

2m11.2785.9

Université de Montréal

Un poète sur le théâtre de la société. Analyse sociocritique de *La charge de l'original épormyable* (1956) de Claude Gauvreau

par

Manuel Thomas

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Juin 1999

© Manuel Thomas, 1999



PA 3392000

35

U54

1999

N. 022

Manuel Thomas

Commissariat d'habitat

1999

Manuel Thomas  
Commissariat d'habitat  
1999



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Un poète sur le théâtre de la société. Analyse sociocritique de *La charge de l'original épormyable* (1956) de Claude Gauvreau

présenté par :

Manuel Thomas

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : Gilbert DAVID

**Directeur de recherche** : Pierre POPOVIC

**Membre du jury** : Jean-Cléo GODIN

Mémoire accepté le : 99-08-18

## SOMMAIRE

Dans les années vingt, les Surréalistes français, André Breton en tête, ambitionnaient d'explorer l'inconscient par l'art. Paul-Émile Borduas et quelques peintres, écrivains et artistes montréalais, en réaction contre l'affadissement du courant surréaliste et son respect de l'intention dans l'acte de création, mais en continuité avec l'esprit qui avait animé le surréalisme initial, conçurent une esthétique plus apte à libérer l'inconscient et à le faire surgir sur la toile ou sur la page. Les Automatistes québécois entendaient trouver accès à l'inconscient en usant d'éléments non figuratifs, plus près selon eux de la matière constitutive du rêve. Claude Gauvreau, le frère de Pierre (l'un des peintres du groupe), passionné par les idées de Borduas, devint rapidement le plus ardent défenseur des Automatistes. Auteur de quelques œuvres picturales, il se fit connaître surtout grâce à sa plume. Journaliste et critique d'art, c'est en tant que poète et dramaturge qu'il fit sa marque dans l'histoire littéraire québécoise.

Désirant adapter les principes picturaux des Automatistes à ses créations littéraires, Gauvreau écrivit de la poésie et du théâtre éclatés, hétérodoxes, et par le fait même dérangeants tant pour l'Institution littéraire que pour la société de son temps.

En 1956, *alors qu'[il] cro[ît] devoir mourir avant peu*, Claude Gauvreau écrit *La charge de l'original épormyable*, pièce qui met en scène quatre psychiatres et leur patient. Violente du début à la fin (cruauté exacerbée, mise à mort d'un innocent inoffensif), la pièce est un véritable réquisitoire contre le système asilaire et contre la société bien-pensante. Cependant, si elle dénonce le traitement réservé aux patients des asiles et si elle stigmatise un état de société, si ce sont bien là les bases principales de ce qu'elle thématise, il est aussi loisible de la lire comme la mise en drame des procédures de consécration et d'exclusion ayant cours dans l'institution littéraire à ce moment de son développement. Telle est l'hypothèse directrice de l'étude qui suit, laquelle considère Mycroft Mixeudeim, héros principal de *La charge de l'original épormyable*, comme un personnage allégorique polysémique conjoignant les traits du fou, du créateur rejeté et du marginal social.

Mots clés : Claude Gauvreau — Théâtre québécois — Sociocritique — Analyse institutionnelle de la littérature — *La charge de l'original épormyable*.

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	IV
TABLES DES MATIÈRES.....	VI
DÉDICACE.....	VIII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER : UNE SOLITUDE AMBIVALENTE.....	6
CHAPITRE SECOND : L'ÉTRANGE MÉCANISME DES PORTES.....	19
CHAPITRE TROISIÈME : LA CRUAUTÉ COMME TRAITEMENT PSYCHIATRIQUE.....	31
La cruauté physique.....	33
La cruauté morale ou psychologique.....	37
Une cruauté sous ordonnance.....	44
CHAPITRE QUATRIÈME : LE MEURTRE DE L'ORIGINAL : UNE MISE À MORT CHRISTIQUE.....	49
CHAPITRE CINQUIÈME : LE NOM PROPRE GAUVRÉEN : AU-DELÀ DE L'IDENTIFICATION.....	57
Mycroft Mixeudeim.....	60
Lontil-Déparey.....	62
Laura Pa.....	63
Becket-Bobo.....	64
Marie-Jeanne Commode.....	65
Dydrame Daduve.....	66
Letasse-Cromagnon.....	66
La fille d'Ebenezer Mopp.....	67

Orzon Meurfeldt.....	68
CHAPITRE SIXIÈME : L'ACTE D'ACCUSATION.....	70
La frénésie des souvenirs.....	74
La conquête de la Terre Promise.....	81
La pureté immolée.....	83
CHAPITRE SEPTIÈME : LA DIDASCALIE UTOPIQUE.....	86
CHAPITRE HUITIÈME : CYCLOTHIMIE ET RÉPÉTITION.....	107
L'éternel recommencement.....	108
La répétition.....	112
CONCLUSION.....	121
BIBLIOGRAPHIE.....	127
ANNEXE I.....	135
ANNEXE II.....	137
REMERCIEMENTS.....	138

À Nathalie, qui a bien voulu m'attendre.

## INTRODUCTION

*La charge de l'original épormyable* est, avec *Les oranges sont vertes*, l'une des œuvres les plus connues et sûrement l'une des plus percutantes de Claude Gauvreau. Écrite en 1956, la pièce n'est présentée à des spectateurs qu'en 1968, lors d'une lecture publique au Quat'Sous. Depuis, quatre productions (dont un téléthéâtre) ont été réalisées avec un succès variable.

Fidèle à son habitude, le signataire de *Refus Global* défie dans cette œuvre tout académisme littéraire et artistique ; il pratique un automatisme ostensible et cherche à adapter à la littérature les moyens esthétiques que les peintres automatistes ont précédemment utilisés en peinture. Toutefois, contrairement à ce qui se produit dans d'autres écrits, le texte de *La Charge* n'est pas exclusivement (ou systématiquement) automatiste. En effet, cette charge contre l'intolérance (pour reprendre un cliché employé par la critique) est relativement lisible et accessible, contrairement à des textes comme ceux de *Faisceau d'épingles de verre* (1961-1970) ou de *Jappements à la lune* (1968-1970), autrement plus déroutants. La pièce raconte l'histoire d'un personnage, Mycroft Mixeudeim, continuellement alarmé par des cris de femme et qui ne peut s'empêcher de défoncer des portes à grands coups de tête pour aller secourir la présumée victime. Quatre personnages l'accompagnent dans cet univers étouffant. Alors qu'ils se présentent comme

des spécialistes capables de guérir Mycroft de ses troubles psychologiques, ils cherchent en fait à le tourmenter et à l'éliminer.

