

# La représentation de la folie comme thérapie À propos de Claude Gauvreau

par Jean Fisette  
Département d'études littéraires  
Université du Québec à Montréal

[Paru dans *Voix et Images*, no. 54, 1993 (“Littérature, folie, altérité”) pp. 468-482.]

*L'habitude détruit l'inquiétude, mais elle ne  
fait vibrer aucune sensibilité.*  
Claude Gauvreau<sup>1</sup>

*And what, then, is belief? It is the demi-  
cadence which closes a musical phrase  
in the symphony of our intellectual life.*  
Charles S. Peirce<sup>2</sup>

## La folie au regard de la sémiotique

Qu'est-ce que le sémioticien peut apporter sur la question de la folie? Il n'a aucune expérience, aucun savoir spécifique en ce qui concerne la thérapie ou l'intervention clinique. D'une certaine façon, le sémioticien est un généraliste qui interroge les conditions, les modes d'existence ainsi que les interactions des différents langages. Je commencerai donc par établir quelques notions qui marquent la spécificité de la démarche sémiotique, car les propositions qui suivent découlent de cette perspective et de cette spécificité disciplinaires.

Pour le sémioticien, la folie ne peut être saisie que comme un fait de langages — j'emploie volontairement ce terme au pluriel, lui donnant une extension beaucoup plus large que le simple mot “langue” — qui ne peut exister que comme un *fait positif*. Dans d'autres perspectives, tout aussi légitimes que la nôtre, la folie peut être définie comme une carence, comme un manque ou, plus modestement, comme un écart; si le sémioticien définissait ainsi la folie, alors, pour lui, elle serait inaccessible, car elle serait, tout simplement, un *non-lieu*.

La problématique qui fonde notre démarche, c'est celle du signe, alors que le clinicien nomme “symptôme” l'unité sur laquelle il s'appuie. La notion de symptôme, qu'elle renvoie à un phénomène d'ordre langagier ou autre, se définit comme une manifestation par laquelle il est possible de remonter à un lieu plus réel, celui de la maladie. En somme, le symptôme peut être saisi comme un indice pointant vers une entité d'une autre nature. Or ces problématiques posent toutes un découpage — qu'on le nomme structure profonde / structure de surface, élaboration primaire / élaboration secondaire, ou autrement — entre un lieu de l'authentique et sa face manifestante qui est à la fois révélation et détournement: on s'inscrit alors dans la logique d'un masque qui serait à déchiffrer. Pour le sémioticien, le fait de langages est un tout qui n'a pas d'existence en dehors de sa représentation: le visage et le masque ne font qu'un, l'un n'est pas saisissable sans l'autre.

Le signe ne saurait non plus se ramener à la simple unité d'un code préalablement constitué suivant un modèle logique d'exhaustivité; ce serait alors un simple signal.

Le signe est une entité instable, toujours en instance de transformation, inscrivant une adéquation, jamais pleinement satisfaisante, entre un état de conscience et les conditions immédiates, je dirais immanentes, de sa manifestation.

La folie ressemble au signe dans la mesure où elle partage avec celui-ci son incomplétude et son instabilité. Pourtant il est un autre trait essentiel au signe: c'est un acte orienté vers l'autre, vers un état ultérieur. Le signe authentique, nous apprend Peirce<sup>3</sup>, existe *pour* quelque chose d'autre, pour un autre signe qui viendra se déposer dans l'esprit de quelqu'un d'autre. Le signe est une action qui est participation à la vie collective; il ne peut avoir d'existence que dans l'ordre du social.

Gauvreau s'étant placé dans une problématique de la représentation, il a fait de sa folie un signe qui nous atteint. Je ne demanderai donc pas: "que fut la folie de Gauvreau?", mais bien: "qu'est ce que la folie de Gauvreau représente pour nous?" ou bien "comment pouvons-nous arriver à lui conférer une signification?", car je crois que pour le sémioticien, la seule maladie ce serait celle d'un signe qui, pour avoir interrompu son mouvement, se serait muté en simple signal. La seule question à laquelle le sémioticien serait légitimé de chercher une réponse serait donc celle-ci: "en quoi une expérience de folie accède-t-elle à la signification?"

