

Claude Gauvreau : musicien, dramaturge, poète

Claude Gauvreau: musician, playwright, poet

Jean Fiset

Volume 3, Number 2, 1992

Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902051ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902051ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, J. (1992). Claude Gauvreau : musicien, dramaturge, poète. *Circuit*, 3(2), 7–20. <https://doi.org/10.7202/902051ar>

Article abstract

After summarizing the main questions raised by the Montreal writer Claude Gauvreau, the author examines the relationships between his work and that of painter Paul-Emile Borduas, and demonstrates how the exploratory writing invented by Gauvreau drew him to the threshold of musical expressivity within the limits of language.

Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète

Jean Fiset

Quelques propositions générales pour servir d'entrée en matière

Une des plus importantes aventures de la création...

Claude Gauvreau représente une des plus importantes aventures de la création au Québec dans le monde des lettres ; sa production est immense et variée, touchant le texte de création proprement dit (poésie, théâtre, roman, texte radiophonique, livret d'opéra), le texte critique, une correspondance qui comprend une « poétique » ; et pourtant, il demeure l'un des plus méconnus de nos auteurs. Peu de lecteurs, voire, peu d'universitaires, chercheurs en lettres osent s'y aventurer. Les obstacles sont tels qu'il faut simultanément, pour accéder à ce texte, se situer à un très haut niveau d'abstraction et faire preuve d'une écoute dont la sensibilité voisine l'instinctuel.

Situer Gauvreau dans son contexte d'appartenance...

Claude Gauvreau nous restera incompréhensible, si nous négligeons de le replacer dans son contexte d'appartenance, soit le mouvement des Automatistes¹, dont il constitue le prolongement dans le temps, certes, mais aussi dans ces lieux d'expression artistique que sont la littérature et le théâtre ; je crois même que Gauvreau a atteint, sans la traverser, la frontière qui sépare la langue de la musique. Or cette « Épopée automatiste », pour reprendre son expression (Gauvreau, 1969), représente, à mes yeux, l'une des plus grandes périodes de créativité qu'ait connue le Québec. Ce n'est pas un hasard, bien au contraire, si l'événement automatiste est survenu dans l'immédiat après-guerre, c'est-à-dire, à l'époque même où la collectivité québécoise atteignait

(1) À l'époque de la dernière guerre et dans les années immédiates qui suivent, le Québec connaît un important mouvement de modernisation qui se manifeste dans tous les aspects de la vie sociale. Il semble que le domaine artistique ait amorcé le processus. Au début des années 1940, le peintre-professeur Paul-Émile Borduas découvre le surréalisme, ses principaux textes ainsi que la peinture non figurative. Du coup, sa pratique se transforme radicalement et il inaugure une petite révolution dans le milieu artistique de Montréal. De nombreux jeunes artistes, peintres, chorégraphes, poètes, dont Claude Gauvreau, font corps autour de lui. Les manifestations publiques deviennent de plus en plus significatives jusqu'à la publication, en 1948, d'un manifeste collectif intitulé *Refus Global*. Peu après, le groupe commence à se désagréger,

le plus important tournant de son histoire sociale, politique, économique et culturelle.

Le texte de Claude Gauvreau est souvent à peu près illisible...

Dans le cadre d'une simple lecture, une « lecture à vue », une grande partie du texte de Claude Gauvreau est à peu près incompréhensible. Ce qui s'explique par diverses raisons sur lesquelles je reviendrai plus loin; pour l'instant, je me contenterai de rappeler que Gauvreau s'est situé *intentionnellement* en dehors des codes et des formes reçues.

À propos des déséquilibres psychiques...

Claude Gauvreau a, plusieurs fois durant sa vie, traversé la frontière qui sépare les deux mondes de l'institution socio-médicale et de la société. On ne saurait ignorer ce fait. Pourtant, je refuse de réduire Gauvreau à une maladie psychique; ce serait trop facile et puis ce serait une façon de se donner bonne conscience. Car plusieurs de nos créateurs ont aussi voisiné ces lieux troubles. On sait aujourd'hui que les déséquilibres psychiques sont aussi des manques ou des déphasages dans la relation à la culture. Ce qui signifie que la « folie de Gauvreau » a certainement à voir avec le processus de la création qui pousse vers l'avant les limites du territoire de l'entendement. Cette folie nous interpelle directement; nous ne pouvons nous disculper, car ce sont les conditions de la créativité qui sont ainsi cruellement interrogées.

Le mythe Gauvreau

Il y a eu un mythe Gauvreau, qui l'a accompagné une bonne partie de sa vie. Ce mythe a été particulièrement vivant en 1971, à l'époque de sa mort et de la création des *Oranges sont vertes* (OCC: 1363-1487)². Si, comme je le crois, Jacques Marchand (1979) a eu raison de dire que Gauvreau a lui-même contribué de façon importante à construire son propre mythe, il faudrait ajouter la nuance suivante: un mythe n'a d'existence que sociale. Un mythe, c'est une image, une représentation qui, par définition, est partagée par la collectivité, bref, c'est un « jeu qui se joue à plusieurs ». Il y a ici une logique d'actes de langage qui est incontournable. Accuser Claude Gauvreau d'avoir construit son propre mythe, c'est aussi, par le geste même de l'accusation, contribuer à construire ce mythe. Il y a là un cercle dont on ne sort pas!