L'œuvre poétique et dramatique de Gauvreau a connu un bref regain d'intérêt peu après la mort du poète (André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* ; Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*) puis a sombré dans un relatif oubli. Cependant, à la fin des années quatre-vingt, Gauvreau et son œuvre ont resurgi sur la scène dramatique : ont entre autres été montées *La charge de l'original épormyable* (1989 et 1990, puis en 1992 en téléthéâtre), *La reprise* (1994), *Le vampire et la nymphomane* (1996) et *Les oranges sont vertes* (1998). Ce regain de vitalité des créations gauvréennes a suscité de nouvelles études (Roger Chamberland, *Claude Gauvreau : la libération du regard* ; Michel Peterson, *Beauté baroque de Claude Gauvreau. Les apories de l'esthétique exploréenne*), mais peu se sont attardées à *La charge*, du moins de façon significative.

Aucune étude n'a jusqu'à présent tenté de faire une lecture sociocritique du théâtre de Gauvreau. Or, Pierre Popovic, dans une critique de *La Reprise*<sup>1</sup>, suggérait l'intérêt d'une lecture institutionnelle du théâtre de Gauvreau : *Paranoïa institutionnelle : chaque pièce, ou presque, est une aubaine pour les fidèles de Bourdieu, tant les affrontements de la scène*

---

<sup>1</sup> Pierre Popovic, «La Reprise», dans *Jeu*, n° 71, Montréal, *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 1994, p. 156-159.

*littéraire y sont grossièrement transposés*<sup>2</sup>. C'est dans cette voie que s'engage mon étude, et je propose l'hypothèse suivante : *La charge de l'original épormyable* à la fois théâtralise les rapports de force qui structurent le champ de production théâtrale à l'époque de l'écriture de la pièce et révèle *la façon dont son auteur a pensé son originalité par rapport aux autres écrivains, passés ou présents*<sup>3</sup>. Une telle approche dévoilera que la pièce est révélatrice de la position occupée par Gauvreau dans le champ littéraire, position délicate s'il en est, l'artiste n'étant ni reconnu par la critique officielle, ni coopté par les écrivains consacrés, ni totalement adopté par les nouveaux créateurs d'avant-garde. La situation du poète isolé dans un groupe de poètes qui se détachent peu à peu de lui, la métaphore des portes fermées et de leur clef, la cruauté démesurée dont est victime Mycroft, l'onomastique mystérieuse, la répétition et la structure cyclothymique, la voix métathéâtrale, l'écriture automatiste et l'exploréen, ainsi que l'interdiscours religieux présent dans la mise à mort christique de Mycroft Mixeudeim seront lus à la lumière de l'analyse institutionnelle et, quand il sera nécessaire, mis en rapport avec des éléments précis du discours social de l'époque duplessiste.

Mon travail se développera dans trois directions.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 156.

L'analyse de la thématization des statuts du poète et de l'art dans *La charge de l'original épormyable* montrera que cette thématization est révélatrice de la position occupée par Claude Gauvreau dans l'institution littéraire québécoise des années cinquante. Pour mener à bien cette analyse, je recourrai aux moyens proposés par Jacques Dubois dans ses travaux sur l'institution littéraire et par Pierre Bourdieu dans ses travaux sur la constitution du champ littéraire.

Le travail du langage gauvréen et son fonctionnement dans la pièce seront également étudiés afin de comprendre comment la conception du langage théâtral de Gauvreau s'oppose à la conception de la langue littéraire que l'on pouvait avoir dans le Québec des années cinquante. L'analyse tétraglossique proposée par Henri Gobard et la nouvelle rhétorique du Groupe  $\mu$  seront mises à contribution dans ce but.

Enfin, la lecture proposée devrait aider à comprendre comment l'auteur, par l'entremise d'une métaphore polysémique des relations entre l'individu et les collectivités, proches et lointaines, dont il est, de façon particulièrement difficile ici, membre, stigmatise une société qui ne sait tolérer la différence et la dissidence.

---

<sup>3</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 46.

CHAPITRE PREMIER  
UNE SOLITUDE AMBIVALENTE

*Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même.*

Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

Le malaise que ressent le spectateur devant la pièce résulte de la cruauté manifestée contre Mycroft Mixeudem, mais il est certes amplifié par la solitude du personnage qui rend la confrontation à la fois inégale et pathétique. Pourquoi le poète épormyable est-il mis à l'écart ? Comment cette mise au ban se traduit-elle, et surtout, que signifie-t-elle ? La critique a maintes fois fait état de cette insoutenable solitude du personnage principal, mais s'est le plus souvent contentée de la tenir pour une simple transposition de l'incompréhension d'un public de *bossus en transes*<sup>1</sup> non préparé au choc esthétique produit par le théâtre gauvréen. Une analyse institutionnelle de la pièce permet pourtant d'identifier autre chose qu'un problème d'horizon d'attente. Elle met particulièrement en lumière l'isolement d'un écrivain tentant d'accroître son capital symbolique et de déloger du même coup les écrivains et artistes consacrés du moment.

