

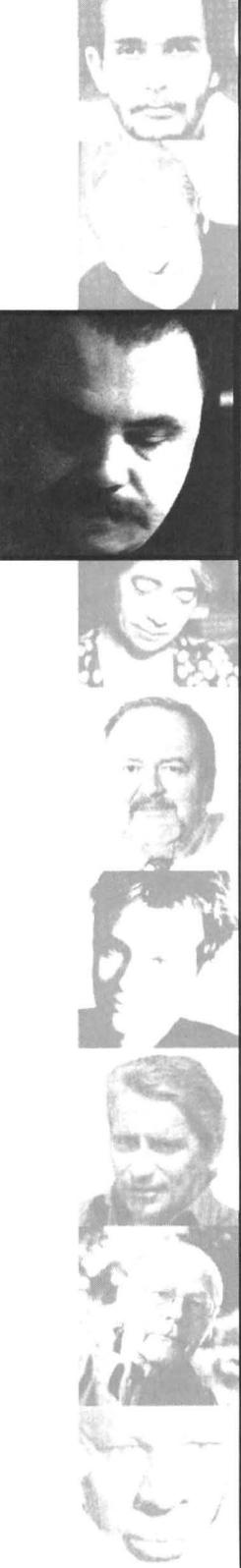
« La mise en scène d'un anéantissement dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau »

Israël Desrosiers

Pour citer cet article :

Desrosiers, Israël. 2004. «La mise en scène d'un anéantissement dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau», *Postures*, Dossier «Littérature québécoise», n°6, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/desrosiers-6>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Desrosiers, Israël. 2004. «La mise en scène d'un anéantissement dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau», *Postures*, Dossier «Littérature québécoise», n°6, p. 62-74.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com



CLAUDE GAUVREAU

Figure importante de l'avènement de la modernité au Québec, Claude Gauvreau naît à Montréal en 1925. Au cours de ses études au Collège Sainte-Marie puis à l'Université de Montréal (baccalauréat en philosophie), il fait la rencontre de Paul-Émile Borduas. Sa vie durant, il sera un ardent défenseur de l'art moderne, notamment dans les revues *Le Quartier latin*, *Notre temps*, *Situations*, *L'autorité du peuple*. Intimement lié au groupe des automatistes, il signe le *Refus Global* en 1948. Poète intransigeant, Gauvreau développe un langage poétique unique, qu'il nomme l'exploréen et qui lui permet d'expérimenter une écriture automatiste. Également dramaturge, il rédige plusieurs pièces, dont *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes*, où les thèmes de l'art et de l'enfermement se conjuguent. Il est en outre l'auteur d'un roman, *Beauté baroque*. Il se défenestre en 1971.

Bibliographie

Correspondances (1949-1950)

Beauté baroque (1952)

Brochuges (1956)

Sur le fil métamorphose (1956)

Étal mixte (1968)

La charge de l'original épormyable (1968)

Les oranges sont vertes (1972)

Œuvres créatrices complètes (1977)

Écrits sur l'art (1996)

LA MISE EN SCÈNE D'UN ANÉANTISSEMENT
dans La charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau

Israël Desrosiers

L'autonomie acquise par la littérature québécoise durant la Révolution tranquille est largement tributaire des prises de position critiques qui ont marqué la fin des années quarante, notamment celles des signataires du manifeste *Refus Global* (1948), parmi lesquels le peintre Paul-Émile Borduas, la comédienne Muriel Guilbault et le poète Claude Gauvreau. Ce groupe d'artistes montréalais, rassemblés autour de la figure de Borduas, apporte les Lumières dans la Grande Noirceur de Duplessis. Les automatistes, tardivement inspirés par le surréalisme, découvrent les puissantes possibilités expressives de l'art non-figuratif et de l'acte non-préconçu issu des associations inconscientes. Influencés également par la pensée marxiste, les automatistes revendiquent l'accès à la modernité de la pensée. Cette entreprise de dénonciation sociale et esthétique se déroule d'abord dans les sphères picturale et littéraire. Face aux idéologies sclérosées maintenues par l'Église et la bourgeoisie libérale de l'époque, le mouvement élabore une opposition brutale, voire iconoclaste, avec la publication du *Refus Global*. Les signataires voient leurs vies transformées par ce cri de liberté. En effet, les autorités de l'époque ne pouvaient tolérer une pensée aussi divergente. L'exil en France et le suicide de Muriel Guilbault en 1952, puis l'exil de Borduas à Paris en 1957 en sont les conséquences directes. Alors que le groupe s'étiole, Gauvreau est laissé pour compte au Québec. Dès lors, il s'autoproclame le successeur de la pensée automatiste de Borduas et devient l'un des plus ardents défenseurs de l'art moderne au Québec.