On pourrait ajouter aussi l'observation suivante: toute grande œuvre de création, dans la mesure où elle dépasse nos attentes ou nos capacités

(suite de la note 1)

Borduas ayant été dans l'obligation de s'exiler et chacun des artistes poursuivant sa carrière de façon de plus en plus individuelle. Pourtant, un coup d'envoi, une des impulsions les plus importantes à la créativité, avait été donné.

(2) Claude Gauvreau est né le 19 août 1925. Durant les années 1940, il fait une rencontre, celle de Paul-Émile Borduas, qui marquera sa vie de façon décisive. En 1948, il signe le manifeste du *Refus Global* et participe à de nombreuses polémiques dans les journaux où il se porte à la défense de l'automatisme. Après l'exil de Borduas, en 1953, il hérite de la direction du mouvement automatiste dont il devient l'âme dirigeante, si ce n'est que, dès cette époque, la quasi-totalité des peintres qui avaient été associés au mouvement ont déjà choisi de mener une carrière plus individuelle, de sorte que le poète se retrouve de plus en plus seul. Gauvreau prolonge alors l'idéal automatiste dans le domaine de l'écriture. Alors même que la troupe du TNM préparait la représentation des *Oranges sont vertes*, Claude Gauvreau se suicide le 9 juillet 1971. Le succès de la pièce fut tel que la troupe reprit la représentation l'automne suivant, en avant-saison. Claude Gauvreau n'aura pas eu l'occasion d'assister au premier succès d'un de ses textes.

immédiates de compréhension, est destinée à devenir *mythique*. Ce fut vrai, à certains moments, autant pour nous que pour Gauvreau lui-même.

Comment ouvrir la voie ?

L'aspect rébarbatif du texte de Gauvreau, l'aura mythique qui l'entoure, ainsi que le parti pris pour une modernité « pure et dure » rendent extrêmement difficile l'accès à l'œuvre elle-même. Alors comment ouvrir la voie ? Je terminerai ce texte sur quelques réponses provisoires à cette question.

En m'arrêtant à trois moments privilégiés dans l'aventure de la création chez Claude Gauvreau, je tenterai de dresser un portrait de l'homme, certes, mais surtout des conditions de la créativité telles qu'elles ont été rencontrées, vécues et transformées par Gauvreau. Car je suis convaincu que tout Québécois qui se lance dans cette aventure doit nécessairement s'interroger sur les conditions de la création, sur l'espace imaginaire auquel il a accès et sur les risques encourus par la transgression des frontières. En s'interrogeant collectivement sur Claude Gauvreau, en prolongeant l'acte créateur qui fut le sien, on s'engage sur la voie de cette réflexion : cette démarche me paraît non seulement salutaire, mais aussi nécessaire.

L'ascendant de Borduas ou la fascination de l'art moderne

On sait tous la vénération sans bornes que Gauvreau vouait à la personne de Borduas. Toute l'esthétique de Gauvreau représente un prolongement de ce qu'avait été la création borduasienne, ses principes, ses objectifs et surtout sa sensibilité et son imaginaire. Qu'est-ce que Gauvreau a retenu de Borduas et, par son biais, du mouvement surréaliste ? Voici une brève énumération de quelques aspects de l'apport de Borduas (*Écrits I*) qui sont nécessaires à la compréhension du phénomène Gauvreau.

La créativité ne se place pas dans une logique strictement artistique ou esthétique : plutôt que la recherche du « beau », on fait de la démarche de création une activité de découverte : découverte du monde, découverte de soi, inventaire des capacités et des lieux de l'expression.

Ce qui est significatif, c'est moins l'objet produit que le geste de produire : en un certain sens, Borduas avait découvert et inauguré, dix ans avant Jackson Pollock, l'*action painting*. Ce qui signifie qu'entre la pratique de la création et l'objet produit, il n'y a plus aucune distance, ces deux termes étant simultanés, identiques : l'acte créateur est immanent à son objet. Les Automatistes avaient emprunté aux Surréalistes ce qui est devenu un précepte dans leur pratique : *l'acte non préconçu*.

Dans la logique des Automatistes, il n'y a pas d'objet extérieur, produit, qui serait terminé, définitif, complet en lui-même, exhaustif. Le cœur même de l'Automatisme, c'est une action, un geste, un mouvement ou, pour reprendre une expression privilégiée de Borduas, une passion. D'une certaine façon, produire une toile non figurative, c'est partager avec le « destinataire » un lieu mythique, une scène où deux imaginaires se rencontrent et où se poursuit le travail de la création. En fait, le tableau non figuratif est un objet non terminé.

