

Borduas revu à travers la figure de Claude Gauvreau

par
Jean Fisette
Université du Québec à Montréal

Ce texte a paru dans *Des lieux de mémoire Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, Carani, Marie, éditeure, Ottawa, 1995, Presses de l'Université d'Ottawa, p 109-124.

*Gauvreau, Claude. Le héros d'une soirée inoubliable où il fut
donné d'entrevoir ce que pourrait être le théâtre surrationnel.
La calme et formidable assurance d'un révolutionnaire
né poète et tribun. Celui de nous tous à l'activité
la plus facilement justifiable, la moins dispersante.
Borduas, Indiscrétions, 1947*

*De tous ces jeunes fous que j'ai adorés,
[vous êtes] celui qui est appelé au plus grand avenir.
Lettre de Borduas à Gauvreau, 1954*

Nous sommes conviés à dresser un bilan des avancées esthétiques qui ont marqué les grandes étapes de la culture picturale québécoise du XX^e siècle. On s'intéressera donc aux déplacements qui ont marqué notre imaginaire, notre sensibilité et notre intelligence des expériences accusées par quelques uns de nos grands créateurs.

Nous en sommes au post-modernisme; le contenu de cette étiquette me paraît encore incertain; pourtant une chose est claire, c'est que nous partageons la conviction qu'un tournant a été dépassé; et cette conviction repose sur le fait que nous avons pris nos distances par rapport aux canons de la modernité qui avaient dominé le monde des Arts et des Lettres durant une trentaine d'années.

Je tenterai donc de dresser un bilan de ce que représente, pour le littéraire que je suis, cette modernité élaborée sur le matériau pictural. Dans le cadre de mes travaux, je me suis intéressé, depuis plusieurs années, à l'Automatisme dont Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau représentent les figures centrales. On ne peut comprendre Gauvreau sans se référer à Borduas qui a agi comme un initiateur auprès de ce dernier. Aujourd'hui je tenterai d'inverser la perspective, c'est-à-dire, de construire l'image que je puis me faire de Borduas à travers celle de Claude Gauvreau. On peut déjà imaginer que ce simple changement de perspective conduira à un décalage dans la représentation que nous nous faisons habituellement de Borduas, et des conditions de l'implantation, avec l'automatisme, de la modernité au Québec. Je crois que c'est précisément ce renouvellement qui marque l'enjeu de cette entreprise qui est nôtre aujourd'hui: construire un bilan.

Reconnaître Borduas à travers la figure de Claude Gauvreau

Du point de vue de l'analyse sémiotique qui représente mon terrain de travail théorique, je poserai cette proposition d'ordre général: de la même façon qu'un signe n'existe que par ses avancées, bref parce qu'il génère, je dirai que l'apport de Borduas ne peut être évalué que par ses retombées.

Près de cinquante ans nous séparent de Borduas. De notre point de vue, de notre position dans l'histoire, nous ne pouvons le percevoir que comme une silhouette devinée au loin, à l'horizon de notre regard. Il est nécessairement flou. Nous le voyons à travers une épaisseur de filets nuageux agissant comme autant de filtres que constituent les expériences accumulées depuis cette époque. Prétendre saisir clairement et directement, sans médiation, ce que fut Borduas, ce serait mentir ou se conter des histoires ou bien faire preuve d'une grande naïveté. En somme Borduas, pour nous, est placé à la limite d'un tracé lumineux qui se perd à l'horizon. J'inverse la perspective: un tracé lumineux dont la source nous échappe en bonne partie et qui nous rejoint aujourd'hui. On pourrait penser à ces étoiles maintenant disparues dont la lumière nous atteint encore... Car Borduas, pour nous, c'est l'ensemble des expériences, des avancées, des acquis qu'il a contribué à faire surgir et dont nous bénéficions. Pour le dire autrement: Borduas appartient à un signe dont les créateurs subséquents et nous-mêmes, sommes partie prenante et dont nous constituons un des lieux de prolongement.

Lorsque je regarde en arrière, vers le passé, mon regard rencontre la figure de Claude Gauvreau qui agit comme un écran; je prends ce terme dans ses deux acceptions: un écran qui me cache partiellement la vue et aussi un écran qui, comme au cinéma, constitue un lieu où une représentation vient prendre forme. C'est précisément celle-ci que je tenterai de lire.