La tragédie automatiste est intrinsèque à l'écriture de Gauvreau, particulièrement dans son théâtre, où la figure du poète agonisant puis mis à mort par la société est récurrente. D'ailleurs, à la suite d'un internement au cours duquel il croit mourir, Gauvreau écrit, en 1956, *La charge de l'original épormyable*, jouée en 1974 au Théâtre du Nouveau Monde. La pièce surprend autant par son originalité que par l'inversion de la démarche créatrice qu'emprunte l'auteur : soudainement, l'inventeur du langage non-figuratif, l'exploréen¹, passe à la figuration. Il met en scène l'histoire de sa vie par l'intermédiaire d'un personnage, son homologue, Mycroft Mixeudim, poète incompris et interné. Gauvreau lui fait vivre ses espoirs, la perte de son grand amour, sa folie, ses combats contre les institutions psychiatriques et son abandon final. Avec cette pièce, l'auteur jette des ponts entre sa propre histoire, son œuvre et la société. Puisque celle-ci demeure sourde à sa poésie, il a recours au théâtre, lieu par excellence de la représentation, pour rendre son œuvre et, surtout, son cheminement compréhensibles par le grand public.

Or, cette pièce ne témoigne pas d'un désir de réconciliation, bien au contraire. Gauvreau met en scène le long processus de la perte et du dépérissement menant à la folie. En effet, la pièce met en scène le personnage de Mycroft, dont quatre thérapeutes et un sadique s'approprient la substance créatrice (son génie créateur). Ils le plongent dans une entreprise de désubjectivation qui se conclut par la mise à mort du poète. Gauvreau élabore une interprétation caduque de lui-même qui correspond à l'opinion populaire afin d'établir un contact avec le monde extérieur, avec l'Autre. Il se sert de l'espace théâtral pour donner son point de vue. En reprenant comme point d'ancrage les préjugés de la société qui l'ont conduit à son premier internement, Gauvreau construit une représentation à l'intérieur de la représentation. À la façon du *Refus Global*, il règle ses comptes avec la société en dénonçant la médiocrité de l'autorité sociale. *La charge de l'original épormyable* est une œuvre qui détruit, d'un point de vue sémiotique, à la fois le sujet (Mycroft) et son interprétant (le public) par l'abolition de l'objet (la poésie). Il s'agit ici de comprendre comment Gauvreau parvient à faire de

¹ Voulant poursuivre l'abolition figurative de Borduas, Gauvreau invente le langage exploréen. Il s'agit d'une déconstruction du langage où les mots sont abrogés ou réaménagés : ils sont scindés, réduits à des syllabes pour devenir méconnaissables à notre pensée structurée par le code du langage. Jean Fisette souligne que, dans la poésie de Gauvreau, la rythmique du langage et la prosodie de la parole sont prédominantes puisqu'elles renferment une plus grande puissance d'évocation (Fisette, 1993).

son théâtre non seulement une entreprise de déconstruction des signes, mais une orchestration de l'anéantissement de leurs interprétants².

La folie comme verdict

La pièce de Gauvreau est construite autour du corps puissant de Mycroft, capable d'ouvrir des portes avec des coups de tête «épormyables³». Tous les éléments présents sur scène (décor, personnages et public) sont disposés de manière à dessiner des barrières circulaires qui isolent symboliquement le personnage du monde extérieur et le conduit inévitablement à la folie :

La scène représente une pièce d'une maison [...] l'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas menacés par l'univers extérieur; malgré cela, il y a quelque chose de la réclusion dans l'atmosphère. Cette note de réclusion est due à l'isolement réel dans l'espace; il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée d'une nature barbare et indisciplinée. (Gauvreau, 1977, p. 640)

La répartition de ces obstacles crée des cercles concentriques représentant une cible au centre de laquelle est placé Mycroft, ce qui n'est pas sans évoquer un tribunal. La pièce suggère fortement la représentation allégorique du procès de Gauvreau contre la société.