Dès le début de la pièce, les actes et les paroles des «psychiatres» viennent soit tuer dans l'œuf les actions de Mycroft, soit rejeter le poète dans

---

<sup>1</sup> Selon l'expression utilisée par Claude Gauvreau pour qualifier le public hilare qui accueillit la première représentation de sa pièce *Bien-être* (cf. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope» dans *La Barre du jour*, 1969, n<sup>os</sup> 17-21, p. 66).

la plus totale solitude. La première didascalie — qui est en fait l'«incipit» de la pièce — précise que les actions de Becket-Bobo vont à l'encontre de celles de Mycroft Mixeudeim : celui-ci s'affaire à défoncer les portes à violents coups de tête alors que celui-là passe derrière lui en les refermant à clé. C'est la parfaite illustration symbolique de l'effort inutile, de l'acte avorté, mais c'est aussi l'indice d'une confrontation entre deux forces rivales et déjà inégales. Une affirmation de Laura Pa vient renforcer cette impression : *Nous sommes quatre, à part toi*<sup>2</sup>. Quelques pages plus loin, lorsque l'original n'est pas dans les parages, son isolement s'étend jusqu'à son exclusion de la parole commune : *LAURA PA — Ne parlons pas de lui [Mycroft]. MARIE-JEANNE COMMODOE — Pensons au bonheur idéal*<sup>3</sup>. Pour les «psychiatres», le «bonheur idéal» serait donc de vivre dans un univers délivré de Mycroft Mixeudeim. D'un point de vue institutionnel, Mycroft représente le poète d'avant-garde et, d'une manière synecdochique, le mouvement automatiste, tandis que les quatre psychiatres symbolisent les détenteurs de la légitimité symbolique, soit les poètes et les peintres consacrés à l'époque de l'écriture de la pièce<sup>4</sup>. Le poète épormyable est rejeté parce qu'il rompt avec les critères de légitimation admis, mais cette rupture est voulue et, à ses yeux, nécessaire. Mixeudeim a choisi d'être un poète marginal et d'écrire des textes d'une étrangeté déconcertante. Il avoue et revendique la liberté de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>4</sup> Mais aussi parfois à l'époque où se rapporte la pièce, c'est-à-dire quelques années auparavant, au plus fort des polémiques entre les automatistes et leurs opposants, la pièce ayant été écrite en 1956 comme pour commémorer ces luttes. Redisant par la voie de son personnage principal des principes choisis dans la mouvance automatiste de la fin des années quarante, Gauvreau place *La charge* dans la moyenne durée de la petite histoire du groupe dont Borduas avait été le leader charismatique.

son audace quelques instants avant sa mort, dans un moment de lucidité extrême, presque prophétique :

*MYCROFT MIXEUDEIM (les yeux hagards ;  
comme si quelqu'un d'autre parlait en lui) — Il faut  
poser des gestes d'une si complète audace, que  
même ceux qui les réprimeront devront admettre  
qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous<sup>5</sup>.*

Gauvreau récupère ici, dans cette conquête d'un *pouce de délivrance*, une expression bien connue de Rimbaud : «tenir le pas gagné». Son audace est inacceptable pour le champ littéraire où il évolue. Il se butte à une fin de non-recevoir catégorique de la part des agents occupant les meilleures places sur la scène symbolique. Le défi lancé par Mycroft à l'autorité artistique et sa recherche d'originalité ne sont pas tolérés. Peu à peu, les quatre autres personnages tentent d'étiqueter le poète pour mieux se débarrasser de lui. Ils nomment et accusent sa marginalité afin de mieux justifier son rejet. Chose paradoxale : c'est lorsque Mycroft délire, alors qu'il est sous l'influence de drogues et semble être dans un état second, qu'il prononce les paroles les plus pénétrantes. Ces monologues de Mycroft se rapprochent singulièrement de l'automatisme pratiqué par Gauvreau dans sa poésie. Tout se passe cependant comme si l'écriture automatiste se dépouillait ici de son étrangeté coutumière pour laisser place à un discours mixte, pour moitié poétique et pour moitié directement dénonciateur. C'est bien un conflit de

---

<sup>5</sup> Claude, Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 748.

légitimation et de légitimité qui a lieu. Le caractère juridique de certains termes (*menaçant, dresser un doigt, juges, expulser*) le montre à suffisance :

*MYCROFT MIXEUEDEIM (monologuant avec frénésie) — [...] Je jette la tasse de café ! Flaque de boue brune ! Un doigt est dressé, menaçant : un doigt qui expulse. Partez ! Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux<sup>6</sup>.*

Le jet de la tasse de café est un geste très révélateur, car ce n'est pas un simple accident qui a lieu (le «je» n'échappe pas, il jette), mais bel et bien une bravade, un soufflet, une révolte face à ce qui dérange et exaspère. Le doigt, puissant symbole d'autorité, se dresse, menaçant, et expulse. Il désigne l'autorité qui chasse la dissidence, qui ne tolère pas l'acte de libération, de révolte, et qui se prépare à imposer une sentence, une punition, par l'entremise de ses juges. Ces juges, à qui on attribue un *doigt menaçant*, ont des *œillères de chevaux*. La légitimité des *juges*, identifiables comme les instances décisionnelles de la société, politiques et artistiques, est donc déniée par celui qu'ils accusent. Celui-ci les considère bornés, aveuglés par des œillères, tout juste capables de regarder les choses d'un angle unique. Les *juges* sont le parfait symbole de l'instance critique et des instances de légitimation et de consécration (des musées, des académies, des salons) qui ne laissent aucune place dans leurs critères esthétiques à la nouveauté. C'est d'ailleurs ce que Mycroft fustige par la suite :

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 679.

*MYCROFT MIXEUDEIM — C'est malgré moi.  
On me coupe du monde. C'est malgré moi. On me fait  
un procès. Des justiciers ridicules, élus par eux-  
mêmes, me font un procès<sup>7</sup>.*

En cette dénonciation de l'auto-consécration des *justiciers* se lit une dénonciation de l'arbitraire de la légitimation culturelle. L'avant-gardiste solitaire récuse tout fondement à cette fausse justice symbolique : *Je ne reconnais pas la compétence des juges intéressés<sup>8</sup>*. L'emploi répété du mode passif (*on me, me font*) marque cependant un profond sentiment d'impuissance chez Mycroft. Les autres lui font subir des épreuves sans qu'il puisse se défendre. La phrase *On me coupe du monde* montre clairement l'étendue du divorce entre Mycroft et le reste du champ. Le poète stigmatise le fait qu'il est marginalisé parce qu'il a simplement osé être et faire «différent». Son sentiment d'injustice est d'autant plus aigu que l'ennemi ne tient (à ses yeux) sa force que du nombre et que de la peur de l'inconnu : *Les pleutres armés de pleutrerie montent à l'assaut du lion écrasé<sup>9</sup>*. L'image est forte : les pleutres deviennent de faibles charognards qui profitent de la vulnérabilité de leur proie (le lion écrasé) pour l'attaquer. Ils sont d'ailleurs armés de pleutrerie, ce qui illustre toute l'audace dont ils font preuve en s'en prenant à une victime affaiblie et désarmée. Les expressions utilisées et leur violence sont révélatrices de l'âpreté du combat symbolique. Polysémique, la métaphore colle aussi à un Claude Gauvreau (roi des Automatistes / roi des

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 680

<sup>9</sup> *Ibid.*

animaux) qui, abandonné par les siens et affaibli, doit se défendre seul contre les hordes de pleutres (hyènes, vautours) qui l'attaquent sans relâche à coups redoublés de clichés et d'idées reçues.

