

Article

« Les objets dramatiques des Automatistes. Une physique de la dramaturgie »

André-Gilles Bourassa

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°5-6, 1988-1989, p. 371-380.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041085ar>

DOI: 10.7202/041085ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

André-G. Bourassa

Les objets dramatiques des Automatistes. Une physique de la dramaturgie

*Les anciens peintres commençaient par le sens,
et lui trouvaient des signes.
Mais les nouveaux commencent par des signes,
auxquels ils ne reste plus qu'à trouver un sens.*

Jean Paulhan¹

Après les quatre jours d'occupation du Cégep de Saint-Jérôme en avril 1972², on pouvait lire sur les murs, près de mon bureau: «Batlam s'en vient!»³. Batlam, comme vous savez, est ce personnage de la pièce de Claude Gauvreau, *les Oranges sont vertes*, qui doit venir venger le nouvel égrégore et particulièrement le personnage central de la pièce, Yvirnig de Comuzon. C'est un héros qui, avec ses compagnons, incarne les «oranges justiciers»⁴ invoqués en vain dans une pièce précédente, *la Charge de l'original épormyable*. Or, pour le personnage de Batlam, Gauvreau s'était inspiré de l'histoire d'un jeune homme, Batlan, qui était mort en duel à Toulouse en défendant l'honneur de Victor Hugo dans une

¹ Jean Paulhan, *l'Art informel*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 10-11.

² Du 25 au 27 avril; occupation qui avait été décidée par les étudiants trois jours après l'arrêt général de travail déclaré par le Front commun des travailleurs (du 11 au 21 avril).

³ Voir Claude Gauvreau, «Les oranges sont vertes», in *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, coll. du «Chien d'or», 1977, p. 1485.

⁴ Id., «La charge de l'original épormyable», in *Oeuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 749.

séquelle de la bataille d'*Hernani*⁵. L'inscription, par des jeunes gens, d'une réplique des *Oranges* sur les murs du collège me pesait lourd sur la conscience: j'étais membre de la direction. Lourd parce que je venais de rédiger la première version d'une thèse de doctorat sur le surréalisme et l'automatisme au Québec et que Gauvreau y occupe une place centrale. Aussi parce que l'inscription ne rappelait que trop bien les slogans inspirés des écrits d'André Breton que les étudiants de Paris utilisèrent durant les événements de mai 1968⁶. Je ne sais si j'ai eu peur de Batlam, mais de toute évidence j'ai craint de trahir l'esprit et la lettre de l'oeuvre de Gauvreau et de ma propre thèse. Je n'ai assisté qu'à la toute dernière représentation des *Oranges* au printemps de 1973 et j'ai décidé, ce soir-là, de revenir à mes études de doctorat momentanément interrompues. Ce qui fut fait dès l'automne suivant.

Pourquoi est-ce que je rappelle ces événements déjà anciens? Pour illustrer à partir d'une expérience personnelle ce qu'ont pu être certaines des raisons du succès remporté tardivement par les Automatistes et notamment par les oeuvres dramatiques de Claude Gauvreau dont la révélation au grand public se fit entre la première lecture publique (par le CEAD) et la dernière création (par le TNM) de *la Charge*, soit de février 1968 à mars 1974⁷.

Comparativement à la visibilité actuelle de la dramaturgie de Gauvreau (à savoir quatre mises en scène de mai 1987 à avril 1988 et

⁵ Henry Lyonnnet, *les «Premières» de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1930, pp. 30-31. Il en est fait mention dans un texte adressé par Gauvreau à Marcel Sabourin aux environs de janvier ou février 1961 (voir copie dans le fonds Marcel Barbeau aux archives de l'UQAM). Sabourin projetait alors de monter quelques pièces des *Entrailles* dans un décor de Barbeau.

⁶ Slogans dont Gauvreau rappelle l'importance politique lors d'une entrevue réalisée durant la Nuit de la poésie. Voir Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *Claude Gauvreau poète*, film 16m, n. & b. et coul., Montréal, O.N.F., 1975.

⁷ Au moment d'aller sous presse, nous apprenons que le Théâtre de Quat'sous reprend *la Charge de l'original épormyable*, dans une mise en scène d'André Brassard (à partir du 6 novembre 1989).

consécration d'un studio d'essai à l'UQAM en son honneur), la réussite des années 1968 et suivantes me paraît avoir été d'abord une affaire de contenu plutôt que de forme. Une affaire d'identification aussi. On aimait, durant ces années de contestation, de front commun, de résistance, d'occupation et de lutte pour l'indépendance, entendre pour la première fois sur scène, données avec un mélange de lyrisme et d'abstraction incroyables, ces tirades débridées contre la censure et pour l'amour libre, contre le cléricisme et pour une société nouvelle. L'appel à Batlam, c'était un peu: «Apocalypse, now!» Il y avait peut-être également, de la part des spectateurs tenants du *Flower Power*, une petite complaisance dans les transes et les états seconds qu'ils croyaient voir dans les épisodes de langage exploréen dont ce n'était absolument pas le but.

