

Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète.

Conférence prononcée par

Jean Fiset

Professeur - chercheur au programme de Ph.D. en sémiologie
Directeur, Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

dans le cadre du colloque:

"La musique et les arts de la scène aujourd'hui"
L'Académie I des lettres et des sciences humaines de la Société royale du Canada
Faculté de Musique, Université de Montréal
Le 3 septembre 1992

Texte paru dans *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, III,3, pp 7-19.

Résumé:

Claude Gauvreau fut l'un des initiateurs de la modernité au Québec. Il traversa les frontières esthétiques, transgressa les codes artistiques, pour toucher à la poésie, à la musique et au théâtre. Le point central fut la création d'une nouvelle langue, l'*exploréen* où il poussa à ses extrêmes limites les virtualités de la non figuration; et il s'y rencontra lui-même, dans les affres du délire, à la limite de la folie. C'est au delà de cette expérience - et grâce à celle-ci - que purent naître les grandes oeuvres théâtrales où il réussit à dire son délire sur la place publique. À partir du moment où il le constituait comme signe, Gauvreau en faisait un objet social et, ce faisant, il reprenait contact avec la collectivité. Mais il y a plus: il nous invitait tous, théoriciens, critiques et artistes à apporter un prolongement à cette aventure de la création...

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), 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 n'osent s'y aventurer. C'est que les obstacles sont tels qu'il faut, pour accéder à ce texte, se situer simultanément à un très haut niveau d'abstraction et faire preuve d'une écoute se situant sur un plan de la sensibilité qui voisine l'instinctuel.

Situer Gauvreau dans son contexte d'appartenance...

Claude Gauvreau nous restera incompréhensible, si nous négligeons de le situer dans son contexte d'appartenance, soit le mouvement des Automatistes¹, dont il constitue le prolongement dans le temps certes, mais aussi dans les 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 connues le Québec. Ce n'est pas par hasard, au contraire, que l'événement automatiste soit survenu dans l'immédiat après-guerre, c'est-à-dire, à cette époque même où la collectivité québécoise entamait 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 grande partie du texte de Claude Gauvreau est à peu près incompréhensible. Je précise: dans une "lecture à vue". Ce qui s'explique par diverses raisons sur lesquelles je reviendrai plus bas; pour l'instant, je me contenterai de rappeler que Gauvreau s'est situé *intentionnellement* en dehors des codes, des formes reçues qui sous-tendent notre entendement.

À propos des déséquilibres psychiques...

Claude Gauvreau a connu des déséquilibres psychiques. Il 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 la 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 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. J'ajouterai ceci: si Jacques Marchand (1979) a eu raison, je crois, 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 ce geste même de l'accusation, contribuer à construire ce mythe. Il y a là un cercle dont on ne sort pas!

On pourrait aussi ajouter l'observation suivante: toute grande œuvre de création, dans la mesure où elle dépasse nos attentes ou nos capacités immédiates de compréhension, est placée dans la position privilégiée de 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 telle 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 réfléchissant 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'ascendance de Borduas ou la fascination pour l'art moderne

On sait tous, la vénération sans borne 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 de chercher à faire "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, 10 ans avant le célèbre peintre américain, 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. Je rappellerai simplement cette expression que les Automatistes avaient emprunté aux Surréalistes et qui est devenue 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-même, à une exploration des tréfonds de la zone d'ombre qui entoure notre conscience et qui aussi constitue notre inconscient. Et 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, ce serait de rappeler que chez lui, une dichotomie centrale s'est construite entre la reproduction de codes - permettant la production de la peinture figurative, évidemment - et la création que l'on pourrait dire "ad lib". On comprendra que c'est là que 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 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, suite à 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 les problématiques centrales, qu'il assimile l'héritage de Borduas pour en faire un projet personnel. Travaillant sur ces trois lieux de la lecture, de la réflexion théorique et de 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 de son recueil de poèmes généralement reconnu comme 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 l'institut psychiatrique (Saint-Jean-de-Dieu).