D'entrée de jeu, Gauvreau, dans ses didascalies qui montrent un Mycroft prisonnier de nombreux traquenards psychologiques, amorce la déconstruction du personnage. La fonction des cercles concentriques, sur le plan sémiotique, consiste à déconstruire les signes en les privant de leur objet. La définition du signe proposé par Peirce permet d'éclairer ce processus qui s'opère dans l'œuvre de Gauvreau :

Un signe, ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un,

² Lorsque nous employons le terme d'interprétant pour désigner la foule, il ne faut pas l'associer directement à une personne, mais bien à l'ensemble collectif que génère le théâtre. C'est dans l'optique d'une collectivité capable de donner une nouvelle portée au signe que nous utilisons ce terme (Peirce, 1958).

³ Ce mot issu de l'exploréen signifie : d'une force époustouflante et incroyable. Retracer la genèse de cet adjectif est une entreprise plutôt complexe, car les mots en exploréen sont polysémiques.

c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. (Peirce, 1958, p. 2.228)

Les thérapeutes de la pièce, représentant des institutions psychiatriques du Québec, ont pour objectif de provoquer et de créer la folie de Mycroft. Par folie, nous entendons la perte de tout contact social, laquelle pousse le sujet à s'enfermer dans son intériorité, ce qui le coupe du réel. La pièce nous présente un poète isolé de toute correspondance avec l'extérieur. Gauvreau joue sur le fait que la figure du poète n'existe que par sa relation à son objet. L'acte poétique a toujours répondu à un besoin de faire parler les signes qui peuplent le monde et de leur attribuer une signification. Au théâtre, le signe est au centre d'une interprétation, il est donc capital qu'il établisse une relation avec son objet afin de rejoindre l'interprétant et de produire une signification momentanée. Merleau-Ponty relève l'importance du regard dans ce processus de représentation : « toute vision d'un objet par moi se réitère instantanément entre tous les objets du monde qui sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est toujours ce que les autres voient de lui » (Merleau-Ponty, 2002, p. 83). Si le signe, ou le représentamen, est privé de son objet, la sémiuse, mouvement d'acquisition d'un savoir, ne peut avoir lieu. Gauvreau partage cette conception dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault :

L'image, pour le poète, c'est l'état mental singulier et nuancé qui préexiste à toute écriture, [...] l'image pour [...] les spectateurs, objectivement, c'est aussi un état mental qui varie et se déploie — mais en tant qu'il est inscrit dans la matière, en tant qu'il est concrétisé et éprouvable par la connaissance de l'objet, sans aucune considération pour la conception de l'auteur (Gauvreau, 1993, p. 295).

Pour le personnage principal, la privation de l'amour de Dydrame constitue la perte de son objet poétique. C'est d'ailleurs l'altération de la relation avec Dydrame qui conduit Mycroft à l'internement. Pour perdre la signification, il suffit de mettre le signe à l'écart de ce monde de signes en rompant tous leurs contacts. Isolé, il est ramené à une simple unité de code préalablement constituée ou, pour reprendre l'expression de Borduas, devient « un mot tout-fait » (Borduas, 1990, p. 173). C'est précisément l'application de ce processus qui est à l'origine de la déconstruction des signes dans *La charge de l'original épormyable*. La perte du contact avec l'altérité suit trois étapes dans la pièce, soit la perte du mot et de la parole, la perte du signe et de la tangibilité du monde, et, finalement, la perte de soi.

Ainsi, Mycroft doit d'abord perdre les outils qui lui permettent de communiquer et d'échanger, c'est-à-dire la langue et le mot. Dans la pièce,

la perte du mot agit comme première barrière illustrant l'internement de Mycroft et symbolisant le mutisme dans lequel les thérapeutes le maintiennent. Ils utilisent une technique plus insidieuse que le simple bâillonnement : ils lui dérobent sa poésie et la plagient littéralement :

Lontil-Déparey — Mycroft Mixeudeïm ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. Tant pis pour ceux qui sont incapables de se défendre! (Gauvreau, 1977, p. 656)

Cette dépossession du mot et de la langue se poursuit dans les dialogues de l'acte trois, où les thérapeutes et Dydrame répètent des phrases énoncées par Mycroft :

Laura Pa — Pour connaître son caractère, faites-lui subir de petites expériences. Par exemple, répétez-lui textuellement une phrase qu'il vous a déjà dite; et il vous regardera avec stupéfaction, puis avec méfiance. Vous verrez qu'il est franchement anormal.