## **La figure de Claude Gauvreau**

Pour quiconque entreprendrait de dresser un tableau de la représentation de la folie dans la littérature québécoise, la figure de Claude Gauvreau paraîtrait incontournable. Comme Nelligan, Claude Gauvreau a connu une relation affective prolongée avec sa mère alors que le père était absent. Comme Nelligan, il a connu une adolescence largement perturbée; comme ce dernier, il sur-investi dans l'écriture atteignant ce point où affectivité et poésie étaient devenus inséparables. Comme Nelligan, il a connu l'institution psychiatrique où il recevait la visite d'un médecin-écrivain<sup>4</sup>.

Mais, à la différence de ce dernier, il avait doublé le cap de l'adolescence et atteint une jeune maturité. À la différence de ce dernier, il a connu des aller-retour entre l'institution et la vie civile, il a plusieurs fois traversé la clôture, jouant d'une pluralité des langages.

L'imaginaire chez Nelligan était primordialement tourné vers le passé; même le célèbre *Vaisseau d'or*, où l'écriture prenait acte de la descente imminente dans les arcanes de l'obscurité — ou bien, ne l'initiait-elle pas plutôt — était renvoyé dans un passé qui, est-il besoin de le préciser, prenait la configuration d'un lieu mythique. Chez Gauvreau l'imaginaire est toujours au présent. Même les thèmes mémoriels — tels le suicide de la femme adorée ou l'absence du père et son mythique retour — sont traités dans l'immanence de l'écriture / de l'imaginaire. D'une certaine façon Gauvreau écrit toujours au présent alors que Nelligan, conforme en ceci à la tradition romantique, écrit au passé simple: nostalgie dans un cas et affrontement lucide dans l'autre.

À la différence d'un Nelligan qui racontait les conditions de la chute, Gauvreau a représenté ses déséquilibres, la perte des certitudes et, ce faisant, il les a problématisés en les plaçant dans le contexte culturel et social immédiat, celui qui était le sien: il cherchait ainsi à leur conférer une signification. Je crois qu'il a consacré sa vie à cette quête du sens, depuis les premières années de sa maturité, au tout début des années cinquante, alors qu'il découvrait *L'Interprétation des rêves* jusqu'à cette ultime grande pièce de théâtre, *Les Oranges sont vertes* où, pour la dernière fois, il revendiquait, sur la place publique, son droit inaliénable à participer à la vie collective, avec sa folie.

De Nelligan à Gauvreau, la distance est énorme; celle de la maturité, celle de la lucidité, celle de l'immanence, celle du courage et, la plus exigeante, celle de la nécessaire distanciation critique par rapport à soi-même. Je crois que cette distance, de Nelligan à Gauvreau mesure un demi-siècle d'avancement, de raffinement, de gains de conscience qui ont marqué l'histoire de la culture québécoise durant la première moitié du siècle.

Dans sa superbe monographie<sup>5</sup> que nous connaissons tous, Jacques Michon a démontré que le parcours de Nelligan pouvait se ramener au passage de *la folie de l'écriture* à *l'écriture de la folie*, suivant un effet d'entraînement qui s'imposait comme un destin, comme une voie déterminée, implacable. Si l'on questionnait Gauvreau sur la base de cette problématique, on serait forcé d'admettre que le poète passait constamment d'un pôle à l'autre, qu'il résistait à toute détermination; la frontière, la clôture séparant l'institution de la société urbaine, fut son lieu essentiel. Gauvreau ne saurait être ramené à la simple figure d'une victime.

\*  
\* \*

Gauvreau est impensable en dehors de sa relation à Borduas et à l'effet d'entraînement que le peintre provoqua autour de lui; d'ailleurs le poète a raconté cette aventure, avec la plus grande ferveur, dans un article célèbre; c'est ce qu'il appela l'*Épopée automatiste*<sup>6</sup>.