Borduas fut certes un interprète des signes de la culture dans laquelle il vivait. Mais il fut plus qu'un simple traducteur ou décodeur: il transforma ces signes, leur ouvrant la voie de l'enrichissement, leur conférant de nouvelles valeurs. Nous avons un terme technique pour désigner ce travail de transformation et de prolongement des signes; c'est l'*interprétant* qui dénomme ce nouvel état d'un signe antérieur, enrichi, encore partiellement à venir. Disant ceci, je fais référence au créateur, à celui qui est venu rendre possible une ouverture et une *libération* de l'imaginaire dans la société et la culture à laquelle il appartenait. On dira donc que les objets culturels, les représentations bref les signes ont trouvé, chez Borduas, un terrain fertile où prendre racine, se renouveler et se prolonger.

De la même façon, Claude Gauvreau, tout en appartenant pleinement à la culture des années cinquante, fut l'interprète de Borduas. L'automatisme surrationnel, initié par le peintre, trouva dans l'écriture de Claude Gauvreau à se prolonger, à atteindre de nouveaux développements qui restaient disponibles, comme en attente. Chez Gauvreau, le signe borduasien trouve des *interprétants*. Ainsi, lorsque Claude Gauvreau écrit des propositions extrêmement hardies sur la poésie sonore, la pratique de la non-figuration, qui avait été précédemment initiée en peinture, trouve là de nouvelles réalisations qui lui confèrent des significations nouvelles.

Si cette problématique du signe, que j'emprunte au grand philosophe et sémioticien américain Charles S. Peirce¹ est juste, on devra admettre que la figure et l'oeuvre de Claude Gauvreau représentent une voie privilégiée - mais aussi obligée, je crois - pour dresser le bilan de ce que fut l'apport de Paul-Émile Borduas à notre culture. On peut même imaginer que cette lecture nous permettra de nous dégager de cette image extrêmement stéréotypée - et encore dominante aujourd'hui - du Borduas thaumaturge, initiateur miraculeux de la modernité. Car, dès lors que

1. Pour une présentation synthétique, on pourra consulter Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, 1990, XYZ, 96p.

Gauvreau entre dans le tableau, les choses ne peuvent plus être réduites; elles deviennent plus complexes, plus subtiles; elles commandent plus de nuances.

Les lieux de la représentation: la pâte, la langue

Suivant la voie ouverte par Borduas, Gauvreau s'est inscrit dans une problématique du signe qui le conduisit à l'abolition de la figuration. Nous situant à un premier niveau, on reconnaîtra une forme de mimétisme dans le déplacement de la non-figuration de la pâte à l'écriture, de la forme visuelle reconnaissable au signe linguistique. D'une certaine façon, on pourrait avancer que Gauvreau a tenté de traiter les mots d'une façon iconique, se donnant la liberté, propre au langage symbolique des arts visuels, de manipuler un matériau libre d'un *signifié* immédiat, pré-codifié. Il y avait là un croisement des langages symboliques qui allait conférer à l'automatisme un surcroît de signification.

Les premières gouaches de 42 célébraient la joie des couleurs et des formes libérées du carcan des modèles imposés. Tel était l'enjeu de la surréalité picturale. La déconstruction² de la langue, telle qu'elle se manifeste dans le texte en exploré de Gauvreau nous transporte dans un univers qui, à l'inverse du précédent, inspire la crainte et le malaise. C'est que nous y perdons nos schèmes de références les plus fondamentaux, ceux qui fondent la langue.

Le peintre se gardait, comme en réserve, la possibilité d'avoir recours au code linguistique pour rendre compte de sa démarche. Borduas se référait, par exemple, à la métaphore du capitaine en mer³ qui, à un certain moment, écrit-il, doit arrêter son mouvement pour *faire le point* avant de repartir vers l'inconnu. Par là, Borduas reconnaissait la nécessaire complémentarité des deux démarches qui sont liées à l'acte de peindre alimenté par la passion puis au discours, plus distant, plus réfléchi. La toile, en ce sens, représentait un terrain où libérer l'imaginaire, lieu de tous les possibles. D'une certaine façon, la toile devenait un terrain d'avancée, d'exploration.