Lontil-Déparey — Racontez-lui, à la première personne, un événement que vous lui avez vu faire. Il se méfiera. Racontez-lui ensuite, à la première personne toujours, un événement qui vous est réellement arrivé. La méfiance se continuera. (1977, p. 699)

De cette façon, les autres personnages dénaturent le sens des mots employés par Mycroft. Il n'en est plus l'auteur. La langue ne lui appartient plus, toutes ses paroles peuvent être retenues et utilisées contre lui. Mycroft est donc relégué au statut d'objet, car on ne lui reconnaît plus sa subjectivité.

Seul l'exploréen demeure son langage authentique, même les thérapeutes le reconnaissent : «Laura Pa — Mycroft écrivait d'une façon naïve. Ceci [en parlant du poème de Lontil-Déparey, qui a pastiché le style de Mycroft] m'apparaît comme la parodie de cette naïveté-là.» (Gauvreau, 1977, p. 655) L'erreur de Lontil-Déparey est de simplement pasticher l'exploréen, alors que ce langage nécessite une implication totale de l'être et exige d'effectuer des expériences sensuelles. Le sadique Letasse-Cromagnon, chargé, dans l'acte quatre, de rééduquer Mycroft à la suite du processus de dépersonnalisation, souligne le génie de cette poésie : «Quelle originalité! Quelle irrépressible invention! C'est un crime de ne les avoir jamais fait éditer. Il faut les publier.» (1977, p. 744) Malgré l'aliénation de Mycroft provoquée par Letasse-Cromagnon, l'exploréen demeure le cri ultime du poète, son dernier souffle : «Fédalbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdiviane, drétlôdô cammuef; l'élixir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses.» (1977, p. 749) La langue

exploréenne surgit dans la pièce lorsqu'il y a perte de contact avec le réel. Peu importe l'abolition de la parole, les perceptions sensuelles et les souffrances de Mycroft demeurent, et sont exprimées par ce matériau sonore qu'est le cri.

La perte du mot et de la langue ne suffit pas pour détruire la psyché de Mycroft, puisqu'elle ne touche que la sphère sociale et les relations du sujet avec le monde. Pour enfermer Mycroft dans la folie, les thérapeutes détruisent sa subjectivité de l'intérieur et stérilisent le mouvement de sémiologie. Ainsi, pour abolir sa pensée, ils doivent provoquer la perte du signe. Pour ce faire, celui-ci est ramené à une simple unité de code préalablement constitué. Les thérapeutes suppriment l'objet de la sémiologie : ils rendent obsolètes les tentatives de Mycroft pour secourir Dydrame. La négation, par les cliniciens, de l'origine des cris de détresse poussés ça et là remplit cette fonction. Par exemple, les thérapeutes inventent des cris de détresse poussés par une femme dissimulée derrière les portes. Mycroft reconnaît la voix et retrouve la femme en assaillant les portes avec des coups de tête. Une fois qu'il est sur les lieux de la fumisterie, les médecins l'assurent que les cris viennent d'ailleurs, de son imagination. Le but est de confondre Mycroft en le persuadant qu'il poursuit des chimères, que ses attaques contre les portes, lorsqu'il entend des appels à l'aide, ne sont qu'un geste mécanique ne répondant à rien, sinon à un comportement « schizophrénique » (Gauvreau, 1977, p. 685) ou « masochiste » (1977, p. 720). Ainsi, son geste perd sa signification, il devient un simple stimulus-réponse : « De toute façon, il faudra lui inventer un but à ses charges d'original épormyable. » (1977, p. 667) Mycroft est une fois de plus dépossédé de toute subjectivité. Durant les trois premiers actes, les géôliers préparent Mycroft à une rééducation qu'assurera Letasse-Cromagnon dans l'acte final.