Borduas avait rejeté tous les codes de la figuration au nom d'une plus grande authenticité et l'on sait la puissance et la longévité de cette impulsion à la créativité qu'il a suscitée dans le pays. Or si Borduas fut l'homme de la critique globale des institutions — et c'est malheureusement là le seul aspect qui ait généralement été retenu<sup>7</sup> — le professeur doublé de l'artiste conduisait ses disciples en des lieux extrêmement fragiles où toute certitude, toute habitude, le confort de tout acquis étaient mis de côté. Borduas les laissait seuls, face à eux-mêmes, dans l'inquiétude. Je crois que Gauvreau, le seul poète du groupe, fut le plus démuné. C'est ce drame personnel qu'il raconta inlassablement, durant les vingt ans qu'il lui restait à vivre.

\*  
\* \*

Je propose de reconnaître<sup>8</sup>, deux époques dans l'histoire de l'écriture chez Gauvreau. D'abord, celle où, sous l'influence immédiate du mouvement automatiste il se prêta à la déconstruction de toute forme de représentation. Cette première étape fut suivie de quelques périodes d'internement

dans l'institution psychiatrique. Puis, dans une seconde étape, tout en poursuivant l'écriture de la poésie, il se consacra au théâtre où, à l'inverse, le retour à la figuration atteint un point d'intensité tel que Gauvreau ne parlera plus essentiellement que de lui-même, de ses expériences et de ses rêves antérieurs, de sa folie, de l'écriture de la poésie; toutes ces pièces sont, sous certains aspects, autobiographiques. Nous trouvons, en somme, bien démarqués dans le temps et suivant différents genres littéraires, l'investissement total dans l'imaginaire et son dédoublement critique; le surinvestissement dans la poésie qui l'avait conduit au bord de l'abîme, est suivi de la représentation des conditions de l'écriture: c'est là, dans cette articulation, que s'élabore ce que j'ai proposé d'appeler la thérapie par la représentation.

## La descente dans les arcanes de l'imaginaire

D'abord la descente. Si Gauvreau partagea, avec les peintres, ce rêve d'une expressivité absolue, libre de toute contrainte, ce fut dans des lieux autrement plus profonds puisque c'est la langue qu'il soumit à la déconstruction, c'est-à-dire la principale matrice de notre structuration psychique; il alla jusqu'à la création d'un nouveau langage qu'il nommait l'*exploréen*. Voici brièvement la voie et les lieux de cette déconstruction: d'abord, les mots de la langue sont abolis ou soumis à des réaménagements: ils sont scindés, réduits à des syllabes, raccolés, pluralisés, reconstitués, bref devenus méconnaissables à l'oreille de l'esprit. En contrepartie, c'est la rythmique de la langue, la prosodie de la parole qui deviennent prédominantes. *Les syllabes, les mots, écrivait-il, sont des valeurs, des teintes, ce ne sont pas les laquais de quelque monstre abstrait inexistant.* (Lettre du 19 avril) Ce qu'il visait c'était la création d'une langue concrète, sensible, immédiate, en somme un mode de communication qui fasse l'économie de la médiation par un code<sup>9</sup>.

Je suggérerais que ce nouveau langage se situait dans un lieu logique qui serait intermédiaire entre la langue, telle que codifiée dans ses unités discrètes et la musique qui est fondée sur les mêmes principes de structuration et de codification; mais dans un lieu intermédiaire — une sorte de *no man's land* — où les principes de codification des deux systèmes de la langue et de la musique s'abolissent partiellement pour se juxter. En inscrivant l'écriture dans ce lieu intermédiaire, Gauvreau se plaçait dans l'incertitude, il choisissait l'instabilité; pourtant, de là, il faisait chanter la langue, il faisait parler la musique et ce suivant une modalité expressive où des variations mélodiques, rythmiques, et linguistiques s'expriment dans leur immanence à la conscience. Il croisait et pluralisait les langages.