Chez le poète pour qui coïncident le matériau de la créativité et celui de l'analyse distanciée, l'abolition du code linguistique prend une dimension tout autre. La créativité, la libération de l'expression occuperont toute la place, remettant en question la possibilité même de la distance

2. J'emploie le terme *déconstruction* non pas au sens que prend ce mot chez les théoriciens et praticiens américains qui cherchent à représenter le travail de l'imaginaire sur la base de déplacements opérés sur des glissements permis par les similarités de l'ordre du signifiant. Chez Gauvreau, la *déconstruction* atteint directement le signe linguistique dans son principe même et ce jusqu'à son abolition comme unité du code linguistique.

3. "Dans le domaine de la pensée faire le point semble aussi nécessaire qu'au capitaine en mer. L'activité cérébrale déployée n'est que la conséquence de ces nécessités psychologiques. Désirs d'ordre, de lucidité, de maîtrise qui éclairent l'objet du désir, l'espoir." "Parlons un peu peinture", p. 291 dans Paul-Emile Borduas, *Écrits I*, Édition critique préparée par A. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe, Montréal, 1988, P.U.M., (*Bibliothèque du Nouveau monde), 700p.

critique⁴. Gauvreau l'avait reconnu pleinement: dans une lettre à Jean-Claude Dussault, il écrivait que pour le peintre le matériau soit la pâte, la toile etc, sont extérieurs au créateur, comme les notes pour le musicien et le corps spatialement défini pour le danseur. Pour le poète, il n'y a pas de matériau extérieur: *la création, écrit-il, se fait exclusivement dans la tête*⁵. La structure de la langue était abolie.

Ce qui conduisit Gauvreau à poser la créativité et la déconstruction comme des absolus, faute d'une autre scène où prendre acte des acquis. D'une certaine façon, Claude Gauvreau est allé beaucoup plus loin que Borduas dans cette avenue qui ultimement remettait en cause le matériau de l'élaboration et de la représentation de la pensée. C'est en ce sens que les enjeux ultimes de cette modernité, naissante dans les arts, trouvait suite à son déplacement sur la plan de la langue et de l'écriture, des significations qui débordent ce que pouvait nous révéler l'expérience picturale.

L'abolition de la figuration pour l'exploration des racines de l'imaginaire

Gauvreau s'attacha à révéler une langue nouvellement découverte qu'il appela l'*exploréen*. Le terme est juste et extrêmement évocateur, définissant la pratique de la poésie comme une exploration des territoires encore vierges de l'imaginaire ainsi que des pulsions de l'inconscient. Le signe, en exploréen, à la façon du tracé ou de la tache de couleur sur la toile non-figurative, n'est pas un signe sans objet ou sans référent: c'est un signe qui se donne comme objet, non pas une chose du monde mais de la spontanéité, de l'émotion, des mouvements pulsionnels. À la limite, on pourrait suggérer que le signe non-figuratif représente et, simultanément, suscite son référent fantasmatique.

D'une certaine façon, pour Gauvreau, la langue exploréenne et la pièce réalisée, tel poème particulier, s'identifient. Soyons précis: les poèmes ne sont pas *en* exploréen, ils sont *de* l'exploréen, au sens de la catégorie grammaticale du *partitif*, comme on dit *de* l'eau ou *du* vin. L'exploréen, n'est pas une langue à créer sur la base d'un nouveau code à élaborer; ce serait plutôt un langage naturel, inné, largement universel que le poète cherchait à révéler ou à faire surgir. En ce sens, Gauvreau poussa à son ultime logique, le rejet fondamental que Borduas avait opposé à toute forme de codification.

Cette poésie ne pouvait avoir d'existence pour lui que sous le mode oral d'une communication directe, immédiate, entre deux individus. Voire plus, la communication se ferait, pourrait-on dire, directement, sans médiation, d'inconscient à inconscient. La signification de la création passait du plan de l'esthétique à celui de l'expressivité et de la découverte. Encore ici, Gauvreau suivait et

4. Les seuls fragments de réflexions théoriques que nous ait laissés Gauvreau résident dans la correspondance avec Jean-Claude Dussault. Toute une poétique y est construite. Ces fragments datent de 1949-50, soit antérieurement à la majeure partie de l'écriture de l'oeuvre. Puis, cette entreprise d'écriture était strictement privée. D'ailleurs, il l'exclut de son grand projet de publication, soit les *Oeuvres créatrices complètes*. Gauvreau y écrivait explicitement (en caractères majuscules) que cette réflexion est strictement *inutilisable* pour la création.

5. Lettre du 13 avril 1950.

dépassait Borduas qui cherchait, plus simplement, à amener ses étudiants à se détourner des modèles extérieurs pour découvrir leurs propres virtualités intérieures.