En ce sens, l'objet produit, tableau ou texte, ressemblerait plutôt à une partition musicale, c'est-à-dire qu'il serait fait d'*instructions pragmatiques* — j'emprunte cette expression à Umberto Eco (1984 : 75) — qui permettront l'échange, la circulation d'une certaine sensibilité, de nuances affectives.

À quoi conduit cette démarche, sinon à une descente à l'intérieur de soi, à une exploration des tréfonds de la zone d'ombre qui entoure notre conscience et qui constitue aussi notre inconscient. En fait, le professeur Borduas ne faisait rien d'autre que de renvoyer ses élèves et ses disciples à eux-mêmes. Il me paraît d'ailleurs évident que c'est ainsi qu'il parvint à déclencher cette ferveur chez tant d'artistes.

Une autre façon de résumer la démarche de Borduas et son apport extrêmement important à notre culture serait de rappeler que, chez lui, une dichotomie centrale s'est construite entre la reproduction de codes — permettant évidemment la production de la peinture figurative — et la création que l'on pourrait dire *ad lib*. On comprendra que là réside la signification centrale du fameux manifeste *Refus Global* : rejet absolu de toutes les valeurs passées, codifiées par la tradition, et appel à une scène sur la place publique qui soit ouverte à toutes les nouvelles possibilités créatrices.

Enfin une simple métaphore : pour dire la nécessité de se libérer des codes hérités du passé et accéder à un imaginaire neuf dans la lecture du tableau,

Borduas (*Commentaires sur des mots courants* dans OCC: 312) écrivait qu'il faut se méfier du « mot tout fait ». J'ai toujours soupçonné que cette expression avait exercé une influence importante sur Gauvreau qui, précisément, déconstruira les « mots tout faits ».

Claude Gauvreau avait participé, de façon importante, aux activités du groupe automatiste, se révélant le « haut-parleur » du groupe. Après l'événement du *Refus Global* et la destitution de Borduas, il amorcera sa propre démarche de création. Les quelques années qui suivent comptent, à mon avis, parmi les plus significatives de sa vie et sont aussi les plus intéressantes en ce qui concerne le thème qui nous intéresse.

À la limite de la musique ou l'aboutissement de la déconstruction

Durant les années 1949 -1951, Claude Gauvreau connaît une période de grande fébrilité: d'abord, il lit beaucoup, il enrichit sa culture, il précise sa sensibilité. Il découvre *L'Interprétation des rêves* de Freud; il lit les grands textes surréalistes et dadaïstes (dont Antonin Artaud). Puis, à la suite d'une commande de Pierre Mercure, il écrit *Le vampire et la nymphomane* (Gauvreau 1949). Il entretient une importante correspondance avec un jeune étudiant, Jean-Claude Dussault (Gauvreau 1950). Enfin, durant ces mêmes années, il connaît le grand amour avec Muriel Guilbault.

C'est durant cette période, où se posent des problématiques fondamentales, qu'il assimile l'héritage de Borduas pour en faire un projet personnel. Travaillant sur ces trois lieux que sont la lecture, la réflexion théorique et la création, il accède au cœur de ce qui représentera son apport le plus personnel, la langue *exploréenne*.

Cette période se terminera par la rédaction d'un recueil de poèmes généralement réputé le plus significatif: *Étal mixte* (OCC: 211-265). Enfin surviendra le drame de sa vie: le suicide de Muriel Guilbault. Il écrira alors un grand roman à la mémoire de la bien-aimée: *Beauté Baroque* (OCC: 379-500). Puis ce sera l'épuisement. Il connaîtra son premier séjour dans un institut psychiatrique (Saint-Jean-de-Dieu).

Voici, de façon quelque peu succincte, la façon dont les problèmes d'expression artistique se sont présentés à Claude Gauvreau et la façon dont il les a résolus.

Pour Borduas, la pâte était une matière qui n'attend que d'être affinée, c'est-à-dire conduite à la « passion » par le geste de l'artiste. Pour accéder à ce niveau de transformation de la peinture-matière, il faut nécessairement se libérer de toutes les codifications léguées par l'héritage de l'institution picturale. En fait, Borduas ne réinvente pas la peinture à partir de zéro, il la redécouvre à partir d'un nouveau point de vue. Dans les témoignages qu'il nous a laissés, nous trouvons des descriptions du travail collectif de lecture de tableaux qu'il faisait avec ses étudiants... De la même façon, Gauvreau, face à la langue, visera à se libérer des codifications préalables en cherchant dans le matériau langagier des lieux où puissent s'exprimer la sensibilité, l'émotion. La voie qu'il suivra sera celle aussi de la déconstruction de l'aspect figuratif de la langue³.