Dans *L'institution de la littérature*<sup>10</sup>, Jacques Dubois parle de la lente (et toujours réversible) progression de l'institution littéraire vers l'autonomie. Cette évolution se fait à travers celle du statut de l'écrivain, qui est de moins en moins contraint à se plier à des règles autres que littéraires :

*[l'écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle] lié aux deux pouvoirs, religieux et monarchique, servant un ordre et une idéologie, soucieux essentiellement de répondre à la demande d'une élite (roi, cour, noblesse) avec laquelle il est en rapport étroit et qui participe de façon active à son travail. Viennent ensuite les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, ou bien deviennent les propagandistes d'une «idéologie qui s'étiole», ou bien et plus souvent servent de guide aux aspirations de la classe montante qu'est la bourgeoisie (à laquelle ils appartiennent) en lui procurant idéaux et valeurs*<sup>11</sup>;

*Au XIX<sup>e</sup> siècle, «l'écrivain de l'institution a de plus en plus tendance à écrire pour ses pairs et pour un public limité d'initiés, lui qui s'est peu à peu coupé de sa classe. C'est de ses pairs qu'il obtient la reconnaissance : ce sont eux — qui sont aussi ses concurrents — qui admettent ou non sa production comme littéraire»*<sup>12</sup>.

Le champ littéraire au Québec évolua différemment. Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la majorité de la population canadienne-française, suivant les

---

<sup>10</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, 188 p.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 22.

directives des hauts représentants de l'Église, se préoccupait davantage de la colonisation du territoire et de la perpétuation de la race que de la production de capital symbolique. Pour être reconnus et valorisés par la critique (qui était elle-même en grande partie composée d'ecclésiastiques), les textes de l'écrivain québécois type devaient louer et servir les intérêts de l'Église et de l'État (et mettaient souvent en scène des archétypes : le bon chrétien, le cultivateur dévot, etc.). Déjà dans les années quarante et cinquante, plusieurs autres éléments propices au développement de l'autonomisation de la littérature semblaient être présents. Par exemple, l'institution comptait sur un champ de production restreinte en émergence (Anne Hébert, Rina Lasnier, Alain Grandbois) et sur un champ des instances de reproduction et de conservation en continu développement (musées, critiques, écoles, universités). Ces années marquèrent aussi le début d'une volonté d'autonomisation de la part des intellectuels laïcs par rapport à l'élite établie :

*[...] le mobile premier de la prise de parole des intellectuels au début des années cinquante est la justification de leur propre légitimité en tant qu'intellectuels laïques, désormais prêts à prendre le relais des élites notabilliaires et des clercs<sup>13</sup>.*

Mais ce « progrès » institutionnel était considérablement ralenti par la toujours très présente immixtion de l'Église dans tout ce qui touchait les moyens de communication :

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>13</sup> Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiak (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 98.

*L'Église cherche [...] à élargir son action en utilisant les médias. Créé en 1946, le Service de presse et de cinéma permet d'intervenir auprès des consommateurs catholiques en proposant des cotes morales pour chacun des films projetés. [...] À la radio, le chapelet en famille mène une longue carrière. En dépit de la méfiance de la hiérarchie, on ne met pas longtemps à saisir les potentialités de la télévision. En 1954, l'émission Eaux vives, animée par le père Émile Legault, donne le coup d'envoi aux programmes religieux<sup>14</sup>.*

De plus, le choix des œuvres littéraires étudiées dans les écoles de la province lui revenant, l'Église contrôlait la principale instance de conservation et de distribution symbolique. Elle pratiquait aussi une censure arbitraire et vouait tout ouvrage qu'elle jugeait le moins «amoral» à l'Index, ce donjon littéraire qui équivalait à une mise «hors-circuit» sur le plan institutionnel ; les écoles étaient toujours sous sa Très-Grande-Surveillance, les musées ne devaient pas dépasser les limites du «bon goût» et le critique littéraire le plus respecté demeurait un ecclésiastique, Mgr Camille Roy.

L'écrivain «autonome» n'écrit plus pour servir une institution externe à la littérature, pour faire plaisir par exemple à l'évêque ou au premier ministre; il reconnaît en la littérature une institution qui lui est propre et qui se doit d'être indépendante des autres instances sociales. C'est ce mécanisme d'affranchissement que Bourdieu désigne lorsqu'il parle d'autonomisation du champ artistique (ou littéraire) :

---

<sup>14</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal Express, 1986, pp. 312-313.

*L'autonomisation se caractérise par une prise de distance à l'égard des instances (politiques, religieuses, morales) qui peuvent prétendre légiférer en matière de biens symboliques et, en contrepartie, par l'affirmation d'une légitimité interne du champ, qui sera d'ordre esthétique et fonctionnera en relation avec les positions qu'artistes et intellectuels occupent à l'intérieur de ce champ<sup>15</sup>.*

Les objectifs visés par Gauvreau ne sont pas d'ordre politique ou religieux. L'auteur ne se préoccupe aucunement de ces instances qui sont pour lui étrangères à la littérature. La pièce est dépourvue de toute allégeance à qui que ce soit.

