans l'espace : une poétique.» In Claude Gauvreau, *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 217-233. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»

BOURASSA, Lucie. 1995 (printemps). «La dynamique temporelle : un fait de style?», *Protée*, vol. 23, no 2, «Style et sémiotique», p. 89-100.

- _____. 1998. «Temps de l'un, temps de l'autre : *Beauté baroque et Nadja*», *Études françaises*, vol. 34, nos 2/3, p.77-96.
- BRETON, André. 1966 [1924]. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, Coll. «nrf», 188 p.
- _____. 1928. «Nadja.» Dans *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, p. 643-753. Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- BUGEAUD, Véronique. 2000. «Claude Gauvreau : musicien malgré lui», *Postures. Critiques littéraires*, no 3, avril, p. 55-68.
- CORMIER, Bruno. 1945. «Rupture.» *Le Quartier Latin*, 16 novembre, p.4.
- _____. 1945. «Pour une pensée moderne.» *Le Quartier Latin*, 11 décembre p.3.
- DE BILLY, Hélène. 1996. *Riopelle*. Montréal : Éditions Art Global, 351 p.
- DELISLE, Jacques. 1946. «L'actualité : Pulsion allègre grave jaune assoiffée.» *Le Devoir*, 5 février, p. 1-2.
- DESGENT, Jean-Marc. 2010. *Artaud – Gauvreau*. Montréal : Les Éditions Poètes de brousse, Coll. «Essai libre», 69 p.
- _____. 2011. «Emportez, Gauvreau.» In Pierre Ouellet (sous la direction de). *L'Emportement. Exaltation et irritation dans la parole littéraire*, pp. 333-335. Montréal : VLB Éditeur, coll. «Soi et l'autre.»
- DUCIAUME, Jean-Marcel. 1972. «Le théâtre de Gauvreau : une approche.» In *Livres et auteurs québécois*, p. 327-340. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- DUGUAY, Raoûl. 1972. «Les oranges sont vertes», *L'Envers du décor*, Vol .IV : 3 janvier, p.7.
- DUSSAULT, Jean-Claude. 1993. «Présentation» In Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault. *Correspondance 1949-1950*, p. 9-18. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau.»
- ELLENWOOD, Ray. 2000. «Influence et dépassement du surréalisme chez Claude Gauvreau.» In *Les automatistes à Paris. Actes d'un colloque*, sous la direction de Lise Gauvin, pp. 67-77. Saint-Laurent : Les 400 coups, Coll. «post-scriptum.»
- FERRON, Jacques. 1973. «Claude Gauvreau» Chap. in *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 201-264. Montréal : Éditions du Jour.

- FISSETTE, Jean. 1990. «Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau.» *Protée*, vol. 18, no 1, p.47-58.
- _____. 1992. «Claude Gauvreau : musicien, dramaturge, poète.» *Circuit : Revue Nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol.3, no 2, p.7-19.
- _____. 1993. «La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau.» *Voix et Images*, vol. 18, no 3, (54), p. 468-482.
- FOURNIER, Marcel et Robert Laplante. 1977. «Borduas et l'automatisme : Les paradoxes de l'art vivant» In Paul-Émile Borduas, *Refus global & Projections libérantes*, p.101-145. Montréal : Partis pris.
- GAGNON, François-Marc. 1992. «Pour une image du Québec: régionaliste ou automatiste?», p.71. (<http://www.erudit.org/livre/CEFAN/1992-1/000342co.pdf>)
- _____. 1993. « Alfred Pellan et André Breton sur la plage », *Vie des Arts*, vol. 38, n° 151, p. 16-19. <http://id.erudit.org/iderudit/53591ac>
- _____. 1998. *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*. Coll. «L'histoire au présent.» Outremont (Qué.) : Lanctôt éditeur, 1 023 p.
- GAGNON, Joëlle. 2005. «La genèse du langage exploréen : la place du matériel sonore dans les œuvres de jeunesse (1946-1951) de Claude Gauvreau», *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 153 p.
- GARIÉPY, Madeleine. 1947. «Surréalisme et automatisme. Ce qu'en dit Pierre Gauvreau (Mais qu'en pense le lecteur ?)» (Entrevue). *Notre Temps*, 22 novembre, p.4.
- GODIN, Gérald. 1977. «Avertissement» In *Œuvres créatrices complètes*, p. 9. Ottawa : Éditions Parti pris, «Collection du Chien d'Or», 1977.
- IMBEAU, Gaston. 1977. *Bibliographie des écrits déjà publiés de Claude Gauvreau*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 23 p.
- LAPOINTE, Gilles. 1996. «Borduas – Gauvreau : une singulière relation» Chap. in *L'envol des signes : Borduas et ses lettres*, p. 182-248. Montréal : Éditions Fides.
- LAPOINTE, Gilles. 2008. *La comète automatiste*, Montréal : Éditions Fidès, 208 p.
- LAZARIDÈS, Alexandre. 1996. «Musique pour un livret iconoclaste.» *Cahiers de théâtre : Jeu*, no 68 (décembre), p.7-14.