On se souvient du projet, donc de la signification, que Borduas assignait à l'automatisme surrationnel: *Un monde reste obscur, hostile, presque inexploré: le monde psychique. Nous avons la conviction que ce monde-là, comme l'autre, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une nouvelle civilisation.*⁶ Alors que Borduas se plaçait dans la perspective d'un long processus - étalé sur *des siècles à venir* - de modification des états de conscience, Gauvreau aurait voulu que les réalisations fussent immédiates. Et j'ajouterais: peu importe le coût!

Seulement, l'exploré fut, à cette époque, un échec: la communication espérée, celle qui se situait au niveau des profondeurs, s'avéra impossible. Pour plusieurs raisons; j'en relève ici deux: la communication visée présuppose, entre deux interlocuteurs, un niveau d'intimité que l'on ne peut trouver par exemple, que dans une relation amoureuse riche du partage des fantasmes de chacun. Il est difficile d'imaginer que cette relation puisse surgir spontanément lors d'une simple récitation de poème, entre des inconnus.

Puis, seconde raison, l'exploré, étant fondé sur l'abolition de tout code de symbolisation: on peut comprendre que l'expérience en resta à la pure et simple expressivité, indépendamment des possibilités de communication ou d'échange.

On doit prendre en compte ici les conditions de la représentation: alors que, pour le peintre, le tracé, la tache de couleur, ou pour le musicien, une figure rythmique, par exemple, possèdent une existence factuelle qui est suffisante pour accéder à une existence symbolique, l'écrivain, étant lié à la langue caractérisée par une double articulation, ne peut, sans risque, abolir le signifié, c'est-à-dire le signe linguistique. En fait, Gauvreau traitait la langue comme si elle possédait la malléabilité du matériau pictural; plus proprement, il en faisait une matière musicale ou, à la limite, un pur matériau sonore puisque la codification-même était abolie.

Gauvreau descendait dans les arcanes de l'imaginaire et de l'inconscient. Il trouva à en donner une figuration qui, alimentée à la pratique picturale, était curieusement modulée sur une pratique musicale de la langue. Mais en dehors de tout espace d'échange, il s'engouffrait dans les fantasmes, rendant fort problématique la voie de retour.

La folie comme perte du lien social, c'est-à-dire, du signe

Gauvreau avait aboli la langue; il avait perdu ses points de repère, les bases les plus irréductibles de la pensée. Et c'est à ce moment qu'il rencontra la folie. Ce n'est certainement pas un fait de hasard! (bien que d'autres facteurs, d'ordre biographique, soit nécessaires pour expliquer ce *nauffrage*.)

6. "Parlons un peu peinture" dans *Écrits I, op.cit.*, pp. 290-1.

J'emploie le terme *folie* dans un sens non-clinique. La folie, c'est la perte du lien social, c'est l'enfermement à l'intérieur de ses fantasmes. En ce sens, chacun a sa petite folie, les artistes créateurs peut-être plus que les autres, pour la raison que la créativité repose en grande partie, précisément sur cette capacité d'une incursion à l'intérieur de soi-même.

À ce point de notre réflexion, nous pourrions suggérer que le sens des mots fonde, pour le littéraire, pour le poète, la signification; et la signification, c'est la propagation des sens, leur cheminement. La signification, c'est le lieu, le lien social, c'est le ciment qui assure la cohésion d'une société et la cohérence d'une culture. L'exploréen était vraisemblablement allé trop loin dans la déconstruction. Le sens des mots abolis, la signification se perdait. Les syllabes prononcées, proférées souvent avec une énergie qui confinait à la rage, n'étaient plus des signes puisqu'elles ne parvenaient plus à engendrer d'*interprétants*. Elles étaient condamnées à demeurer des stimuli sonores.

On pourrait objecter que Gauvreau déborda l'automatisme. Pourtant sa démarche est cohérente et parfaitement conséquente avec l'automatisme⁷. Il me semblerait plus juste de proposer, encore ici, qu'il poussa à bout les virtualités de l'automatisme. Comme s'il en révélait une virtualité encore non perçue, non explorée.

En ce sens, la folie de Gauvreau nous indique un lieu d'errance - ou, si l'on préfère, un non-lieu - où le conduisait dangereusement l'automatisme. Et l'on sait que Borduas, comme toutes les personnalités fortes et aventurières, en raison de l'envergure des remises en cause, sema autour de lui le déséquilibre. Gauvreau s'y est aventuré. Il ne fut pas le seul.