Cette suppression de l'objet se poursuit jusque dans l'intériorité de Mycroft. Les thérapeutes déconstruisent les représentations intimes de sa vie amoureuse et de sa sexualité, par le biais de nombreuses suggestions sexuelles projetées en ombres chinoises qui finissent par le confondre : « Mycroft Mixeudem — J'ai vu trois contours. Trois corps. Et c'était comme s'il y avait quelque chose d'érotique. » (Gauvreau, 1977, p. 712) Ils bâtissent un monde illusoire autour de Mycroft qui le prive de ses certitudes et le plonge dans une inertie où il est impuissant, puisqu'il n'a plus d'appréhension de la réalité. Ainsi, on peut comprendre que les thérapeutes ont entièrement créé la folie chez Mycroft :

Il faut le dépouiller, petit à petit, de tout ce dont il a besoin. Il faut l'isoler de ceux qui pourraient vouloir l'aider, réduire ses fréquentations à celles des aigris et des voraces. Il faut pourrir subtilement tous ses espoirs, le décourager patiemment de toute entreprise positive. Et quand il n'aura plus rien, s'occuper de lui comme distraitement, lui affirmer sans en avoir l'air qu'il est responsable de sa déchéance, l'en convaincre doucement. Et puis, le livrer à lui-même. (1977, p. 710)

Si le contact avec lui n'est qu'une illusion, que l'objet observé se dérobe sans cesse, il devient impossible de donner une signification au monde. Mycroft est constamment relégué au plan de l'impression, il n'y a plus d'objet pour lui, donc plus de sémiose. Il devient la marionnette des thérapeutes.

Letasse-Cromagnon a la tâche d'affirmer à Mycroft, sans en avoir l'air, que celui-ci est responsable de sa propre déchéance. Plus encore, il désensibilise définitivement Mycroft aux cris de Dydrame par un stratagème. Par son influence, Dydrame convainc Mycroft que ses tentatives pour lui porter secours sont futiles, voire qu'elles sont à l'origine de son internement : « puis je l'ai joué pour que tu saches clairement la vérité. Mycroft, ne sois plus la dupe des objurgations impertinentes. Quels que soient les cris, quels que soient les appels, quelles que soient les incitations, ne bouge pas » (Gauvreau, 1977, p. 735). Ce piège élimine définitivement toute la portée significative du geste de Mycroft. D'ailleurs, Letasse-Cromagnon supprime littéralement la source des cris, auxquels ne réagit plus Mycroft, par le meurtre de Dydrame. Mycroft n'a pu répondre à cette « angoisse qui hurle » (1977, p. 654), ce qui démontre sa dénaturation. Mycroft ne s'appartient plus, il est l'objet de Letasse-Cromagnon, qui est, lui, son interprétant : « Obéis-moi. C'est pour ton bien, c'est pour ton bien. » (1977, p. 738) Amputé de son individualité, Mycroft devient le pantin de Letasse-Cromagnon.

L'espace théâtral comme règlement de comptes

L'œuvre de Gauvreau ne se limite pas à une simple critique de la société et de son institution psychiatrique. C'est d'abord lui-même qu'il représente sur scène, ou, pour reprendre les propos de Jean Fisetite dans la revue *Voix et images*, c'est sa propre folie, son propre dépérissement qu'il décrit :

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 rendant sur la place publique, il la partageait avec la foule. (Fisetite, 1993, p. 474)

En ce sens, l'entreprise de déconstruction du signe que nous avons observée précédemment est manifeste. Gauvreau a mis en scène un personnage lucide, dont le seul crime fut d'être passionné. En réalité, la pièce fait le procès du public en accusant celui-ci d'avoir délibérément causé la folie du poète. Toutefois, il faut se garder de ne lire l'œuvre de Gauvreau qu'à travers sa biographie. Bien sûr, par le biais de l'espace théâtral, Gauvreau fait référence à des événements tragiques de sa vie, qui ont été provoqués par les mentalités sclérosées de son époque. Par exemple, le meurtre de Dydrame peut être associé au suicide de Muriel Guilbault; l'internement de Mycroft est calqué sur celui de Gauvreau. Néanmoins, la pièce focalise uniquement sur Mycroft et ne livre que son interprétation des choses, ce qui fait de lui à la fois l'accusé et le juge. Dans *La charge de l'original épormyable*, le signe s'élabore pour le poète et, simultanément, pour les autres. C'est-à-dire que la folie de Mycroft ne cherche pas uniquement à signifier, mais à donner une interprétation de la société.