Et, paradoxalement, le choix pour cette position intermédiaire, correspondait à une croyance dans les possibilités de l'expressivité artistique ou, pour reprendre l'expression de Peirce, une *demi-cadence qui clôt une phrase musicale dans la symphonie de notre vie intellectuelle*. L'objet construit, le poème, devenait le tout, apposant un baume sur l'incertitude. En somme, il réalisait ce que vise le poète authentique: le rêve absolu de la création artistique.

Mais ce faisant, il se plaçait dans un paradoxe insoluble: alors que la communication visait un niveau d'intimité et d'intensité tel ceux qui sont rendus possibles par la musique par exemple, l'exclusion des codes de référence — en somme la langue — compromettait de façon absolue cette communication. Est-ce à dire que le texte en exploréen est insensé? Je pense qu'au contraire de nier

la raison, il la déborde, mais avec excès; les significations potentielles sont illimitées, comme dans la toile non figurative. Mais alors que dans le cas de la peinture ou de la musique, la langue, n'étant pas monopolisée par la démarche de la création, permet de limiter la polysémie de la représentation, d'en réduire la prolifération, dans le cas de l'exploréen, il n'y a plus de place possible pour un métalangage qui vienne réguler les processus de la signification. La non-figuration dans l'écriture paraît comme la contre-partie nécessaire de cette quête d'un absolu de l'expression. dans cette perspective, il serait plus juste de reconnaître que le contenu émotif et affectif que cherche à véhiculer l'exploréen est, à la limite, incommunicable en dehors d'une expérience de partage extrêmement intense que l'on retrouve, par exemple, dans la relation amoureuse.

Ou bien dans une relation de thérapie analytique; car, si l'on prête une attention sélective, une *écoute flottante* – pour reprendre cette superbe expression de Freud – à ces poèmes, on croit parfois entendre, à travers le nécessaire brouhaha, les pleurs du nourrisson, la colère de l'enfant, un état d'agressivité allant jusqu'au délire, un état de ravissement conduisant au silence de la contemplation; j'imagine que toutes les expériences émotives emmagasinées dans le mémoire corporelle s'y révèlent. Gauvreau était à l'écoute de cette mémoire; mais plutôt que de la raconter sur un mode nostalgique, il la réalisait dans l'immanence de l'écriture. C'est en ce sens, je crois, que Gauvreau, suivant les principes automatistes de l'acte non-préconçu, se situait de plein pied hors de la représentation, bref dans le non figuratif.

D'une certaine façon, cette expérience de l'exploréen avait tous les traits d'une auto-psychanalyse; c'est-à-dire que l'absence de l'Autre, l'impossibilité-même du transfert, conjuguées au rejet des perspectives que forcent les lois de la représentation, condamnait l'écriture, l'*exploration de soi* à la régression infinie. Gauvreau aurait voulu que l'exploréen fût une langue alors que cette expérience ne conduisit qu'à l'utopie d'une totalisation des langages: la pure fonction d'expression occupait tout l'espace.

En l'absence de l'Autre, en l'absence de perspectives minimalement délimitées, le poète se parcellisait dans la totalité de l'univers. Sa folie, pour souffrante qu'elle était, fut grandiose.

## **La remontée vers la représentation**

L'expérience de l'exploréen, qui caractérise la première période, fut accompagnée d'une abondante correspondance que Gauvreau échangea alors avec un jeune étudiant<sup>10</sup>. Ses réflexions, ses rêves, ses certitudes mais aussi ses doutes y figurent. Gauvreau y parlait essentiellement de créativité. Je ne retiens que ce trait particulièrement significatif pour mon propos: il mettait en garde son correspondant affirmant que tout ce discours est, et je cite, *intégralement inutilisable pour toute activité créatrice*. Quelques semaines plus tard, il écrivait craindre de *commettre une abstraction*. C'est qu'alors, l'entreprise créatrice était absolue et exclusive.