Dans une lecture institutionnelle, les quatre «psychiatres» et colocataires de Mycroft Mixeudeim, parce qu'ils incarnent la loi et l'autorité, peuvent être tenus pour les écrivains consacrés servant les pouvoirs religieux et politiques, et Mycroft Mixeudeim, pour l'écrivain qui tente de «changer les choses», qui essaie de renverser le pouvoir en faveur d'une littérature et de littérateurs autonomes, indépendants des instances externes. Mycroft personnifie l'écrivain d'avant-garde et les quatre «psychiatres» représentent les créateurs consacrés du champ de production restreinte. Les seconds voient d'un très mauvais œil les expériences avant-gardistes du premier puisqu'elles annoncent un risque de perte de pouvoir symbolique. Leurs actions tendent donc à éliminer le prétendant par n'importe quel moyen afin de conserver le monopole du marché. De cet

angle, il paraît normal que les colocataires tentent par tous les moyens de défendre leurs intérêts, et le meilleur moyen est d'éliminer l'ennemi. Cette logique est d'ailleurs exprimée presque mot pour mot par Lontil-Déparey :

*Un grand rénovateur de mes amis... il s'appelait, je pense, Wueix Rioved... disait un jour que, le meilleur moyen d'assassiner un frère gênant, c'était de le forcer à se suicider<sup>16</sup>.*

Les attaques incessantes des «amis» de Mycroft visent la protection d'un monopole symbolique qu'ils risquent de perdre s'ils n'anéantissent pas l'ennemi. Plus loin, Letasse-Cromagnon découvre que les quatre «psychiatres» cachent les textes de Mycroft Mixeudeim. Indigné, il promet qu'il s'occupera personnellement de leur édition : *LETASSE-CROMAGNON — Je les ai lus attentivement. Quelle originalité ! Quelle irrépressible invention ! C'est un crime de ne les avoir jamais fait éditer. Il faut les publier, je vais m'y employer très bientôt<sup>17</sup>*. Le fait d'avoir caché au monde les textes automatistes de Mycroft Mixeudeim en ne les ayant jamais fait éditer prouve leur peur de la différence, certes, mais il s'agit d'une peur motivée par la crainte que cette différence se révèle meilleure que ce dont elle se démarque. C'est le sadique invétéré — en lequel il est possible de reconnaître une allégorie du critique littéraire, qui ne crée pas mais dont le jugement (presque toujours cruel, pour Gauvreau) est péremptoire — qui

---

<sup>15</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, p. 26.

<sup>16</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 710.

reconnaît le génie de l'original. Seul un homme de la trempe de Letasse-Cromagnon, respecté, craint et dont le jugement semble incontestable, est susceptible de créer une brèche assez large dans le cercle fermé de la littérature consacrée pour qu'une œuvre comme celle de Mycroft (Gauvreau) puisse se frayer un chemin et anémier de l'intérieur ses solides organes. Prêtre sacrificateur ou initiateur, Letasse-Cromagnon est celui par qui le poète doit passer pour mettre son œuvre au monde. Les supplices qu'il inflige à Mycroft symbolisent les souffrances et les sacrifices que doit endurer le créateur marginal avant d'accéder à la reconnaissance universelle.

Mycroft Mixeudeim est victime d'un étrange jeu d'attraction / répulsion. Rejeté par ses pairs, il refuse d'essayer de partir, persuadé qu'il ne saurait trouver son chemin. L'univers de Mycroft, c'est métaphoriquement l'institution de la littérature dont parle Dubois : un espace clos dont personne ne peut enfreindre les règles sans renoncer à la liberté de création et sans connaître le rejet et l'exclusion. Bien qu'esseulé, l'original est chez lui dans cet univers unique où la frontière entre l'affection et la haine paraît souvent floue. Le poète est mis à l'écart par des juges dont il ne reconnaît pas la légitimité ; il est dénigré par des gens qu'il méprise. Mycroft Mixeudeim le dit lui-même, sa solitude n'est pas une chose qu'il a souhaitée<sup>18</sup>. Mais s'il ne l'a

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 658.

pas souhaitée, elle lui est utile : elle contribue à sa mythification en tant que poète esseulé, incompris, maudit, et à plus long terme, prophétique.

CHAPITRE SECOND  
L'ÉTRANGE MÉCANISME DES PORTES

*Tire la chevillette, la bobinette cherra.*  
Charles Perrault, *Le petit chaperon rouge*.

Juste avant le premier acte, le «narrateur» décrit le décor dans lequel les personnages évolueront. Cette indication scénique, pour le moins floue, laisse une grande place à l'interprétation du metteur en scène :

*L'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas immédiatement 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<sup>1</sup>.*

Étrangement, la description se précise lorsque le narrateur en arrive aux portes :

*Il y a surtout cinq portes : l'une d'elles, à part, est exceptionnellement massive. Les quatre autres portes sont beaucoup plus légères et à peu près identiques entre elles, on voit sur chacune de ces quatre-là une lettre distincte (A, B, C, D). Les cinq portes n'ont pas de poignée ; chacune est maintenue fermement close par un mécanisme inconnu sur lequel on voit une serrure<sup>2</sup>.*

Cette seule didascalie laisse entendre que les portes joueront un rôle de premier plan dans la pièce : leur nombre (cinq), l'adverbe *surtout* ainsi que la soigneuse description qu'en fait le dramaturge-scénographe nous en

---

<sup>1</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 640.

<sup>2</sup> *Ibid.*

persuadent aisément. Ces portes, qui auraient pu constituer en 1956 le décor typique d'une comédie burlesque du Théâtre des Variétés, revêtent ici une signification mystérieuse. La porte vaudevillesque (et, plus généralement, celle du théâtre conventionnel) représente un accès vers un extérieur non théâtral. Le personnage qui sort en l'empruntant devient libre et s'évade de l'univers dramatique. Les spectateurs l'oublient, en quelque sorte, jusqu'à ce qu'il réapparaisse. Tel n'est pas le cas des portes de l'univers gauvréen. Dans *La charge*, même lorsque Mycroft sort, le spectateur ressent encore le poids de sa présence, car l'original est prisonnier du lieu et de la scène, quoi qu'il fasse. Les portes, faites pour être fermées, signalent le caractère absolu de l'incarcération plutôt qu'une possibilité d'évasion. Elles retiennent, alors que les portes «classiques» libèrent, ouvrent vers l'ailleurs. Ici, il n'y a pas d'ailleurs. De plus, la porte vaudevillesque est habituellement un outil de choix de la convention comique : elle sert à se cacher (par exemple, du mari cocu), à espionner, à surprendre, à berner, etc. Les portes de *La charge*, elles, sont des instruments de torture destinés au «traitement» de l'original épormyable.