C'est que le projet automatiste avait conduit, à ses extrêmes limites, l'expérience esthétique. Au delà de la frontière rencontrée, se perd la figuration, l'objet du signe s'amenuise, le signe se problématise, le mouvement des sens, soit la signification, est suspendu, la socialité est remise en cause.

L'expérience de l'exploréen, née dans la ferveur et la générosité de la découverte et de l'innovation conduisit Gauvreau à cette limite: cette frontière, je crois qu'il la traversa plusieurs fois, dans les deux sens, dans des aller-retour à la fois grandioses et pathétiques.

7. À moins que l'automatisme ne puisse avoir d'existence que dans les arts plastiques et alors il ne serait qu'une école de peinture. Au contraire, tout plaide en faveur d'un mouvement qui touche toutes les modes d'expression: la diversité des objets qui ont été publiés avec le manifeste collectif ainsi que l'appartenance des signataires en témoignent, hors de tout doute.

La mise en scène du processus de la création

La démarche créatrice ultérieure de Gauvreau, si on la saisit distraitemment ou simplement de l'extérieur, donne toutes les marques d'une simple et totale inversion: en écrivant ses grandes pièces de théâtre, Gauvreau passa à la figuration; il mit constamment en scène sa vie, ses espoirs, la perte de son grand amour, sa rencontre de la folie, ses débats avec l'institution psychiatrique et enfin la mise à l'écart et l'abandon dont il était victime de la part des amis d'hier.

Je me ferai plus bref ici en me contentant de quelques propositions d'ordre général: en passant au théâtre, Gauvreau n'a pas nié sa folie, il l'a totalement assumée en la mettant en scène. Que peut signifier cette expression: *assumer sa folie*? Accepter d'être porté par sa folie, puis volontairement, la porter, l'afficher, la partager bref en faire le fondement pulsionnel de la créativité.

En somme, sa folie, il l'a rendue publique, il l'a rendue *au* public, il l'a socialisée en la représentant, il l'a partagée avec la société. La signification s'était perdue; il chercha à donner une signification à cette perte. Ce faisant, Gauvreau ouvrait des débats de société portant sur les institutions, sur les conditions de la créativité. Bref, il a fait de sa folie un signe authentique⁸; par le théâtre, il a fourni des opportunités à de nouveaux interprétants de surgir.

D'une certaine façon, le bilan de l'automatisme que nous tentons d'élaborer, Gauvreau l'avait déjà fait au théâtre. Nous n'avons qu'à lire attentivement.

On objectera que ces grandes pièces mettent en scène la folie, Gauvreau aux prises avec la folie. C'est commode et rassurant! Et pourtant, c'est plus complexe et plus subtil. Gauvreau se représente dans les pièces, mais il reste aussi à l'extérieur des pièces; il est à la fois à l'intérieur, représenté dans les personnages de Mycroft dans *La Charge* et d'Yvernig dans *Les Oranges*; mais il est aussi l'auteur, l'ombre à l'arrière qui ménage savamment l'évocation.

Avec le théâtre, Gauvreau représente sur la scène publique, ces mouvements d'incursion dans le territoire de l'obscur qui constitue en bonne partie, le terreau de l'imaginaire. Ce théâtre nous convie à une expérimentation de l'exploréen ou, pour le dire autrement, à une expérience de l'automatisme surrationnel.

Précédemment, j'ai cité ce passage de Borduas que je reprends: *Un monde reste obscur, hostile, presque inexploré: le monde psychique. Nous avons la conviction que [...] le tableau finisse par nous le rendre familier, dut-il y consacrer des siècles...* Gauvreau, encore ici, se situait dans la droite

8. Dans la sémiotique peircéenne, le signe authentique (ou, plus proprement la triade authentique) est défini comme un lieu logique où les interprétants, prolongements du signe, reviennent, dans un effet de retour, conférer une consistance et une cohésion au signe. L'exploréen de la première expérience, donné comme pure expressivité libérée de toute contrainte, correspondrait plutôt à un *quasi-signe* (Peirce suggère comme exemple le métier à tisser de Jacquart où l'objet construit existe indépendamment de ses prolongements), alors que la représentation donnée de l'exploréen dans les pièces de théâtre, agissant comme interprétant, vient rétroactivement conférer une signification à l'expérience. D'une certaine façon, on pourrait suggérer que de la poésie immédiate à celle qui est médiatisée par le théâtre, on passe d'une *présentation* à une *représentation*.

ligne des rêves du peintre; seulement, il réalisait le rêve, immédiatement, avec force. Et il le faisait de la façon la plus authentique qu'il soit: il le faisait comme l'artiste créateur qu'il était. J'emploierai ici un terme qui revient fréquemment dans son texte: il le faisait de façon *convulsive*. Il le faisait sur un mode automatiste.