Gauvreau déconstruit la structure sémantique, puis la structure syntaxique. Ne reste alors que le mot, l'entrée du dictionnaire, ce que nous appelons, dans notre jargon, le lexème. C'est là l'unité la plus hautement codifiée. Alors Gauvreau déconstruit le mot. Mais, à ce point, peut-être perpète-t-il un « Viol aux confins de la matière » (pour reprendre le titre d'une toile de Borduas). Prolonger la déconstruction conduirait, à l'extrême limite, au son pur, c'est-à-dire à ce lieu-temps logique où langue et musique partagent le même matériau. Ce son pur, c'est une matière informe, un *no man's land*. Je crois que c'est l'abîme...

Gauvreau s'est arrêté immédiatement auparavant : à la syllabe. Qu'est-ce que la syllabe, sinon une unité de prononciation : ouverture de la cavité buccale, émission de son et fermeture de la cavité buccale ? La syllabe est une unité de prononciation ; en faire une unité de base, c'est se placer non plus dans l'ordre de la langue, mais dans celui de la parole⁴.

Gauvreau a fait une « gageure » ou, à la façon de Pascal, un pari sur l'existence d'unités sonores — en fait des syllabes — qui correspondraient, dans une logique de signe, avec ses deux versants, à des qualités sensibles ou émotives. Dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, il y a des passages extraordinairement passionnants sur les valeurs émotives de certaines syllabes qualifiées en termes de *nuances affectives* ou de *teintes*⁵ (la métaphore picturale est ici assez révélatrice du rattachement à l'automatisme pictural).

Il ne fait nul doute, dans mon esprit, que le travail effectué l'année précédente à la demande de Pierre Mercure avait engagé Gauvreau sur cette voie.

(3) La langue, on le sait, repose sur une forte codification à laquelle on se réfère généralement pour affirmer l'*arbitraire du signe linguistique*. Pourtant, au niveau de l'usage, la structure conventionnelle de la langue est intériorisée au point de fonctionner comme un ensemble *figuratif*. Suivant les traces de Borduas, Gauvreau entreprend de déconstruire la langue pour retrouver, en deçà des codifications, un état premier, primitif, du langage où les mots-signes trouveraient leur seule *motivation* possible qui résiderait dans leurs valeurs ou dans leurs connotations émotives. On pourrait suggérer que sous une *figuration* de surface, créée par l'usage, Gauvreau cherche une autre *figuration* qui, elle, serait plus authentique. Pour Gauvreau, cette recherche est une « exploration » des possibilités psychiques de l'expression artistique, d'où le mot *exploréen* qu'il choisit pour nommer cette pratique de l'écriture. Or toutes les thèses soutenues par les sémiologues sont à l'effet qu'il n'y a pas de *figuration* possible en dehors d'un principe de codification préalable, qu'il soit implicite ou non.

(4) Gauvreau est un poète de l'audition, de la qualité émotive du son, et non de la vue ou de la qualité graphique. En ce sens, il serait absurde de qualifier Gauvreau de poète « lettriste ».

(5) Par exemple : « L'usage d'une langue rend automatiquement un individu familier avec la valeur ou la *teinte* qui est ordinairement inhérente à chaque son, à chaque



Dans les « Quelques explications personnelles » (OCC : 209) qui suivent le texte du *Vampire*, on trouve ces lignes extrêmement significatives : « Ce travail est vocal, purement auditif, et nullement destiné à la vue. C'est un opéra, exclusivement pour l'ouïe. De plus, il n'a pas été conçu autrement qu'en fonction de la musique. » Je me permettrai de reformuler à ma façon : ce texte ne peut avoir d'autre existence que sonore. Lorsque plus haut j'ai affirmé que Gauvreau était *illisible*, je faisais allusion à ces textes qui s'avèrent inaccessibles à la vue, à la simple lecture. Enfin, le texte, ai-je proposé, est comparable à une partition ; je précise : une programmation d'actes expressifs qui agiront immédiatement, c'est-à-dire, sans passer par le biais d'une représentation ou d'une figuration au sens où on entend l'art figuratif en peinture. Des actes expressifs, donc qui agiront immédiatement sur la sensibilité. Je cite encore : « Le langage ici n'est jamais descriptif ; par les relations d'images, il aspire à situer des états (affectifs, émotifs, sensibles, sensuels, intellectuels, etc.). » Si le texte est une partition, il n'existe que pour être exécuté, c'est-à-dire, prolongé, rendu à l'existence. Je cite encore : « La marge de l'inspiration du compositeur est illimitée. »

Je résume : absence de figuration ; substrat exclusivement sonore ; instructions pragmatiques ; action immédiate ; créations d'états *affectifs, émotifs sensuels, intellectuels* ; nécessité d'une « exécution ou d'une interprétation ». Se rend-on compte que ces termes définissent non plus l'écriture littéraire, ni même la poésie ou la peinture, mais bien la musique ? C'est en ce sens que je me suis permis, avec le titre de cet article, de présenter Gauvreau comme un « musicien⁶ ». En fait, le texte qu'avait reçu Pierre Mercure était déjà une partition. Il était appelé, je crois, à écrire en sur-impression, comme sur un palimpseste.