Je présenterai 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 raffinée, c'est-à-dire conduite à la "passion" par l'agir 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 sous un

nouveau point de vue. Dans les témoignages qu'il nous a laissés, nous trouvons, des descriptions du travail collectif de lecture des 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 aussi celle de la déconstruction de l'aspect figuratif de la langue.³

Gauvreau déconstruit la structure sémantique; puis la structure syntaxique. Il ne reste alors que le mot, l'entrée du dictionnaire, ce que nous appelons, dans notre jargon, le lexème. Et 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 écrit des passages extraordinairement passionnants sur les valeurs émotives de certaines syllabes qu'il qualifie en termes de *nuances affectives* ou de *teintes*⁵ (la métaphore picturale ici est 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 l'avait engagé sur cette voie. 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'existence que **sonore**. Lorsque plus haut, j'ai proposé que Gauvreau est *illisible*, je faisais allusion à de tels 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 de 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 interprétation". Vous rendez-vous compte que ces termes définissent non plus l'écriture littéraire ni la poésie ou la peinture, mais bien la **musique**. C'est en ce sens que je me suis permis, dans mon titre, de présenter Gauvreau comme "musicien".⁶ En fait, le texte qu'avait reçu Pierre Mercure, c'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, sous ce terme, une *poésie pure*. Il affirmera, à maintes reprises que l'écriture exploréenne n'est pas de la musique.⁷ Et pourtant ce texte n'a d'existence que sonore, récité, lu, crié, pleuré... Il y avait là des contradictions et des paradoxes qui demeuraient insurmontables.

Je crois qu'alors, Gauvreau entre 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 des *cris* émotifs, affectifs. Il avait perdu les principes de codification de la langue. Il avait, très logiquement, refusé d'autres principes de codification qu'il aurait nécessairement rencontré 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 la 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 poème célèbre GASTRIGIB (tiré de *Jappements à la lune* NE4 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: Fisette 1990a). Jacques Marchand (1979: 225) a certainement trouvé l'expression la plus juste en proposant que la récitation d'une telle "partition" correspond à, et je cite, ... *un bombardement de matière psychique*.⁸

Je reprendrai en mes termes la problématique qui confrontait Gauvreau:

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, éventuellement entouré d'un cadre et, éventuellement suspendu à un mur. Déconstruisez toutes les règles de la gamme, de l'harmonie, etc, émettez des sons diversifiés par un instrument ou une 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 il y a le langage des animaux, comme il y a des cris, des pleurs, comme il y a les glossolalies des charismatiques mais une langue, je ne crois pas. D'une certaine façon, Gauvreau s'est retrouvé dans un vide sémiologique.¹⁰

Or je ne crois pas que l'on puisse indûment déconstruire la langue, dans la mesure où, telle que codifiées 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 (voir 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 sont-ils, qu'est-ce qui a précédé l'un de l'autre de la déconstruction et des déséquilibres, je ne 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 qui devrait être pensé 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 rien à inventer ici, car c'est exactement là ce que raconteront les pièces de théâtre.

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", constitue 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 degrés. En passant aux grandes pièces de théâtre,¹¹ 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: en quelque sorte un lieu de transfert. 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.

Dans *La charge de l'original épormyable* (OCC: 637-753), dès le milieu des années 50, 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. Dans un langage à la limite de la 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, sa relation à Borduas, l'isolement dont il avait été l'objet, les sévices dont il avait été victime. Encore ici, 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 médias disponibles. À l'austérité, succède la surcharge, la plénitude des significations.

Je rapporterai votre souvenir sur un aspect particulier à savoir la présence de l'*exploréen* dans la pièce. Il y figure comme thème des discours, comme discours de premier niveau, comme objet de destruction et comme une 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 plus 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 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, au 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.