La tactique de Gauvreau repose, dans un premier temps, sur une séquestration temporelle et spatiale du spectateur, prisonnier d'une scène étroite et étouffante où la figure du poète est abolie. Dans un second temps, l'auteur force ce même public à être complice et témoin oculaire de la destruction du personnage central de l'œuvre. L'étroitesse de la scène, la proximité du public, la disposition des personnages représentent un échafaud sur lequel se joue le procès que fait Gauvreau de la société. Justement, il choisit un décor étouffant pour illustrer à la fois le côté inéluctable de la tragédie à venir, et l'interdépendance entre le public et ce qui lui est représenté. Les personnages de la pièce sont captifs, condamnés au huis clos. D'ailleurs, à plusieurs moments durant la pièce, l'idée de vouloir sortir de ce cocon s'oppose à l'incapacité de se remémorer la voie menant au monde extérieur, car le chemin demeure perdu dans cette « nature rebelle et compacte » (Gauvreau, 1977, p. 645).

Cette représentation de la scène, et son influence sur le déroulement de l'histoire, est analogue à un procédé cinématographique issu de l'expressionnisme allemand de l'entre-deux-guerres, nommé « effet d'iris ». Au montage, le réalisateur cerne dans un halo de lumière un objet ou un personnage, et plonge les autres éléments de la scène dans une obscurité totale, ce qui a pour effet d'accentuer la focalisation et d'illustrer la fatalité de l'objet choisi. Gauvreau cerne ainsi Mycroft dans *La charge de l'original épormyable*, où le décor, composé de cinq portes, ainsi que la position des

personnages gravitant autour de Mycroft font office de halo de lumière, c'est-à-dire de cercles concentriques, puisque chaque élément constitue une barrière. En partant de l'extérieur, il y a d'abord cette nature rebelle, puis l'étroitesse de la scène, les cinq portes et les quatre thérapeutes. L'effet d'iris a pour fonction de lier son prisonnier à celui qui le regarde. Ainsi, par le biais de la focalisation, Gauvreau rend les spectateurs complices des événements tragiques représentés. Ces cercles lient, voire étranglent, Mycroft et ceux qui le regardent. Il n'existe qu'un point de focalisation : le centre de la scène, où s'élabore la mise à mort de Mycroft. L'effet d'iris implique directement les spectateurs, à titre de témoins passifs, dans une sentence de mise à mort.

L'évasion demeure également interdite pour les spectateurs, car ils ne peuvent éluder le point de vue unilatéral instauré par Gauvreau. En effet, lorsque les thérapeutes veulent se débarrasser du cadavre de Mycroft, ils interpellent le public : « Qui veut de notre inertie? Qui veut de notre prostration coupable? Qui veut de Mycroft Mixeudeim? » (Gauvreau, 1977, p. 752) Par ces apartés, les personnages, représentants symboliques des institutions de la société qui ont interné et muselé le poète, rejettent les conséquences de leurs actes sur les spectateurs. Toute distinction ou barrière entre l'univers de la pièce et celui du public disparaît, comme le révèle clairement la scène finale. Parmi les thérapeutes, Becket-Bobo, figure monopolisant toutes les ressources de cet univers et détenteur des clés, semble incapable de retrouver son chemin une fois Mycroft mis à mort : « Il faut jeter ce boueux à l'égout. [...] Cimetière des matières grasses! où es-tu? [...] Encombrement odieux! où lâcher ton humanité dilapidée? [...] Il n'y a pas d'égout!» (1977, p. 753) Pour quelle raison cette sépulture toute désignée pour Mycroft semble-t-elle inaccessible? Les remarques des thérapeutes ne laissent aucun doute sur sa localisation. Ils ne trouvent pas d'égout pour évacuer le corps infâme, car ils sont en son cœur même. En demeurant réfractaire à l'acte poétique, la société, à travers la figure des thérapeutes, se sclérose et perd toute possibilité de sortir de son inertie.