Or le recueil suivant de Gauvreau, *Étal mixte*, bien que non destiné à un traitement musical, repose sur la même pratique d'écriture, qu'il pousse encore plus loin. Cette pratique, Gauvreau l'appellera l'écriture *exploréenne*. Puis il s'acharnera à définir, avec ce terme, une *poésie pure*. Il affirmera à maintes reprises que l'écriture *exploréenne* n'est pas de la musique⁷. Et pourtant ce texte n'a d'autre existence que sonore, que récité, lu, crié, pleuré... Il y avait là des contradictions et des paradoxes qui demeuraient insurmontables.

Je crois que Gauvreau entre alors dans la période la plus noire de sa vie ; les séjours à l'institution psychiatrique sont de plus en plus fréquents. Comment expliquer cet aboutissement ?

Gauvreau s'est alors retrouvé dans le plus grand dénuement : il avait déconstruit la langue jusqu'à la syllabe ; les unités sonores étaient devenues

(suite de la note 5)

syllabe. Les terminaisons en « aille », en « an », en « on », en « eur », en « ier », en « eux », en « toire », en « oix », etc. ont une capacité d'exprimer une nuance particulière, différente pour chacune – ces nuances-là, je me déclare incompetent à les décrire ou à les définir, elles sont encore du domaine de l'impondérable, mais un impondérable profondément et décidément ressenti par quiconque ne vit pas la tête emprisonnée dans un bloc de lard. Le fait, par exemple, d'employer un participe présent comme adjectif est d'une importance capitale pour quiconque sait vibrer aux subtilités du langage comme le peintre sait vibrer aux nuances de la matière plastique ou comme le musicien sait vibrer aux variations de l'harmonie sonore. Le fait d'employer des mots dont la terminaison est « ulle », d'employer des termes ou des agglomérations d'éléments qui ont telle incision ou telle pureté ou telle lourdeur est d'une révélation illimitable dont la perception est apte à faire délirer de bonheur. »

(Lettre du 19 avril 1950. Les mots soulignés le sont par Gauvreau).

(6) De façon plus rigoureuse, on pourrait proposer que Gauvreau fut un « quasi-musicien ».

(7) « La poésie est le seul art que je connaisse dont les objets puissent être complétés par une opération exclusivement mentale. À part les poètes, tous les artistes s'expriment en établissant une correspondance via des instruments qui existent en dehors de la pensée : le peintre se

des *cris* émotifs, affectifs. Il avait perdu les principes de codification de la langue. Il avait, très logiquement, refusé les autres principes de codification qu'il aurait nécessairement rencontrés s'il s'était avancé un peu plus, car il aurait alors atteint le territoire de la musique. Il était dans un entre-deux, comme suspendu dans le vide. L'*exploréen*, la poésie pure, ne pouvait avoir d'existence qu'à un niveau extrêmement primitif, ou instinctuel. Nous avons tous eu l'occasion, j'imagine, de le voir à l'œuvre lorsque, à l'occasion de la Nuit de la poésie de 1970 — scène reprise dans le film de Jean-Claude Labrecque (1971) —, il récite le célèbre poème GASTRIGIB (tiré de *Jappements à la lune* N° 4 dans OCC: 1494): s'y succèdent des syllabes martelées, proférées, scandées, suivant un rythme extrêmement primaire qui serait tout simplement celui d'un *beat* répétitif (voir, à ce propos, Fissette 1990a). Jacques Marchand (1979: 225) a certainement trouvé l'expression la plus juste en proposant que la récitation d'une telle « partition » correspond et je cite à, « ... un bombardement de matière psychique⁸ ».

Je reprendrai dans mes propres termes la problématique à laquelle Gauvreau était confronté. Déconstruisez tous les codes de figuration dans la peinture, livrez-vous à du non figuratif: vous avez toujours un tableau, une matière peinte sur un support, probablement entourée d'un cadre et, éventuellement suspendue à un mur. Déconstruisez toutes les règles de la gamme, de l'harmonie, etc., émettez des sons diversifiés par le biais d'un instrument ou de la voix humaine. Placez cette manifestation dans un environnement approprié, face à des auditeurs. Il n'y a nul doute que vous reconnaîtrez vous trouver devant une œuvre musicale. Mais déconstruisez toutes les règles de la langue, ramenez les expressions à des syllabes, combinez-les pour faire de nouveaux mots⁹ et proférez-les à l'adresse d'un public: peut-on encore dire que l'on se retrouve devant une langue? Je ne crois pas. Un langage peut-être, comme le langage des animaux, comme les cris, les pleurs ou les glossalalies des charismatiques mais une langue, je ne crois pas. D'une certaine façon, Gauvreau s'est retrouvé face à un vide sémiologique¹⁰.

Or, il est difficile de croire que l'on puisse indûment déconstruire la langue, dans la mesure où, telle que codifiée par les générations, elle constitue le support de base de notre intelligence, le lieu logique de ce que nous appelons les « formes sémiotiques ». Je crains que Gauvreau ne se soit aventuré trop loin. C'est d'ailleurs aussi ce que Nelligan avait fait, à sa manière (cf. Michon, 1983), dans l'espace beaucoup plus restreint de la culture de l'époque. C'est ce qu'Antonin Artaud a fait. En somme, c'est l'histoire classique du poète maudit!