L'interprétance¹³ de Gauvreau

Nous connaissons tous les circonstances *tragiques* de la mort de Gauvreau alors même que le T.N.M. 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 20 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 nous aura fait preuve d'une dernière exigence face à soi-même, la plus haute sans doute: la nécessité morale de conduire sa vie à 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: 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, non plus que de tragique; en revanche, nous découvrons une grande figure humaine dans notre patrimoine.

J'avais terminé mon introduction sur la question suivante: comment ouvrir la voie ou comment accéder à Gauvreau? Vous me permettrez de la reformuler: 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 survenue 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

privilegié de conscience. Le sens n'est pas ailleurs que dans les retombées d'un tel événement, dans ses prolongements.

J'avais commencé par vous dire que 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, en parcourant des yeux une partition, je chantonne à voix basse, comme, en lisant, j'annote un texte... Chez Gauvreau, ce prolongement sera l'œuvre de la théâtralisation.

Je proposerai, en espérant ne pas trop forcer le thème de notre rencontre, 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.

Références

BORDUAS, Paul-Emile.

1933-1960 *Écrits I*, Édition critique préparée par A. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe, Montréal, 1988, P.U.M., (“Bib. du Nouveau Monde”), 700p. [Abrégé *Écrits I*, dans les renvois].

ECO, Umberto.

1984 *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, 1988, P U. F., (“Formes sémiotiques”), 285p

FISSETTE, Jean.

1990 *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, , 96p

FISSETTE, Jean.

1990a “Le rythme, le sens, la sémiologie. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau” dans *Protée*, no. 18-1, pp. 47-58

GAUVREAU, Claude.

1946-1991 *Œuvres créatrices complètes*, Édition établie par l'auteur, Montréal, 1977, Parti Pris, (“Coll. du Chien d'Or”), 1503p. [Abrégé *OCC*, dans les renvois].

GAUVREAU, Claude.

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*, no. 17-20, 1969 (“Les Automatistes”) pp. 344-361.

GAUVREAU, Claude.

1969 “L'épopée automatiste vue par un cyclope” dans *La Barre du jour*, no. 17-20, “Les Automatistes” pp. 48-96

LABRECQUE, Jean-Claude.

1971 *La nuit de la poésie*, Long métrage, Office national du film.

MARCHAND, Jacques.

1979 *Claude Gauvreau. Poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 443p

Notes

1. À l'époque de la dernière guerre et dans les années qui suivent immédiatement, 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 entamé le processus. Au début des années 40, le peintre-professeur Paul-Émile Borduas découvre le surréalisme, les 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, Borduas ayant été placé dans l'obligation de s'exiler et chacun des artistes conduisant sa carrière de façon de plus en plus individuelle. Pourtant, un coup d'envoi, une des impulsions les plus importantes à la créativité avaient été donnés.

2. Claude Gauvreau est né le 19 août 1925. Durant les années 40, 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 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 assumé 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 T.N.M. préparait la représentation des *Oranges sont vertes*, Claude Gauvreau meurt le neuf 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.

3. La langue, on le sait, repose sur une codification forte 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 résideraient dans leurs valeurs ou connotations émotionnelles. 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 dénommer cette pratique d'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 émotionnelle 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 syllabe.

Les terminaisons en “aille”, en “an”, en “on”, en “eur”, en “ier”, en “eux”, en “toire”, en “oix”, etc, etc, 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 décisivement 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).

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 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)

“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)

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 *La charge de 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.

9. Dans la lettre du 13 avril à Jean-Claude Dussault, Gauvreau (1950) décrit minutieusement les différents types de transformations qui peuvent être apportées aux mots. À simple 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 ce simple fragment du poème "gastrigib": *gastrigib aboulouc nouf geûleur 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 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), il 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 son caractère extrêmement ténu. D'un point de vue sémiologique, on proposera que Gauvreau se plaçait dans une contradiction: 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: **-***) 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 Fisette (1990).

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 propose 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.

14. Ce terme serait à prendre ici dans son sens premier où il renvoie à un tissage de voix musicales; et aussi au 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.