Pourquoi la suppression, ou le meurtre, de la figure du poète entraîne-t-elle également l'interprétant dans la déconstruction du signe? Pour Gauvreau, le théâtre est un lieu de représentation symbolique par lequel le monde est raisonné métaphoriquement. Les perceptions et interprétations du monde se forment uniquement dans le mouvement de la pensée, qui est un enchevêtrement constitué à partir d'expériences ressenties par le corps. En ce sens, Peirce avait proposé l'idée que nous sommes signes dans un monde

de signes. Jean Fisette reformule la proposition : « si nous étions à l'extérieur des signes, nous ne pourrions faire autre chose que les décrire comme objets étrangers à notre monde, ils n'auraient pas de signification pour nous. » (Fisette, 1993, p. 474) En ce sens, il n'est pas question de s'exiler hors du monde, mais bien d'y pénétrer et de le toucher par les expériences sensorielles, comme le soulignait également Gauvreau dans sa correspondance avec Dussault : « On évolue quand on ressent dans sa chair certains problèmes et que l'on parvient péniblement à mater cette douleur. » (Gauvreau, 1993, p. 110)

La pièce de Gauvreau montre une société qui rejette le poète, qui l'exclut de son monde. En mettant en scène sa folie, Gauvreau se faufile au cœur du processus de signification. Son personnage homologue, Mycroft, en est le fondement, alors que Gauvreau en est l'objet, et la pièce, incorporant le public, en est l'interprétant. Ce partage se déroule uniquement dans la simultanéité, dans un ici-maintenant, comme dans un dialogue. Si nous nous en tenons à la définition du signe, l'abolition de la figure de Mycroft entraîne inévitablement la destruction de l'univers de cette sémiose. Le processus non seulement est donc à l'œuvre pour le personnage central, mais il entraîne également les spectateurs — l'interprétant — dans son dépérissement. Selon la définition du signe, il n'y a plus de « serait » possible, puisque le public critiqué par la pièce se refuse à la nouveauté.

Que peut-on comprendre de l'œuvre convulsive de Claude Gauvreau? Pure folie ou génie incompris? Nous ne pouvons écarter de l'œuvre le fardeau de l'héritage automatiste, ni le suicide de la muse Guillbault, et encore moins l'exil irrévocable du père spirituel Borduas. Gauvreau est isolé dans un Québec hostile, armé seulement d'une invention poétique qui se résume à une déconstruction sonore de la langue, expression d'un désir incoercible de liberté, mais qui demeure inaccessible à l'autre. Le processus de dépérissement du signe dans l'œuvre n'est nullement le fruit d'une quelconque tentative de réconciliation tragique entre l'auteur et la société québécoise de l'époque. *La charge de l'original épormyable* est le lieu d'une attaque impétueuse, d'un assaut exalté contre une société conservatrice. Il est intéressant d'observer que Gauvreau ne sacrifie pas son double sans raison. Malgré les similarités physiques et artistiques données, entre l'auteur et le personnage, donnés par les didascalies, Gauvreau demeure le maître d'œuvre sans tomber dans le piège du narcissisme. D'ailleurs, et c'est là le génie de l'auteur, le procès adopte un déroulement négatif : la

condamnation du poète mène à la destruction symbolique de la société qui l'a jugé.

Gauvreau met en scène son dépérissement, sa folie et sa mort, afin d'établir un contact avec la société québécoise de l'époque, et de permettre au regard inquisiteur de celle-ci de voir sa propre médiocrité. C'est ainsi que nous pouvons interpréter la sentence prononcée par Gauvreau lui-même dans la scène finale : « 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. » (Gauvreau, 1977, p. 748) L'acte audacieux pour Gauvreau est la représentation de sa propre déchéance, qu'il attribue à la société. Grâce à la mise en scène de sa folie, Gauvreau crée un nouveau signe qui donne les outils nécessaires à la compréhension de sa poésie pour les générations prochaines.

Bibliographie

Borduas, Paul-Émile. 1990. *Refus Global et autres écrits*. Montréal : L'Hexagone, coll. Typo essais, 301 p.

Deladalle, Gérard. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil, 262 p.

Fisette Jean. 1993. *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Montréal : XYZ, coll « Études et documents », 86 p.

———. 1993. « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau ». *Voix et images*. no. 54, p. 468-482.

Gauvreau, Claude. 1977. *La charge de l'original épormyable*. dans *Œuvres créatrices complètes*. Montréal : Édition Parti Pris, coll « Du Chien D'or », 1498 p.

——— et Jean-Claude Dussault. 1993. *Correspondances 1949-1950*. Montréal : L'Hexagone, 458 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 531 p.

Peirce, Charles Sandler. 1958. *Collected papers*, vol. I-IV : 1931-35 par C. Harthshorne, P. Weiss; vol. VII-VIII : 1958 par W. Burks, Harvard, Harvard university Press.