Le passage au théâtre se caractérisa par une inversion totale de cette démarcation première: la dichotomie du discours de création et du discours critique se résout dans une fusion: celui qui avait déconstruit la langue pour se perdre dans une utopie langagière fera désormais appel à une multiplicité de langues bien démarquées, savamment coordonnées: à ce point que les pièces écrites

au lieu de marquer une descente dans la folie en constituent dorénavant le lieu par excellence de la représentation: ce sera la remontée.

Je m'arrêterai à deux drames particuliers, soit les grandes pièces de Gauvreau.

*La charge de l'original épormyable*<sup>11]</sup> (écrit en 1956, à la sortie d'une période d'internement) met en scène un poète placé à l'intérieur de l'institution psychiatrique; précisons ici que l'institution est donnée comme une prison, le décor étant fait de cellules — Gauvreau parlait de ses périodes d'internement comme de *périodes de détention* — où le malade est victime des thérapeutes qui, cherchant à s'approprier le texte de sa poésie ou bien, pour reprendre les termes du texte, *son génie créateur*, le soumettent à des sévices de plus en plus graves qui finalement conduiront à sa mise à mort. En somme toute cette pièce est l'histoire de la résistance du poète à l'incompréhension de l'Autre, au rejet de la foule.

La dernière oeuvre théâtrale de Gauvreau, *Les Oranges sont vertes*<sup>12]</sup> (les dates d'écriture données par Gauvreau sont: 1958-1970) reprend l'histoire du mouvement automatiste après le départ de son fondateur. Le lieu est celui d'un modeste appartement; le personnage central qui sera présent tout au long de l'histoire, est, encore ici, le poète: il cherche à maintenir vivant et dynamique le grand projet de créativité dans la non-figuration alors que les disciples, ami(e)s d'hier, s'éloignant de plus en plus de la foi initiale, iront jusqu'à mettre à mort le poète, le seul qui soit demeuré fidèle à l'automatisme. À la toute fin du drame, un commando de militaires, encadrant un personnage mythique, sorte de dieu vengeur, surgit de la noirceur, sur le devant de la scène pour venir mitrailler la foule, c'est-à-dire exécuter le public, la foule, soit les témoins du drame.

On reconnaîtra ici, prenant ces pièces à un premier niveau, tous ces traits caractéristiques d'une psychose paranoïaque, soit la recherche obstinée et vaine d'une reconnaissance, la solitude de l'incompréhension totale, puis la folie des grandeurs et le délire de la persécution.

Or justement, dans la mesure où il s'agit là de textes extrêmement cohérents, minutieusement écrits, savamment ordonnés, aux effets calculés, aux indications scéniques minutieusement annotées, et surtout atteignant, dans la construction, des niveaux de complexité rarement atteints au théâtre, on ne saurait se contenter de lire ces textes à ce premier niveau du contenu fantasmatique.

Ainsi, pour ne donner que quelques exemples de la complexité je retiens les traits suivants: dans la pièce elle-même, on assiste à de multiples procédures de représentation: mises en scènes faites par les thérapeutes ou les anciens amis pour tromper le personnage, projection d'un film, de diapositives; et enfin, la stratégie de représentation la plus subtile — et la plus cynique, je crois — se reconnaît dans la présence sur la partie avant gauche de la scène des *Oranges sont vertes* d'un personnage muet - nommé Mougna - qui gesticulera tout la durée de la pièce, mimant, parodiant jusqu'à la caricature tout ce qui se dit et se joue à l'intérieur du drame. De sorte que les lieux de représentation se superposent, s'empilent atteignant un niveau de complexité tel qu'on ne saurait se contenter de parler de simple mise en abîme. Au contraire d'un texte qui se referme sur lui-même pour afficher tout simplement sa construction, celui-ci rayonne dans toutes les directions, devenant, à la limite, irrepérable. En un certain sens, ce texte n'est pas très éloigné des dessins d'Escher où se perd la ligne de perspective.