Entre cette déconstruction ultime de la langue et les déséquilibres psychiques qu'il a connus, il y a certainement des relations. De quel ordre

(suite de la note 7)

sert de sa pâte et de ses outils; le danseur se sert de son corps spatialement défini; le compositeur musical se sert des notes classifiées en dehors de lui-même. Je crois qu'un compositeur, malgré sa science, n'aura jamais la confirmation définitive d'une trouvaille tant qu'il ne l'aura pas éprouvée à travers l'instrument auquel il la destine. En poésie, les relations s'établissent ni en fonction d'un instrument interprète, ni à travers une matière externe à la pensée. Le crayon, le papier, sont des éléments totalement extrinsèques à l'acte de création poétique. Ils ne jouent un rôle ni déterminant ni instrumental. L'objet poétique se forme intégralement dans la tête. »

(Lettre du 13 avril 1950)

« Enfin, mon vieux, pour tâcher de prévenir un malentendu possible (dont le doute m'est venu après coup): dans ma lettre du 13 avril, en vous parlant de la musique, j'affirmais que toutes les relations musicales étaient théoriquement prévisibles. Cette affirmation ne voulait pas dire que la création musicale est impossible. Parce que des relations sont théoriquement prévisibles, cela ne signifie pas qu'elles ont toutes été prévues, et que l'imprévu ... »

(La suite manque. Lettre du 19 avril 1950)

(8) Dans le texte de Marchand, cette expression ne renvoie pas uniquement au texte de la poésie en *exploréen*, mais aussi aux grandes pièces de théâtre, notamment à *La charge de*

sontelles, lequel de la déconstruction et des déséquilibres a précédé l'autre ? Je ne le sais pas. D'ailleurs, je ne crois pas que la relation entre ces deux termes soit simplement linéaire et causale. J'imagine qu'il y a eu là un processus d'amplification mutuelle lequel devrait être mis en corrélation avec d'autres facteurs, tels le « limogeage » puis l'exil du père Borduas, le suicide de la femme aimée, l'isolement grandissant, etc. Mais je n'ai ici rien à inventer, car c'est exactement ce que raconteront les pièces de théâtre.

(Suite de la note 8)

l'original épormyable. Et, effectivement, cette pièce constitue une *charge*, une agression contre le public qui est placé dans une situation de procès où il serait à la fois témoin et accusé.

Le théâtre ou le retour à la figuration

L'écriture *exploréenne* réalisait, dans l'écriture, le non figuratif qui avait fondé l'aventure des peintres automatistes. Mais il y a ici un paradoxe : si la communication ou, pour reprendre l'expression de Borduas, l'échange *passionnel* a lieu, marquant un accord réussi, direct, entre sensibilités, imaginaires, d'inconscient à inconscient, alors, le texte ou la « partition », constituée à la fois une médiation et une représentation minimalement figurative des pulsions de l'inconscient. La boucle, en quelque sorte, se ferme.

Il se produira alors, chez Gauvreau, un changement d'orientation à 180°. En passant aux grandes pièces de théâtre¹¹, il ne fera rien d'autre que de se mettre lui-même en scène. Ce sera, cette fois-ci, une forme d'hyper-figuration. Il traitera de l'*exploréen*, de ses rêves, de ses projets les plus utopiques, le point culminant étant marqué par *Les Oranges sont vertes* qui constitue, à mon avis, l'une des plus grandes œuvres de notre répertoire théâtral.

Gauvreau a mis en scène son délire. C'est-à-dire qu'il en a fait un objet de partage. La scène d'échange devenait la salle de théâtre : un lieu de transfert en quelque sorte. Je le reformulerai en d'autres termes : Gauvreau faisait de sa folie un signe¹², il lui conférait une existence sociale. Et, par le fait même, dans la mesure où il revenait sur la scène sociale, il sortait de l'ornière de l'isolement, il quittait le non-sens. Car le sens n'est pas un en-soi ou un absolu, le sens c'est d'abord et avant tout, assez simplement je crois, le ciment de la cohésion sociale.

Avec *La charge de l'original épormyable* (OCC : 637-753), dès le milieu des années 1950, il amorçait ici, avant Foucault, la discussion critique sur l'institution psychiatrique. Les traitements qu'il avait subis, les électrochocs, etc., il les racontait, il les dénonçait. Avec un langage à la limite de la

(9) Dans une lettre à Jean-Claude Dussault, datée du 13 avril, Gauvreau (1950) décrit minutieusement les différents types de transformations qui peuvent être apportées aux mots. À titre d'illustration, je donne les exemples suivants : *épormyable* est le produit d'une condensation des adjectifs *épouvantable* et *effroyable* ; *gastrigib*, une condensation de *gaster* (ventre) et *gib*, une inversion de *big* (gros), et un paragramme de *pig* (porc) ce qui donnerait *gros ventre porcin*. Dans l'*exploréen* le plus pur, les syllabes sont non reconnaissables, elles n'existent qu'en vertu de leurs qualités sonores et émotionnelles ; ainsi de ce simple fragment du poème « *gastrigib* » : *gastrigib aboulouc nouf geîleurr naumanamanamamouèr agulztri stubglèpct alstromstim...*