- LECHERBONNIER, Bernard. 1992. *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe. Histoire et poésie des surréalistes de langue française*. Paris : Éditions Publisud, 409 p.
- LEDUC, Fernand. 1943. «L'artiste, un être anormal ?», *Le Quartier Latin*, 3 décembre, p.5.
- LEDUC, Fernand. 1944a. «À la Galerie des Arts : Exposition des Maîtres de la peinture hollandaise du 9 mars au 9 avril», *Le Quartier Latin*, le 21 janvier, p.5.
- LEDUC, Fernand. 1944b. «Vincent Van Gogh à l'Exposition des Maîtres de la peinture hollandaise.» *Le Quartier Latin*, 11 février, p.5.
- MAILHOT, Laurent. 1977. «Le théâtre (créateur) de Gauvreau.» *Livres et auteurs québécois*, p. 305-309. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- MARCHAND, Jacques. 1979. *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*. Montréal : VLB Éditeur, 443 p.
- MÉLANÇON, Robert. 1977. «La poésie de Claude Gauvreau.» *Livres et auteurs québécois*, p.297-304. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- MUCKLE, Yan. 1996. «Présentation», In Lorraine Pintal et Serge Provost, *La création de l'inimitable*, Propos recueillis par Yan Muckle, p.5-11. Montréal : Chants Libres, 64 p.
- MARSIL Jr., Tancrede. 1947. «Gauvreau, Automatiste» (entrevue avec Pierre Gauvreau). *Le Quartier Latin*, 28 novembre p.5.
- PINTAL, Lorraine et Serge Provost. 1996. *La création de l'inimitable*, Propos recueillis par Yan Muckle. Montréal : Chants Libres, 64 p.
- PINTAL, Lorraine. 1998. «Mot de la metteuse en scène.» Programme de L'opéra *le Vampire et la Nymphomane*, Montréal : Chants Libres, 22, 23, 24 octobre 1998, p.3.
- POPOVIC, Pierre. 1992. *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*. Candiac : Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 455 p.
- _____. 1998. «Pour mémoire : *Les Oranges sont vertes*.» *Jeu : revue de théâtre*, n° 89, (4), p. 64-67. (<http://id.erudit.org/iderudit/16536ac>)
- RODRIGUE, Cécile. 1984. Entrevue avec Alfred Pellan : «Pellan contre Borduas», *Les Archives de Radio-Canada*. Société Radio-Canada. Dernière mise à jour : 30 décembre 2008.
http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/15812/.

- RONFARD, Jean-Pierre. 1994. «Témoignage de Jean-Pierre Ronfard, Dramaturgie de Claude Gauvreau», In Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes, pièce de théâtre en quatre actes (1958-1970)*, Témoignage de Roger Blay, Robert Lalonde, Michelle Rossignol et Marcel Sabourin. Notes d'André-G. Bourassa, p. 264-266. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1994.
- SMART, Patricia. 1998. «Des trous de lumière dans la Grande Noirceur : les années automatistes», Ch. In *Les femmes du Refus global*, p.51-88. Montréal : Boréal.
- TAYLOR, Céline. 2011. «La Charge de l'original épormyable ou la fabrique du fou», *Jeu : Revue de théâtre*, no 140, 3, p. 116-121.
- VAN SCHENDEL, Michel. 1992. «Eulalie ou la malédiction du tant à dire (à propos de Claude Gauvreau)» in *Rebonds critiques I*, p. 207-294. Montréal : L'Hexagone, Coll. «Essais littéraires.»