La folie prenait une expansion sans borne, elle n'était plus réductible. Au terme de son expérience d'écriture, Gauvreau avait réussi à donner une signification à son mal, l'inscrivant dans les débats d'institution et de société<sup>13</sup>]: son mal prenait un sens, il devenait une valeur pour la collectivité; ou bien, pour reprendre l'expression donnée au départ, sa folie devenait *quelque chose pour quelque chose d'autre*. En accord avec le précepte proposé plus haut, on proposera que Gauvreau sortait de sa folie puisqu'il arrivait à en faire un signe authentique.

## La représentation de la folie comme thérapie

Je conclurai sur quelques réflexions d'ordre théorique concernant la question de la représentation.

J'emprunte, en commençant, l'idée suivante à Peirce: afin d'établir cette problématique, il fait appel à l'exemple d'une formule mathématique<sup>14</sup>] ou algébrique, disons une simple équation: des règles et des lois, suggère-il, président à la formulation d'un problème; or cette formulation conduit à des acquis de savoir qui débordent nettement les règles qui en avaient préalablement permis la formulation. D'où vient donc cet acquis sinon du fait que l'avancé du savoir est rendue possible par la représentation elle-même. *Cette capacité de révéler une vérité inattendue, écrit-il, est précisément ce en quoi consiste l'utilité des formules algébriques, c'est pourquoi le caractère iconique est leur caractère dominant*. Poussant cette logique à son terme ultime, il ira jusqu'à affirmer que c'est dans *l'usage des ressemblances que résident les gonds mêmes des portes de la science [des mathématiques]*<sup>15</sup>.

Il y a là une affirmation d'ordre général qu'on pourrait constituer en principe. Car ce qu'écrit Peirce à propos d'une formule algébrique conserve la même valeur en s'appliquant à un poème, à un roman, à une pièce musicale, à une toile et de façon encore plus nette, à une pièce de théâtre. En *formulant* sa folie, c'est-à-dire en la représentant, Gauvreau lui donnait une forme, une cohérence; il en faisait un signe, il la conduisait à un acquis de sens. Et cela était possible dans la mesure où, la livrant sur la place publique, il la partageait avec la foule.

En somme, en s'inscrivant dans le lieu théâtral, il se donnait l'Autre qui manquait cruellement à l'époque première de l'exploréen. L'altérité, le transfert, les perspectives de la représentation, tout redevenait possible. L'accès à la signification aussi.

Mais, dira-t-on, on est toujours au théâtre, dans la représentation, dans l'ordre du symbolique. J'emprunte, toujours à Peirce, une seconde proposition (que je reformule dans mes propres mots): nous sommes à l'intérieur des signes, voire plus: nous sommes nous-mêmes signes. J'inverse la saisie: si nous étions à l'extérieur des signes, nous ne pourrions faire autre chose que les décrire comme des objets étrangers à notre monde, ils n'auraient pas de signification pour nous.

On pourrait, à ce point, comparer la pièce de théâtre racontant un épisode de l'histoire d'une folie, à une carte géographique. Si nous sommes extérieurs à la carte, la tenant dans la main, reconnaissant des signaux appartenant à une convention — couleurs des surfaces, épaisseur des différents traits — il n'en reste pas moins que la seule utilité de la carte est de nous permettre de nous

situer à l'intérieur du territoire, c'est-à-dire de nous placer, à un endroit précis sur la carte. En d'autres mots, nous consultons la carte, de l'extérieur, pour nous placer, à l'intérieur de celle-ci. Il y a là un paradoxe<sup>16</sup> inhérent à toute forme de représentation suivant lequel nous devons occuper simultanément deux positions contradictoires: l'une appartenant au réel, l'autre au symbolique, le sens n'émergeant que de la superposition de ces deux positions. Umberto Eco<sup>17</sup> a déjà proposé une représentation assez savoureuse de ce paradoxe imaginant une carte dont l'échelle serait de 1 pour 1, c'est-à-dire une situation où le symbolique ne se distingue plus du réel. Ce paradoxe est à la fois insoluble et omniprésent dans notre vie mentale: ainsi le territoire que nous habitons est à la fois d'ordre physique et d'ordre mental. Il semblerait que ce soit là, la condition de l'émergence de la signification. Lorsque Peirce affirme que nous sommes à l'intérieur des signes, que nous sommes nous-même signes et que, ce faisant, il tient un discours sur les signes, je crois qu'il érige en principe ce nécessaire paradoxe.