Remarquez qu'il n'y avait pas erreur à prendre acte, dans les pièces de Gauvreau, des accents anarchiques de *Refus global*. Gauvreau, comme Breton, refusait d'avoir à faire un choix entre «changer le monde», selon Marx, et «changer la vie», selon Rimbaud⁸. Mais il n'était pas question pour Gauvreau de se limiter à écrire et représenter la révolution; ce qu'il voulait, c'était également révolutionner l'écriture et la représentation. C'est le sens même du terme dont il désigne celles de ses oeuvres dont André Loiseau vous a parlé précédemment: elles sont à ses yeux des «objets dramatiques». Gauvreau, comme on va le voir, est conscient de la révolution qu'opère cette théorie de l'objet en dramaturgie où le sujet n'est pas connu au préalable par l'auteur.

* * *

⁸ Voir André Breton, «Discours au congrès des écrivains» (1935), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 285.

*L'automatisme [neutre, des surréalistes],
qui s'était voulu ouverture totale,
s'est révélé comme une restriction du hasard.
Le refus de conscience [...] en a fait
un «isme» systématique.
Seul peut être fécond un hasard total
— non plus fonction exclusive des moyens,
mais au contraire permettant un contrôle réel —
qui, physiologiquement, physiquement, psychiquement
est condamné à être troué par l'organicité du peintre
avec cet avantage d'y laisser entrer
toutes les chances de fuite cosmique.*

Jean-Paul Riopelle⁹

Du point de vue de l'histoire et de l'esthétique théâtrales, c'est donc sous l'angle d'«objets» qu'on doit parler de Gauvreau dramaturge. C'est du moins sous cet angle que j'entends en parler actuellement.

Avec cette conception toute particulière, le théâtre québécois a cessé pour une fois d'être obligatoirement référentiel, d'être reflet et reproduction plutôt que production de sens, d'être représentation figurative plutôt que présentation ou présence non-figuratives.

D'où Gauvreau tenait-il sa notion d'«objet dramatique»? Sans doute d'une idée chère aux surréalistes mais qu'ils n'avaient guère appliquée ni en poésie ni en dramaturgie, idée qu'André Breton explique notamment dans un texte intitulé «La crise de l'objet». On en connaît plusieurs éditions, mais je vous le cite d'après celle de New York en 1945, dans *le Surréalisme et la peinture* dont on trouve un exemplaire dans la bibliothèque de Paul-Émile Borduas. Il y est affirmé que

⁹ Jean-Paul Riopelle, catalogue de l'exposition «Véhémences confrontées» tenue en 1951 avec notamment de Kooning, Mathieu, Pollock et Wols. Voir Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, «Idées Gallimard», n° 279, p. 70, n. 1.

la création des «objets surréalistes» répond à la nécessité de fonder [...] une véritable «physique de la poésie» [...]. Les poètes, les artistes, se rencontrent avec les savants au sein de ces «champs de force» créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation [...].¹⁰

Je ferme sur le mot «représentation» cette citation ouverte en termes de création d'«objets». Il revenait au génie de Gauvreau de découvrir que la tension entre ces notions tenues jusqu'alors pour contradictoires pouvait faire surgir non seulement une «physique de la poésie» selon l'expression que Breton emprunte à Eluard, mais de ce que j'appellerais, dans le cas qui nous concerne, une «physique de la dramaturgie». Cela allait d'ailleurs de soi pour un moniste qui ne faisait pas de distinction réelle entre corps et âme et pour qui les créations d'un être concret sont nécessairement concrètes¹¹. D'ailleurs, la poésie de Gauvreau, comme sa dramaturgie, est écrite avec le corps et comporte une théâtralité, une spatialité.

Gauvreau, comme il le rapporte dans une lettre de 1950 à Jean-Claude Dussault, tenait «absolument à publier sous une seule couverture ces vingt-six objets distincts, car ils représentent une évolution constante qu'il serait instructif de rendre ainsi perceptible»¹². Le mot «évolution» ici n'est pas clair à mon point de vue, car Borduas abandonne à la fin de

¹⁰ André Breton, «La crise de l'objet», in *le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 129-130.