J'ai proposé, plus haut, que l'exploréen avait été un échec: l'expérience était un échec dans la mesure où l'abolition du sens interdisait l'accès à la signification; le théâtre précisément conféra, à l'exploréen, une signification.

C'est dans cette perspective que je propose que la figure, la vie et l'oeuvre de Claude Gauvreau conduisent sur une autre scène, dans un autre langage symbolique avec de nouvelles significations, l'automatisme surrationnel qui avait été initié par Paul-Émile Borduas.

Borduas vu à travers le personnage de Gauvreau: une question de signes

Est-ce à dire que la folie fait partie de l'héritage de Borduas? Qu'elle est inhérente à l'automatisme? D'abord, la folie n'est pas un état. C'est un mode de relation ou plutôt, un noeud inextricable de relations aux choses, aux valeurs, aux personnes. Borduas écrivait que la beauté est une *relation troublante*⁹ qui, pour exister, exige l'*espoir*¹⁰. L'image de Borduas que projette Gauvreau, en la conduisant à une magnificence, c'est précisément cette expérience de la *relation troublante* alimentée de l'*espoir*.

Pour m'aider à mieux saisir cet aspect délicat et fondamental dans la superposition des deux figures de Borduas et de Gauvreau, je m'aiderai de cette citation que j'emprunte à Carl Gustav Jung:

*Dire simplement de ceux-ci [les démons familiers] qu'ils sont dénués de sens ou qu'ils égarent, c'est priver une personnalité de l'ombre qui lui appartient. Mais à vouloir nier sa personnalité obscure, on détruit la forme de toute une personnalité. Toute "forme vivante" nécessite une ombre dense pour pouvoir être plastique. Sans ombre, une forme n'est qu'un fantôme ou un mirage à deux dimensions, dans le meilleur des cas, un enfant plus ou moins bien élevé.*¹¹

Sans faire une exégèse de la pensée de Jung, je rappellerai simplement que l'*ombre* désigne ce halo de mystère, appelé inconscient, qui entoure les consciences et constitue une réserve d'énergie représentant le lieu essentiel d'alimentation de l'imaginaire et de la créativité. Dans la perspective psychologique qui est la sienne, le processus de maturation, qu'il nomme l'*individuation*, consiste

9. "La vérité est une relation rassurante à un moment donné de notre vie, ou de l'histoire. / La beauté une relation troublante. Toutes deux ont besoin de l'espoir." "La transformation continuelle", dans *Écrits I, op. cit.* p. 279.

10. Ce qui définit bien la triade peircéenne: une relation ouverte, insuffisante, *troublante* entre deux termes, le fondement du signe et son objet, puis le *serait* du signe ou l'interprétant, soit l'*espoir*.

11. Jung, C. G., *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964 p.256.

précisément à établir des relations harmonieuses, nécessairement dialectiques, entre le moi conscient et l'ombre, le lieu de l'inconscient.

Je suggérerai ici que Borduas, comme tous les grands créateurs, puisa largement dans l'ombre; ou plutôt, il eut le courage des incursions dans ces *terra incognita*. Devant les spécialistes de la peinture que vous êtes, je proposerai, à mes risques et périls, cette lecture très subjective que je fais des tableaux de l'époque classique de l'automatisme: j'y vois essentiellement ce mouvement de plongée dans l'ombre; j'y vois strictement un mouvement de *plongée* dans un ailleurs insaisissable; car l'ombre, c'est le lieu du non-conscient; le contenu de l'ombre ne peut pas être verbalisé ou porté au discours car alors il accéderait à la conscience: il perdrait sa nature et sa puissance. Avec l'expérience de l'exploréen, Gauvreau effectuait cette même plongée de la langue dans une non-langue, un langage indéterminé.