(10) Parce que la langue, à la différence des langages de la musique, de la peinture, de la chorégraphie, etc., repose sur une double articulation. D'une certaine

paranoïa peut-être, mais, à l'époque, y avait-il un autre moyen de se faire entendre ? Dans *Les Oranges sont vertes*, il racontait sa vie, ses relations avec Borduas, l'isolement dont il avait été l'objet, les sévices dont il avait été victime. Là encore, réalité historique et fantasmes sont difficiles à démêler. Mais les conditions de la création artistique étaient posées sur la scène publique.

Gauvreau s'est saisi de la foule, il en a fait son Autre ; en somme, par le théâtre, par la représentation, il a instauré une thérapie, à portée collective, sur la place publique. À l'impasse de l'*exploréen* succédait la représentation théâtrale. Le point central est ici : l'aventure théâtrale ne vient pas contredire l'expérimentation antérieure : elle vient plutôt la prolonger. Gauvreau n'a pas nié sa folie, comme un pénitent contrit, ce n'était pas là sa nature. Il ne s'est pas fondu dans le simple consensus. Il a choisi de parler bruyamment sur la scène sociale, de vitupérer, de proférer des injures, de lancer des accusations tous azimuts. C'est à ce prix qu'il participa à la vie sociale. Il a assumé sa folie en forçant la société à la recevoir, à lui donner un sens.

Quelques mots sur *Les Oranges sont vertes*. Je crois qu'il s'agit d'un spectacle global, à la limite du multi-médiatique, compte tenu des différents genres qui constituent la pièce, où l'on va du mélodrame à la tragédie, en passant par la caricature acerbe, au rappel nostalgique de la femme aimée, au discours journalistique pamphlétaire, à l'exposition de peinture, à la représentation cinématographique, etc. Plutôt que de s'enfermer à la limite inférieure d'un code extrêmement réduit, il embrasse la totalité des codes ou des médias disponibles. À l'austérité succède la surcharge, la plénitude des significations.

Portons notre attention sur un aspect particulier, à savoir la présence de l'*exploréen* dans la pièce. Il y figure comme thème de discours, comme discours de premier niveau, comme objet de destruction et comme pulsion créatrice qui s'avérera victorieuse contre tout. Pour le redire autrement : l'*exploréen* agit comme une *musique* (au sens où j'ai défini cette notion ci-haut), une musique qui, comme les décors, fait partie intégrante de la pièce, de l'enjeu, de l'action centrale qui y est représentée. Non pas accompagnement de la scène, mais pleine intégration.

En ce sens, *Les Oranges sont vertes* se rapprocherait plutôt d'un opéra comme *Don Giovanni* ou d'une grande production cinématographique (je donne, à simple titre d'exemple, *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman), où c'est l'intégration des différents systèmes sémiologiques (actions, gestes, mouvements, proxémique, musique, bruitages, sons, lumières, couleurs, perspectives, textes, récitation, intonations, etc.) qui fait sens.

(Suite de la note 10)

façon, cette double articulation vient compenser la « subtilité » du matériau de base qu'est le support phonique. En tentant de réduire la langue à une simple articulation (syllabe / émotion), Gauvreau en faisait un langage ; et en maintenant le caractère d'intériorité (ou l'aspect *psychique*, comme le suggérait Saussure) de la langue, il en conservait le caractère extrêmement ténu. D'un point de vue sémiologique, on dira que Gauvreau se plaçait dans une situation contradictoire : l'*exploréen* n'était plus une langue, et son caractère purement phonique, tout intériorisé, était trop mince pour assurer la base d'un langage qui soit autonome.

(11) Il faudrait préciser ici que Gauvreau s'est toujours situé dans une perspective d'écriture pour le théâtre ou, plus précisément, dans la perspective d'une parole qui n'ait d'existence que mise en scène devant un public. Son premier recueil de textes, *Les Entrailles*, daté de 1946 (OCC : 17-173) est constitué d'*Objets dramatiques*, soit des textes poétiques destinés à une représentation publique.

(12) Je me réfère ici à une définition proprement peircéenne du signe. Pour une présentation de cette problématique, on pourra consulter Fiset (1990).