Tout lecteur des œuvres de Claude Gauvreau qui lit *La charge* pour la première fois demeure perplexe devant la nomination des portes. Familiarisé à toutes les formes de jeux sur le langage auxquelles lui a donné droit l'auteur d'*Étal Mixte*, connaissant le goût de Gauvreau pour l'acte et la parole passionnés et ne sous-estimant plus l'imagination débridée de celui qui

conçut le calembour *Raie-Fugue-Lobe-Ale*, quelle n'est pas sa surprise de constater que quatre des cinq portes sont identifiées, platement, par les quatre premières lettres de l'alphabet : A, B, C et D. La cinquième porte, plus volumineuse et située en retrait des autres, n'est pas «baptisée» : c'est *la grosse porte* ou *la porte massive*. Or, cette nomination singulière est pleine de sens. Identifier les portes par des lettres revient à souligner le caractère calculé, ordonné, aseptisé, normal, rationnel de l'univers dans lequel les personnages évoluent. Les portes sont nommées de la même manière que des cobayes de laboratoire ou que les quatre choix de réponse à un questionnaire. Le contraste est frappant entre l'impression d'ordre et de normalité que nous donnent les quatre portes *à peu près identiques entre elles*<sup>3</sup> et le personnage de Mycroft Mixeudeim qui n'est guidé que par ses émotions et sa sensibilité. Ces «portes-alphabet» ordonnées ne sont pas sans évoquer le langage usuel, la langue prosaïque apprise à l'école, et qui est aussi celle des échanges commerciaux, de la communication courante. Elle est ici la langue des Autres. Les colocataires de Mycroft possèdent la clef de ces portes, ils ont accès au langage normatif ou «normalisé». L'original, par contre, refuse d'utiliser la clef de la facilité. Il fracture les portes du langage afin d'aller symboliquement de l'autre côté de celui-ci, afin d'accéder à la liberté langagière et poétique, de rendre légitime l'usage de l'exploréen. La difficulté progressive que Mycroft Mixeudeim éprouve à défoncer les portes se traduit certes par une perte de puissance poétique, mais elle s'accompagne aussi d'un affaiblissement de l'égrégore

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 640.

automatiste. Il devient de plus en plus ardu pour le poète épormyable de transgresser les règles du langage, tant la force de la censure et de l'intolérance est grande et toujours palpable.

Les portes n'ont pas d'étrange que le nom. Leur mécanisme est également peu orthodoxe. En effet, *les cinq portes n'ont pas de poignée ; chacune est maintenue fermement close par un mécanisme inconnu sur lequel on voit une serrure*<sup>4</sup>. C'est le personnage de Becket-Bobo qui possède l'unique clé servant à ouvrir et à fermer les portes. Lorsqu'ils veulent les manipuler, les trois autres «psychiatres» doivent en faire la demande à leur compère. Or, ils ne ferment ces accès que pour faire subir à Mycroft les plus cruelles expériences à visée prétendument scientifique. Ils lui font entendre des cris de frayeur atroces afin de le faire accourir à la rescousse et de l'obliger à défoncer les portes à coups de têtes. Ils pratiquent cette torture mentale au nom de l'avancement scientifique et de l'étude médicale du cas de Mycroft Mixeudeim. Ce dernier se révèle pourtant peu à peu comme le personnage le moins «malade» du groupe. Accorder une attention particulière à ces portes, à l'usage qu'en font les «psychiatres» et à l'attitude de Mycroft Mixeudeim face à elles permet de dégager plusieurs éléments importants pour une analyse institutionnelle. Gauvreau restait assurément, en 1956, le plus ardent défenseur du groupe automatiste. L'identification des portes par des lettres est une puissante image du caractère ordonné et rationnel, voire concentrationnaire, de l'univers dans

lequel vivent les personnages. Tôt dans la pièce, le spectateur comprend que l'original épormyable, métaphore animale et exploréenne du poète automatiste, n'est pas dans son élément. Alors que la poésie gauvréenne tire sa source du désir, de l'émotion pure, de l'instinct naturel, et qu'elle veut se libérer de la tyrannie de la raison et de l'intention :

*Et je me demande bien par quelle déformation  
sentimentale il vous répugnerait de «perdre la raison  
pour un moment»? La «raison» se perd ? Fichtre !  
Tant mieux ! et que le diable la crosse<sup>5</sup>!*

l'univers environnant, lui, est tout entier dominé par une raison doctrinaire, aussi immuable que la suite des lettres de l'alphabet (A, B, C, D,...).

Outre les coulisses, les portes représentent les seuls liens entre le microcosme clos de la scène et un extérieur mystérieux, un ailleurs indéfini ou plutôt oublié. L'absence de poignées sur les portes suggère qu'elles ne sont faites que pour être fermées. Entrer ou sortir de cette pièce représente donc une dure épreuve pour quiconque ne possède pas la clé. Dans la perspective qui est la mienne, il est difficile de ne pas voir ici une *théâtralisation* singulière du caractère fermé de l'institution littéraire. En effet, le paysage institutionnel théâtral des années quarante et cinquante ressemble beaucoup à ceci. Le champ de production restreinte est principalement occupé par une production théâtrale consacrée tant par la critique que par le public, le théâtre réaliste québécois, où règnent

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 640.

particulièrement Gratien Gélinas (*Les Fridolinades, Tit-Coq*), Marcel Dubé (*Zone, Un simple soldat, Le temps des lilas*) et Jacques Ferron (*Les grands soleils*). Aspirants directs à la consécration, les différents groupes d'avant-garde, par leurs expériences dramatiques hors de l'ordinaire, tentent de déloger l'esthétique théâtrale consacrée : *Dans les cercles d'avant-garde ont lieu quelques manifestations d'inspiration surréaliste et libertaire, où se fondent poésie, danse, musique et beaux-arts*<sup>6</sup>. Parmi eux, l'automatisme théâtral québécois, en particulier celui de Gauvreau, essaie tant bien que mal de se tailler une place d'importance, mais la tâche est ardue étant donné la confortable position occupée par le théâtre réaliste, acclamé par tous, mais aussi en raison de la place de plus en plus grande que prend le théâtre de l'absurde français en tant qu'avant-garde officielle.

D'un simple geste, Becket-Bobo referme à clé systématiquement toutes les portes ouvertes par Mycroft Mixeudeim à la douleur de son front. Il bafoue, ignore, ridiculise les efforts *épormyables* de l'original. Il serait possible, pour un personnage d'une tout autre nature que celle de Mycroft Mixeudeim, d'aller chercher Becket-Bobo pour ouvrir les portes ou de tout simplement ignorer les appels au secours entendus, mais de tels comportements n'illustreraient pas le risque qui, selon Claude Gauvreau, est nécessaire à tout acte créateur digne de ce nom :

---

<sup>6</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète ou mythocrate*, Montréal, VLB édition, 1979, p.