Les contenus de l'ombre, ce sont, pour emprunter une métaphore à l'un de nos grands poètes, des *Îles de la nuit*. Et si l'ombre doit rester l'ombre, elle ne peut être que suggérée ou désignée soit figurativement soit indiciairement, tant dans l'écriture que sur la toile; elle n'a d'existence symbolique qu'au titre d'un *ailleurs*. Cet ailleurs, lieu de l'ombre, ne correspond pas nécessairement à un abîme sans fond ou un espace illimité ou encore un trésor caché de ressources inépuisables préexistantes, pré-codifiées et reconnaissables. Lorsque Borduas, dans les *Commentaires sur des mots courants*, définit l'*automatisme surrationnel* en le distinguant de l'*automatisme psychique*, il désigne, précisément un lieu qui serait à la marge de la conscience, j'ajouterais à la frontière immédiate, comme un halo qui ne déborde que finement le lieu du contrôle de la raison. Par là, Borduas se tenait à distance de toutes les métaphysiques des profondeurs qui supposent précisément cette réserve d'images qui était déniée avec la définition de l'*automatisme surrationnel*¹².

Voilà la signification que Gauvreau me conduit à conférer à la non-figuration. La frontière, à laquelle je me réfèrais plus haut, n'est plus une discrimination bien marquée entre folie et équilibre, sens et non-sens, figuration et non figuration, signification et errance; on parlerait plutôt d'un lieu diffus correspondant à cette rencontre des zones d'ombre et de lumière qu'évoque Jung. Ce lieu diffus, on le devine chez Borduas; le théâtre de Gauvreau le met en scène avec éclat et nous permet de le mieux reconnaître chez le peintre.

Voilà la façon que Gauvreau me donne de lire, de reconnaître et de comprendre Borduas, puis l'automatisme surrationnel: j'assiste à *La charge de l'original épormyable* puis aux *Oranges sont vertes*, j'écoute Claude Gauvreau réciter de l'exploréen: ou bien je résiste stoïquement, ou bien je fuis devant la peur de l'abîme, c'est-à-dire l'appel de la folie, ou bien je risque l'aventure et je plonge dans l'ombre. Avant que je ne saisisse cet enjeu du projet esthétique de Gauvreau, les gouaches de 42 m'initiaient au simple plaisir de la liberté symbolique, les toiles automatistes de la période classique, en me donnant la sensation de nouveaux espaces, me réjouissaient, alors que m'effrayaient les dernières toiles, affichant, pour emprunter un titre à Saint-Denys Garneau, *la mort grandissante*. Mais Gauvreau m'a, pour ainsi dire, tenu par la main. Ces impressions, ces sensations sont toujours

12. "Je dirais aussi qu'il y a image exploréenne lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science [...] de découvrir en l'objet poétique le contenu latent." Gauvreau, lettre du 13 avril 1950 à Jean-Claude Dussault.

là certes, mais je sais maintenant qu'elles me conduisent à plonger moi-même, avec d'infinies précautions, dans cet ailleurs obscur à la rencontre des racines de l'imaginaire, un lieu qui n'est pas un abîme sans fond, qui n'est plus tout à fait *inexploré*, ni tout à fait *hostile*, puisque déjà habité par ces initiateurs, tant peintres que poètes.

Il est significatif que la dernière oeuvre de Claude Gauvreau, *Jappements à la lune*, soit un recueil de poèmes, de l'exploré. Michel van Schendel ajoutait, avec raison: *comme quoi l'essentiel de l'expérience esthétique et morale tenait là*¹³. Je crois qu'on pourrait aussi lire dans ce sens les dernières toiles de Borduas, en noir et blanc, qui me paraissent si austères. On pourrait imaginer cet explorateur évoqué précédemment qui retournerait, cette fois sans retour, vers ces nouvelles contrées.

Un bref mot pour terminer: que faire de l'automatisme et de la modernité aujourd'hui?

Comme le signe qu'elle est, cette expérience n'a pour nous d'existence sémiotique, c'est-à-dire de signification, que dans la mesure où elle se prolonge, marque des gains de conscience et nous rejoint à l'image des rayons lumineux que j'évoquais au début. La folie n'a pas été niée mais le mal de la folie a été en partie conjuré parce que conduit à une signification, celle de l'incursion dans l'ombre.