¹¹ Voir entrevue de Gauvreau dans le film *Claude Gauvreau, poète*, op. cit.

¹² Claude Gauvreau, lettre à Jean-Claude Dussault, 13 janvier 1950, p. 18 (archives de l'UQAM, fonds Dussault).

1947 la théorie de «transformation graduelle» qu'il véhicule depuis cinq ans et la remplace par celle de «rupture totale» qui le travaille elle aussi depuis cinq ans¹³.

C'est bien d'une rupture totale qu'il s'agit dans cette oeuvre qui va des images symboliques du début aux abstractions lyriques qui suivent. L'imagerie surréaliste des premiers objets, en effet, qui fonctionne comme la transcription, la description d'un rêve intérieur¹⁴, fait vite place à des explorations concrètes du matériau linguistique qui se refuse à n'être que la transcription, la description d'une image préalable.

À partir de cette rupture, pour Gauvreau comme pour Borduas et les peintres et les chorégraphes du groupe automatiste, reproduire ses rêves sur toile, sur papier ou sur scène au moment du réveil n'apparaît plus que comme une activité narrative, littéraire, figurative. Leur démarche à eux, ce sera désormais d'explorer à coups de sondes l'inconscient (qu'ils considèrent comme non-figuratif puisqu'il échappe à la conscience¹⁵) jusqu'à ce qu'il en surgisse des objets et que ces objets, peut-être, se chargent de sens.

Je cite là-dessus Borduas, dans *Commentaires sur des mots courants*:

Automatisme surrationnel: écriture plastique non préconçue.

Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au con-

¹³ Voir Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau-Monde», [n° 5], pp. 157-162, 212 et 231.

¹⁴ Le présent article est le deuxième versant d'une étude dont le premier porte sur le théâtre intérieur des surréalistes. Voir «Le théâtre intérieur», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, pp. 5-18.

¹⁵ Voir Fernande Saint-Martin, «Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau», in Luis de Moura Sobral, dir., *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 111. L'auteure fait référence à Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 57.

tenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté [...].

Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture [...]. Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme [...]¹⁶.

Je ne suis pas parvenu pour ma part à «une connaissance aiguisée du contenu psychologique» des *Entrailles*. Je n'ai pas l'ambition de vous révéler ce qui pourrait paraître pour moi le sens manifeste de ces objets chargés de latences. Vous y discernerez assurément des personnages qui lui sont propres, comme des poètes et des peintres, et de nombreux rêves d'envol¹⁷, jusque dans le geste théâtral de sa propre mort.

Mais, au-delà de ce qui n'est pas immédiatement perceptible, il ne faut pas renoncer à cette connaissance du contenu psychologique de ses «objets». Dans «À propos de miroir déformant», en 1970, Gauvreau, qui en est convaincu, écrit: «Tous mes objets, les plus non-figuratifs y compris, sont parfaitement connaissables et assimilables»¹⁸. Mais, à Jean-Claude Dussault: «Comme le contenu latent des ouvrages explorés n'est pas encore finalement classifiable, la poésie exploréenne sauve le poète de la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de cassette»¹⁹.

¹⁶ Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, pp. 303-304.

¹⁷ Voir Jean-Marcel Duciaume, «Le théâtre de Gauvreau: une approche», *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 332.

¹⁸ Claude Gauvreau, «À propos de miroir déformant», *Liberté*, n° 68, mars-avril 1970, p. 102. Voir à ce sujet l'excellente étude d'Éliane Formentelli, «La lettre sourdissante: pour un "verbier" de Claude Gauvreau», *Lectures européennes de la littérature québécoise*, actes du colloque international de Montréal, avril 1981, Montréal, Leméac, 1982, pp. 327-343.

¹⁹ Id., lettre à Jean-Claude Dussault, 13 avril 1950, *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, pp. 360-361.

Or Breton, dans *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, avait lui-même déjà déclaré à propos des signes surréalistes «qu'il est établi dès maintenant qu'ils sont *déchiffrables*. [...] le texte automatique et le poème surréaliste sont non moins interprétables que le récit de rêve [...]»²⁰. Et Pierre Mabilie (qui ne connaît pas alors les Automatistes mais auquel ceux-ci se réfèrent souvent) compare sans le vouloir assez bien les deux positions par ces mots que ces derniers ont pu lire dans la revue *Hémisphères* (qu'ils recevaient de New York):

Pour les étranges associations des rêves, pour celles des messages «automatiques», nous faisons confiance au traducteur psychanalyste et, en cas de carence de ce dernier, nous attendons que l'avenir vienne éclaircir ces images irréductiblement obscures. Enfin lorsque la signification échappe totalement, nous appelons à notre aide la fantaisie, le hasard et l'oubli insouciant [...]»²¹.