*La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*, dans la mesure où ces pièces représentent des fragments de l'histoire d'une folie reproduisent cette logique de la carte, le paradoxe y compris. Gauvreau était à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la représentation. Il était à la fois l'auteur de la pièce et le personnage du poète représenté. Il était mis à mort et simultanément il décrivait minutieusement les annotations scéniques sur la mise à mort. Il racontait son drame personnel de façon extrêmement pathétique et simultanément, il décrivait les mimiques dérisoires du personnage simiesque. Il traitait de l'exploréen sur des modalités qui vont de l'éloge dithyrambique à la caricature cynique et il écrivait de longs fragments en exploréen authentique. Il se représentait et représentait la représentation. En somme, pour revenir à la carte, il adoptait simultanément les échelles de 1 pour 1 et de 1 pour 1,000. Or, c'est précisément par ce dédoublement des positions que Gauvreau se donnait une voie d'issue hors de la régression à l'infini dans laquelle l'avait engagé l'expérience de l'exploréen: il sortait de sa folie, sans la nier, en faisant appel à une pluralité de langages<sup>18</sup>.

On pourrait ici reprendre la formulation proposée par Jacques Michon: si l'on saisit ces pièces de l'intérieur, elles disent *la poésie de la folie* tandis que si on les saisit de l'extérieur, elles disent *la folie de la poésie*. Les deux lectures sont nécessairement co-présentes, inséparables, autant pour nous spectateurs, destinataires du texte qu'elles le furent pour le poète-dramaturge, auteur-personnage. C'est la logique de la pièce qui l'impose. À la différence d'un Nelligan, Gauvreau avait assumé le paradoxe de la représentation.

\*  
\* \*

Ce dédoublement partage plusieurs traits avec la pratique clinique. Car qu'est-ce qu'une thérapie sinon un espace de représentation où l'on vit, sous le mode du transfert, sa relation à l'autre. Le paradoxe auquel j'ai précédemment fait allusion, y est tout entier; on expérimente sous les modes symbolique, mais aussi, réel les relations à l'Autre. En somme on expérimente sur une échelle 1 pour 1 des relations qui se vivent sur une échelle de 1 pour 1,000. Et c'est par ce dédoublement symbolique, qui ne nie jamais le réel, que s'enregistrent des gains de savoir sur soi-même, sur sa



relation à l'Autre, des acquis de conscience.

C'est exactement à ce point qu'est arrivé Gauvreau: il s'est saisi de la foule, 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.

Gauvreau en était conscient. À preuve, le personnage central de *La Charge* qui, avant de mourir, énonce cette proposition: *Il faut poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous* (*op. cit.*, p.748).

Nous recueillons aujourd'hui les retombées d'une aventure de folie transmuée en signe pour nous. Un signe n'existe que dans la mesure où il prolifère, où il ouvre les voies de l'avenir. Le signe, disait Peirce, est au mode conditionnel, c'est un *serait*. C'est là, ce qu'il appelait, de ses vœux, *l'\*Inquiry\*, la croissance du savoir*. Nous pouvons ajouter: *des gains de conscience*.

Je terminerai par où j'ai commencé: *L'habitude détruit l'inquiétude, mais elle ne fait vibrer aucune sensibilité*. Gauvreau a choisi de se démarquer de l'habitude. Il a assumé l'inquiétude pour la sensibilité. Grâce à cette audace qu'il a eu, sa folie nous fait signe. Personnellement, je crois que cette folie, une fois assumée, transmuée en signe, force une position éthique: la lucidité.