J'avais suggéré, en commençant cette communication, que Gauvreau en prolongeant, sur le plan de l'écriture, l'automatisme surrationnel initié par Borduas, lui conférait un surplus de signification. Gauvreau a effectivement lui-même plongé seul dans cet ailleurs obscur, il a côtoyé les fantômes, peut-être rencontrait-il la femme de ses rêves, la *Beauté baroque*, il a certainement rencontré la folie puis il revenait comme un explorateur surgit à l'improviste pour nous parler de la nouvelle contrée découverte.

J'ai abondamment parlé de folie. C'était une voie obligée car telle nous apparaît, au premier abord, cette expérience de la plongée dans l'ombre. Nous savons maintenant qu'il y a là un enjeu qui, tout en étant périlleux, n'est pas illusoire.

Cette évocation de Borduas sur l'écran que représente la figure de Claude Gauvreau déplace, de façon importante, ma compréhension de l'Automatisme.

Comme nous tous, j'imagine, durant longtemps, je me suis contenté de l'image du Borduas pourfendeur de la société sclérosée que représentait le Montréal des années quarante: le critique

13. Michel van Schendel, *Rebonds critiques I. Questions de littérature*, Montréal, 1992, Hexagone, (*Essais littéraires+).

acérbe des institutions, le libérateur de l'imaginaire, l'initiateur de la modernité au Québec¹⁴, la caution de la non figuration. Ces démarches de rupture étaient nécessaires dans son cheminement, l'époque l'y forçait. Elles ont contribué de façon importante à construire la culture d'aujourd'hui. Seulement, ce sont là des acquis qui sont devenus les canons de la modernité: des certitudes, des lieux communs ou pire, des normes ou, encore pire, des alibis. Je suis maintenant convaincu qu'en nous contentant de ces prises de position, nous neutralisons la dynamique de Borduas pour le placer au Musée, ou dans nos encyclopédies, bien sagement rangé dans son époque. Nous en faisons alors le grand-père des acquis d'aujourd'hui. Je reprends les termes de Jung: ce serait s'en faire une image *sans ombre, une forme* [qui ne serait] *qu'un fantôme ou un mirage à deux dimensions, dans le meilleur des cas, un enfant plus ou moins bien élevé*. L'image de Borduas deviendrait elle-même un *objet-mort de plus*¹⁵.

Or on sait bien que, de toute évidence, ce n'est pas par ce biais que Borduas a pu conférer à notre collectivité cette impulsion si puissante à la créativité. Il y a une nécessité de redécouvrir Borduas. Curieusement, Pierre Vadeboncoeur¹⁶ avait bien compris l'apport de Borduas qui, à l'époque, représentait une force sauvage, neuve: Borduas, écrivait-il, a osé traverser la *ligne du risque*. J'imagine que cette nécessité appartient à ce que nous appelons, de façon encore provisoire, la post-modernité. Disons, plus sagement, le dépassement de la modernité.

J'ai tenté de démontrer que Gauvreau révèle, au littéraire que je suis, l'ombre de Borduas, qui m'apparaît le véritable lieu de l'automatisme; Gauvreau m'en fournit à la fois l'occasion, les moyens et la perspective.

Suite à cette relecture de Borduas, il m'apparaît que la modernité, essentiellement instaurée au pays par l'Automatisme, a contribué d'une façon décisive à créer une nouvelle identité. La continuité de la présence du peintre automatiste parmi nos créateurs, le prolongement que Gauvreau en a donné dans l'écriture en témoigne hors de tout doute.

14. Il est évident qu'au cours de la première partie du siècle, plusieurs créateurs, peintres, poètes, romanciers ont produit des oeuvres qui, sous certains aspects, correspondaient à l'émergence de la modernité qui s'imposait alors, principalement en Europe. Il faudrait toutefois reconnaître que c'est avec l'expérience de l'Automatisme dans les années quarante que la modernité prend vraiment racine au pays et trouve à s'inscrire dans notre culture.

15. "Sous ces pressions le communiqué devient de plus en plus rationnel. Il ne contient que l'expérience stricte, le résultat tangible. L'espoir, le désir, l'émoi, le délire du savant en est exclu. / Le contact humain, sensible, mystérieux, magique avec l'objet du désir est rompu pour la foule. / À la place d'une opération troublante elle a un objet mort de plus. / L'accent se reporte sur les techniques rassurantes." "La transformation continue", dans *Écrits I, op. cit.*, p.283.

16. Pierre Vadeboncoeur, "La ligne du risque"(1962) dans *La ligne du risque. Essais*, Montréal, 1965, H.M.H., (*Constantes+4), pp.167-218.