C'est un peu ce que René Major, parlant d'une approche particulière de la psychanalyse qu'il désigne sous l'expression de «psychanalyse prise au mot», appelle «rêver l'autre»²².

Mais la nécessité de tenter de comprendre ou d'interpréter les objets des Automatistes est secondaire, dans la mesure où ils sont essentielle-

²⁰ André Breton, Prague, 1^{er} avril 1935; in *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 272.

²¹ Pierre Mabilie, «Neuf par 4 et 5», *Hémisphères* (New York), vol. 2, n° 5, printemps 1945, p. 8. Mabilie se montre très au courant de la critique nouvelle et manifeste en même temps certaines réserves: «La critique marxiste, écrit-il, a récemment insisté sur le caractère instrumental des abstractions qu'utilise la pensée, elle a rappelé à l'homme pour le rassurer qu'il en était l'auteur, et tous les efforts ont été faits pour démontrer les phases de leur fabrication au cours de l'évolution séculaire. Malgré cela, nous ne sommes pas pleinement tranquillisés. Aujourd'hui comme hier les signes nous semblent dotés d'une existence autonome, d'une puissance propre, d'un rôle directeur supérieur [...]» (p. 10).

²² René Major, *Rêver l'autre*, «La psychanalyse prise au mot», 1977, pp. 128-136.

ment à leurs yeux des «conséquences» plutôt que des «buts» qui soient justifiables par une quelconque «intention»²³.

L'essentiel, c'est de prendre certaines pièces de Gauvreau comme objets, des objets qui n'ont pas de sujets préalables. Lire là-dessus Borduas:

Abstraction plastique: désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée.

Abstraction baroque: fut proposé pour désigner les objets sans souci d'ordonnance, non nécessairement sans ordre [...].

Automatisme mécanique: produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc. Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière). Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur²⁴.

C'est toute cette vision de l'art objet, objet dont on tire ou ne tire pas de sens, qui fonde la démarche des Automatistes et, notamment, celle de Gauvreau comme dramaturge. Qu'on en juge entre autres par le programme de leur dernière exposition de groupe, «La matière chante»:

Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT. (De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière [...])²⁵

* * *

²³ Voir Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, pp. 158, 190 et 447.

²⁴ *Ibid.*, pp. 299-302.

²⁵ Claude Gauvreau [et Paul-Émile Borduas], «La matière chante», in Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 633.

Je termine par une anecdote qui vous décrira comment j'ai appris à lire certains objets automatistes comme on reçoit une «claque sur la gueule».

J'ai téléphoné à Claude Gauvreau au lendemain de la défection de certains membres du groupe Zéro lors de la création de *la Charge de l'original épormyable*; je voulais lui dire ma solidarité. Il profita de cette communication pour se plaindre de n'avoir pas reçu le chèque devant couvrir les droits de sa collaboration au numéro spécial de *la Barre du jour* sur les Automatistes, numéro qui venait de paraître et pour lequel j'avais agi comme collaborateur et, à l'occasion, comme intermédiaire. J'essayai de le rassurer. Il m'affirma qu'on ne voulait pas le payer. Puis qu'on lui avait volé son chèque. Il se mit enfin à m'enguirlander en langage exploréen. J'entendais surgir les sons et quelques images fugaces avec une vigueur épouvantable et absolument superbe.

J'étais abasourdi puisque je savais qu'il avait été payé ou qu'il allait l'être sous peu; de toutes façons je n'avais rien à voir avec la gestion de la revue. Mais, cette fois-là, à cause du ton, du rythme, de quelques images qui me concernaient sans équivoque, je pense avoir compris non seulement ce qui pouvait s'exprimer à travers ce langage mais la façon même avec laquelle fonctionnait cette créativité. L'auteur signa sa tirade par son numéro de téléphone, comme pour me dire qu'il ne coupait pas définitivement.

Comme quoi les praticiens du langage exploréen semblent bien tenir à être entendus. Certes ils parlent en termes d'«objets» et la manipulation sur scène de ces objets semble relever d'abord d'une physique, mais il s'agit d'«objets» ayant valeur de sondes; ils agitent directement le fond de la mémoire. Celle des dramaturges, celle des comédiens et comédiennes, la nôtre.