c) Ouvrages généraux

- ADORNO, Theodor W. 1962 [1958]. *Philosophie de la nouvelle musique*. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris : Éditions Gallimard, 222 p.
- _____. 1989 [1970]. *Théorie esthétique*, Traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 464 p.
- BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. 2007. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Les Éditions du Boréal, 689 p.
- BOURASSA, Lucie. 1993. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, Coll. «L'Univers du discours», 456 p.
- _____. 1997. *Henri Meschonnic : Pour une poétique du rythme*. Paris : Bertrand-Lacoste, 127 p.
- _____. 2010. «Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours», *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no 16, p. 185-210.
- COURT, Raymond. 1981. *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*, Paris : Klincksieck, «collection d'esthétique», 155 p.

- DESSONS, Gérard et Henri Meschonnic. 2005. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris : Armand Colin, 242 p.
- DUSSAULT, Anne-Marie. 2015. 24/60 Hors-série - Saison 2015 épisode 2 : Kent Nagano, réalisatrice Liliane Lemay, production Ici Radio-Canada Télé, RDI, Diffusion 21 décembre 2015, 48 minutes.
- FISSETTE, Jean et Jacques Fontanille. 2000. «Le sensible et les modalités de la sémiotique : pour un métissage théorique», *Tangence*, no 64, p. 78-139.
- FÓNAGY, Ivan. 1991. *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Paris : Éditions Payot, 346 p.
- GARAND, Dominique. 1989. *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*. Montréal : L'Hexagone, 235 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1971 [1965]. «Vers un théâtre pauvre», dans *Vers un théâtre pauvre*. Traduction française de Claude B. Levenson, p. 13-24, Lausanne : Éditions La Cité, 222 p.
- LAMONTAGNE, Marie-Andrée. 1993. «L'ordre secret du monde» In Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace (1937)* suivi de *Les Solitudes*, p.7-13. Montréal : Bibliothèque québécoise,.
- MARCOTTE, Gilles. 1989. «Les années trente : de Monseigneur Camille à la Relève» In *Littérature et circonstances*, Montréal : Éditions de l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», p.51-63.
- MESCHONNIC, Henri. 1970. *Pour la poétique*. Paris : Éditions Gallimard, 178 p.
- _____. 1973. *Pour la poétique III – Une parole écriture*, Paris : Éditions Gallimard, 342p.
- _____. 1982. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris : Éditions Verdier, 713 p.
- _____. 1984. «La nature dans la voix», préface à Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées (1808)*, Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1984, p.13-104.
- MICHON, Jacques (sous la direction de). 1999. *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume I: La naissance de l'éditeur 1900-1939*. Montréal : Éditions Fides, 482 p.

- MICHON, Jacques (sous la direction de). 2004. *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume II : Le temps des éditeurs 1940-1959*. Montréal : Éditions Fides, 533 p.
- NAGANO, Kent et Inge Kloepfer, 2015. *Sonnez, merveilles !* traduit de l'allemand par Isabelle Gabolde, Montréal : Boréal, 370 p.
- NOUSS, Alexis. 1995. *La modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ?», 127 p.
- OUELLET, Pierre (sous la dir.). 2011. *L'emportement. Exaltation et irritation dans la parole littéraire*, Montréal : VLB éditeur, 370 p.
- RIMBAUD, Arthur. 1999 [1871]. «Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871», dans *Œuvres complètes : Poésie, prose et correspondance*. p. 239-250. Paris : Librairie Générale française, Le livre de Poche, La Pochothèque, 1 040 p.
- ROBERT, Guy. 1963. *Pellan : sa vie et son œuvre*. Montréal : Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, coll. « Artistes canadiens », 135 p.
- TRÉPANIÉ, Esther. 1998. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*. Québec : Les Éditions Nota bene, 395 p.
- VIGNEAULT, Louise. 2002. *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH ltée, coll. «Cahiers du Québec. Collection Beaux-arts», 406 p.