L'interprétance¹³ de Gauvreau

Nous connaissons tous les circonstances *tragiques* de la mort de Gauvreau alors même que le Théâtre du Nouveau Monde préparait la représentation des *Oranges*. Oui, et on l'a assez dit, Gauvreau faisait alors de cette pièce son testament. Compte tenu de cette visée biographique que j'ai tenté de construire ici, je ferai la proposition suivante: avec *Les Oranges*, Gauvreau avait atteint une cohésion et une certaine exhaustivité dans la réalisation de son projet de vie. Il avait trouvé une solution aux problèmes esthétiques et aux nombreux paradoxes qui enfermaient les questions de la figuration et de la non-figuration. Je crois que l'on pourrait dire que, du point de vue de sa logique, il avait enfin trouvé la paix avec soi-même. Son suicide, dont il parlait depuis vingt ans, était enfin possible (tout comme on dit, avec raison je crois, que certaines personnes sont ou ne sont pas prêtes à mourir). Claude Gauvreau aura fait preuve d'une dernière exigence face à soi, la plus haute sans doute: la nécessité morale de conduire sa vie vers son ultime réalisation dans les trois ordres de l'imaginaire, du réel et du symbolique.

Ces circonstances étaient *tragiques* pour nous, mais pas pour lui; il est mort comme il a vécu, et j'emprunterai un adjectif qui revient constamment dans ses textes: de façon *convulsive*. À partir du moment où nous reconnaissons cette logique, il n'y a plus de mythe Gauvreau, pas plus que de tragédie; en revanche, nous découvrons une grande figure humaine de notre patrimoine.

J'avais terminé mon introduction sur la question suivante: comment ouvrir la voie ou comment accéder à Gauvreau? Je la reformulerai ainsi: comment faire accéder Gauvreau à la signification?

En fait, c'est poser la question des conditions de la signification. Le signe, c'est un mouvement, c'est une dynamique, c'est à la fois un contenu et un médium d'échange. Le sens, comme je l'ai proposé plus haut, c'est le ciment social. Et l'œuvre de Claude Gauvreau, c'est une partition, un ensemble d'instructions qui permettront aux créateurs-interprètes de provoquer la venue d'un moment de beauté, c'est-à-dire une occasion où des images, des sons, des mouvements, des actions surgiront un peu magiquement et créeront dans nos imaginaires, le surgissement d'un moment privilégié de conscience. Le sens n'est pas ailleurs que dans les retombées d'un tel événement, dans ses prolongements.

(13) Cette notion, qui appartient à la sémiotique peircéenne, renvoie au prolongement du signe qui ne peut trouver sa pleine réalisation que dans des manifestations *ultérieures*. Le signe, écrit Peirce, est un *serait*, un *would be*. C'est en ce sens que je soutiens que l'œuvre de Gauvreau, n'a d'existence que dans ses *exécutions* publiques au sens que prend ce mot au théâtre ou au concert (soit des réalisations orales, auditives, collectives), alors que le texte proprement littéraire trouve sa réalisation dans l'acte individuel et silencieux de la lecture.

Le texte de Gauvreau, à la différence des grandes pièces de littérature, m'est en bonne partie illisible. Je ne puis pas plus le lire que je ne puis entendre une musique en parcourant des yeux une partition musicale. Et, de fait, je ne me suis référé ici qu'à des indications scéniques. La signification, je ne puis que l'imaginer car elle est prolongation du sens; je peux la produire moi-même comme, parcourant des yeux une partition, je chantonne à voix basse, comme lisant j'annote un texte... Chez Gauvreau, ce prolongement sera l'œuvre de la théâtralisation.

Je proposerai que la réalisation ultime du texte de Gauvreau ne peut être qu'une polyphonie¹⁴ théâtralisée. C'est ce qu'il réalisa avec ses grandes pièces.

(14) Ce terme serait à prendre ici dans son sens premier qui renvoie à un tissage de voix musicales; et aussi dans le sens que lui donnait Bakhtine lorsque, se référant au roman de Dostoïevsky, il désignait la représentation d'une pluralité de voix sociales en interaction. Il semblerait que dans l'univers de Gauvreau, seul le théâtre puisse arriver à intégrer la pluralité des voix à la fois musicales et sociales, dans une représentation qui soit cohérente et harmonieuse.

BORDUAS, P.-E., 1988 : *Écrits I* (1933-1960), édition critique préparée par A. Bourassa, J. Fiset et G. Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal [abrégé *Écrits I*, dans les renvois].

ECO, U., 1988 : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.

FISSETTE, J., 1990a : *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ.

_____ 1990b : « Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau », *Protée*, n°18-1, pp. 47-58.

GAUVREAU, C., 1977 : *Œuvres créatrices complètes*, édition établie par l'auteur, Montréal, Parti Pris [abrégé OCC, dans les renvois].

_____ 1950 : *Correspondance avec Jean-Claude Dussault*. Cette correspondance est encore inédite, à l'exception de quelques extraits qui ont paru dans « Lettre à un fantôme », *La Barre du jour*, n° 17-20, 1969 (« Les Automatistes »), pp. 344-361.

_____ 1969 : « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, « Les Automatistes », pp. 48-96.

LABRECQUE, J.-C., 1971 : *La nuit de la poésie*, long métrage, Office national du film.

MARCHAND, J., 1979 : *Claude Gauvreau. Poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur.

MICHON, J., 1983 : *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