*Il est évident que tout acte à base de risque s'accompagne de tourment moral, d'inquiétude torturante. Agir à coup sûr est par contre une activité beaucoup plus paisible, beaucoup moins épuisante.*

*Or, l'acte à coup sûr est un acte mort-né ; la certitude provenant précisément de la connaissance exhaustive du but à atteindre et des moyens déterminants l'acte est dans l'impossibilité implacable de transcender le connu et le commun ; l'imprévisible et l'inimitable lui sont totalement inaccessibles — mais tel acte est sans risque, donc sans torture personnelle.*

*La nature du risque est précisément l'incertitude sur la fin qui sera jointe. Un acte risqué peut faire faillite — sans quoi il ne serait pas risqué. Le risque est cependant la seule possibilité de transcender le connu et le commun, et de faire naître imprévisiblement l'inimitable.*

*On voit ici que le choix pour l'artiste est un choix moral : Le risque ou la certitude<sup>7</sup>.*

Si les portes verrouillées symbolisent la fermeture de l'institution littéraire, que représente la clé de Becket-Bobo ? Seul objet permettant l'accès normal aux portes, elle est la parfaite allégorisation du monopole des idées détenu par l'orthodoxie artistique. Quoi de plus conforme aux normes que d'ouvrir une porte avec une clé, c'est-à-dire de faire les choses comme elles doivent normalement être faites ? L'original épormyable refuse de jouer le jeu du conformisme : défoncer les portes à coups de tête équivaut métaphoriquement à faire une « percée » dans le champ de production restreinte sans pour autant adhérer aux canons artistiques approuvés par

---

<sup>6</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Montréal, Boréal Express, 1986, p. 388.

l'élite et par les instances de consécration en place. Mais on n'accueille pas aisément l'intrus, l'inconnu, surtout lorsqu'il ne se conforme pas aux normes (sociales, institutionnelles, etc.). Mycroft se retrouve donc isolé, son entêtement le réduisant à la posture de l'outsider solitaire. Les quatre «psychiatres», de façon cruelle et narquoise, ne consentent à ouvrir les portes de leur univers à Mycroft que lorsqu'il est réduit à l'impuissance, soit physique (après l'avoir assommé ou mis à mort), soit sociale (lorsqu'ils croient enfin l'avoir classé, catégorisé) :

*LAURA PA (avec légèreté) — Il a perdu connaissance.*

*LONTIL-DÉPAREY — C'est le moment de dire qu'il est un schizophrène paranoïde.*

*BECKET-BOBO — Je suppose qu'il faut le dire maintenant.*

*(Becket-Bobo va ouvrir les portes A, B, C, D.)*

*LONTIL-DÉPAREY — Chose absolument certaine : c'est un craqué polymorphe<sup>8</sup>.*

Le fait que le geôlier principal soit Becket-Bobo n'est pas un hasard. Comme nous le verrons plus loin, Gauvreau, en intégrant au nom de son personnage le patronyme de l'un des plus influents représentants du théâtre français d'avant-garde de l'époque, dénonce la place prise par le théâtre français de l'absurde dans le champ restreint d'avant-garde.

Durant les trois premiers actes de la pièce, les quatre «psychiatres» n'osent même pas parler de la porte massive, cet ultime instrument de

---

<sup>7</sup> Claude Gauvreau, *Lettre à un fantôme*, dans *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 (janvier-août 1969), p. 345.

torture. Il faut attendre l'arrivée d'un cinquième tortionnaire, «authentiquement cruel», pour imaginer une épreuve purement sadique, libérée de tout principe ennoblissant et disculpant :

*LETASSE-CROMAGNON — Je suis un sadique, moi. Et je n'ai pas peur de me regarder dans une glace. Aux avortons la précaution de se draper dans de beaux principes pour faire souffrir les autres ! Quand je tourmente et que je tracasse, je ne laisse pas croire que c'est pour aider et faire du bien. Je m'occupe des autres, je les observe, je les soigne, pour les faire souffrir. Je ne suis pas de la pâte de petits déprimés<sup>9</sup>!*

*LETASSE-CROMAGNON — Mixeudeim va nous procurer un bel exemple de forte tête. Je vais lui faire ouvrir la grosse porte. Et ce sera son dernier exploit du genre, je pense<sup>10</sup>.*

Le plan de Letasse-Cromagnon est simple : il suffit de trouver un appât assez puissant pour forcer Mycroft Mixeudeim à défoncer la porte massive. C'est Dydrame Daduve qui jouera le rôle du leurre, bien naïvement. Pour atteindre l'ultime palier de la cruauté, Letasse-Cromagnon installe un panneau de métal à quelques pieds de distance de la porte, sur lequel il place un miroir : *LETASSE-CROMAGNON (à mi-voix) — Avant de se casser la gueule, il aura le temps de se voir une fraction de seconde<sup>11</sup>*. Letasse-Cromagnon désire que l'original ait l'impression de se détruire lui-même. Mycroft Mixeudeim doit associer sa propre image à la douleur, afin d'être

---

<sup>8</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 687.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 729.

réduit à se détester lui-même et à se considérer comme étant la source de ses problèmes, de son malheur. L'analogie entre l'original (le psychiatrisé) et le cobaye de laboratoire n'est jamais aussi puissante qu'ici : le spectateur assiste à une véritable illustration de la théorie du conditionnement classique, élaborée par le physiologiste russe Ivan Petrovitch Pavlov au début des années trente :

*Le conditionnement classique ou pavlovien est [...] une forme d'apprentissage se produisant spontanément en milieu naturel, ou induite expérimentalement dans des conditions contrôlées, au cours de laquelle la présentation conjointe et répétée d'un stimulus neutre (SN) et d'un stimulus inconditionnel (SI) permet à un animal d'acquérir une réponse (RC) qui, par certains aspects, s'apparente à la réponse inconditionnelle (RI) et qui est déclenchée par le stimulus originellement neutre, devenu maintenant stimulus conditionnel (SC)<sup>12</sup>.*