---

1. Claude Gauvreau, "Correspondance avec Jean-Claude Dussault". Lettre du 19 avril 1950. Cette correspondance est encore inédite à l'exception que quelques extraits qui ont paru dans Claude Gauvreau, "Lettre à un fantôme" dans *La Barre du jour*, no. 17-20, 1969 ("Les Automatistes") pp. 344-361.

2. *Collected Papers*, vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII:1958 par W. Burks, Harvard University Press. *Qu'est-ce que la croyance? C'est la demi-cadence qui clôt une phrase musicale dans la symphonie de notre vie intellectuelle* (5.397).

3. Pour une présentation des notions de base de la sémiotique peircéenne, on se référera à: Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, 1990, XYZ, ("Documents"), 96p.

4. Il s'agit de Jacques Ferron.

5. Jacques Michon, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal, 1983, P.U.M., ("Lignes québécoises"), 178p.

6. Claude Gauvreau, "L'épopée automatiste vue par un cyclope" dans *La Barre du jour*, no. 17-20, 1969 ("Les Automatistes") pp. 48-96.

7. On consulterait avec profit "Parlons un peu peinture" 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"), pp 290-294.

8. Comme le fait Jacques Marchand dans *Claude Gauvreau. Poète et mythocrate*, Montréal, 1979, VLB Éditeur, 443p.

9. Pour une analyse sémiotique d'un texte en exploréen, on pourra se référer à Jean Fisette, "Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau" dans *Protée*, no. 18-1, 1990 ("Rythmes", sous la direction de Lucie Bourassa) pp. 47-58.

10. Correspondance avec Jean-Claude Dussault, *op. cit.* J'ajoute ici ce fait peut-être moins connu: Claude Gauvreau nous a laissé l'oeuvre de pensée critique — je crois que l'on peut parler d'une poétique — vraisemblablement la plus importante dans notre littérature. C'est que chez lui la démarche était constamment double, à la fois créatrice, intuitive, innovatrice et distanciée, critique, voire théorique. Ce qui le préservait d'une chute, sans retour, dans le monde des illusions ou dans celui de l'évocation, un peu à la façon du Narcisse de la légende. N'est-ce pas là l'histoire de notre triste Nelligan où l'image du poète finit par recouvrir complètement celle de la personne?

11. Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Édition établie par l'auteur, Montréal, 1977, Parti Pris, ("Collection du Chien d'Or"), pp 637-753.

12. *Oeuvres créatrices complètes*, *op. cit.*, pp 1363-1487.

13. Je crois que l'on pourrait proposer que Gauvreau précédait même les débats de société, cette pièce précédant de plusieurs années les travaux de Michel Foucault portant sur la critique de l'institution et le mouvement de *désinstitutionnalisation* qui eu cours au Québec durant les années soixante.

14. On sait que Charles S. Peirce, fondateur la sémiotique moderne, était d'abord un mathématicien de formation. On ne s'étonnera donc pas qu'il emprunte cet exemple aux mathématiques.

15. Charles S. Peirce, *Collected Papers*, *op. cit.* (2.279 et 2.281). La traduction est de Gérard Deledalle dans *Écrits sur le signe*, Paris, 1978, Seuil, ("L'Ordre philosophique"), pp 150-151.

16. Pour une présentation exhaustive de ce paradoxe, on se référera à Floyd Merrell, *A semiotic theory of texts*, Berlin, 1985, Mouton de Gruyter, ("Approaches to semiotics"-70), 224p.

17. dans *Pastiches et postiches*, Paris, 1988, Messidor, 193p.

18. Cette même idée a été récemment défendue par François Dumont qui, s'appuyant sur une hypothèse proposée par André Belleau, concluait ainsi un article consacré à Paul-Marie Lapointe: "... la part de l'essai est une composante de la valeur littéraire de la poésie, sinon un prérequis sans lequel l'entreprise poétique perdrait toute pertinence." ("Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe", *Voix et images*, 51, printemps 1992, p.423).