En faisant croire à Mycroft Mixeudeim qu'il est lui-même la cause de ses malheurs, que par ses actes (sa poésie et ses œuvres), il s'est rendu le seul responsable de sa propre exclusion symbolique, Letasse-Cromagnon est celui qui pousse l'écrivain maudit à caresser sa malédiction. Mycroft se blesse grièvement justement en fracassant la porte massive : son malheur découle donc directement de son audace créatrice et de son comportement hétérodoxe. C'est un processus de l'illégitimation symbolique qui apparaît là : le travail de l'institution pousse le marginal à adopter le comportement requis par et pour sa marginalisation. Si l'original avait ouvert la porte avec la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>12</sup> François Y. Doré, *L'apprentissage : une approche psycho-éthologique*, Saint-Hyacinthe, Edisem, 1991, p.124.

clé (s'il avait créé des œuvres plus «conventionnelles»), il ne se serait pas blessé (il aurait gardé sa légitimité symbolique).

Qu'il symbolise l'ordre sociétal, le langage commun ou le caractère fermé de l'institution, le motif de la porte dans *La charge de l'original épormyable* est chargé des sèmes «orthodoxie» et «normalisation». Toutes les fois que Mycroft tente de défoncer une porte, c'est la stabilité réconfortante qui est menacée par le risque innovateur ; ce sont les bases mêmes de la convention qui sont secouées par les efforts de la marginalité. Mycroft Mixeudeim réussira, avant de mourir, à défoncer la plus grosse porte, celle dont personne ne l'aurait cru capable de venir à bout. Cet ultime succès permet tous les espoirs aux prosélytes de l'art pour l'art et aux ennemis de la stagnation artistique.

CHAPITRE TROISIÈME  
LA CRUAUTÉ COMME TRAITEMENT PSYCHIATRIQUE

*Mme DE SAINT-ANGE : Que les atrocités, les horreurs, que les crimes les plus odieux ne t'étonnent pas davantage, Eugénie ; ce qu'il y a de plus sale, de plus infâme et de plus défendu est ce qui irrite le mieux la tête... c'est toujours ce qui nous fait le plus délicieusement décharger.*

D.A.F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir*.

C'est à juste titre qu'André-G. Bourassa souligne l'omniprésence de la violence dans et autour de la pièce de Gauvreau : *Il y a violence, dans la Charge, et violence de toutes parts et à tous niveaux : entre les personnages, de la part de l'auteur contre les personnages, de la part des spectateurs contre les personnages, de la part de l'auteur contre les spectateurs*<sup>1</sup>. Cette surcharge d'agressivité est ressentie par le spectateur tout au long de la pièce. Laissant de côté les interactions réciproques entre la scène et la salle, je concentrerai mon analyse sur la violence perpétrée par les « psychiatres » sur leur « patient », Mycroft Mixeudeim. La cruauté est présente sous deux formes : physique et morale ou psychologique. Pour parvenir à leur but, les colocataires de Mycroft sont davantage fervents de cruauté psychologique, celle-ci étant moins compromettante que l'autre. Certes, la cruauté physique est la cause directe de la mort de l'original, mais ce décès est-il un véritable malheur ? Mycroft désire en finir, exténué par la constante torture psychologique dont il est victime — il tente d'ailleurs de se suicider. Puisque l'idée d'entrer dans le moule de l'orthodoxie artistique lui

---

<sup>1</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 261.

répugne, la mort représente son seul salut et on le libère en la lui donnant (cette libération n'est pas un cadeau cependant; elle est le comble du rejet).

### **La cruauté physique**

Depuis toujours, semble-t-il, Mycroft Mixeudeim ne peut résister à la pulsion qui le force à défoncer les portes chaque fois qu'il entend des cris de détresse. Ces charges, il ne les fait pas de gaieté de cœur : comme s'il agissait toujours sur un coup de tête, une force mystérieuse l'oblige à accourir à la rescousse, même lorsqu'il soupçonne fortement un canular. Les quatre autres «colocataires» profitent de cette manie pour effectuer sur lui les plus cruelles expériences, sans le moindre égard pour la souffrance que ressent leur victime :

*BECKET-BOBO — Je te parie un baiser qu'il est sorti par la porte B.*

*LAURA PA — D'accord.*

*(Laura Pa jette un cri strident qui est un appel au secours. Bientôt, de l'extérieur, Mycroft Mixeudeim donne un coup de tête dans la porte C ; il ne parvient pas à la défoncer.)*

*BECKET-BOBO — Ses forces sont affaiblies. C'est la première fois qu'il ne parvient pas à ouvrir la porte d'un premier coup de tête.*

*LAURA-PA — Dois-je crier ?*

*BECKET-BOBO — Ce n'est pas nécessaire.*

*(Sur la deuxième charge de Mycroft Mixeudeim, la porte C s'ouvre. Mycroft Mixeudeim tombe à quatre pattes sur la scène<sup>2</sup>.)*

Pousser Mycroft Mixeudeim à l'automutilation est la forme de cruauté physique préférée des quatre «psychiatres», mais ils n'hésitent pas à recourir eux-mêmes à la violence lorsque cela s'avère nécessaire :

*(Par un effort surhumain, Mycroft Mixeudeim se remet sur ses jambes avec une vitesse inattendue. Tenant la poupée d'une main, il saisit Lontil-Déparey au collet et le soulève du sol.)*

*(Becket-Bobo sort de sa cachette, saisit une chaise et la rabat sur le crâne de Mycroft Mixeudeim qui tombe à peu près évanoui<sup>3</sup>.)*

La forme la plus violente de cruauté physique est sans aucun doute l'apanage du cinquième psychiatre, Letasse-Cromagnon. Il est le sadique des sadiques et n'a pas honte de ce qu'il fait :

*LETASSE-CROMAGNON — Je suis un sadique, moi. Et je n'ai pas peur de me regarder dans une glace. Aux avortons la précaution de se draper dans de beaux principes pour faire souffrir les autres ! Quand je tourmente et que je tracasse, je ne laisse pas croire que c'est pour aider et faire du bien. Je m'occupe des autres, je les observe, je les soigne, pour les faire souffrir. Je ne suis pas de la pâte de petits déprimés<sup>4</sup>!*

Il fait subir à l'original des tortures de toutes sortes : il le fouette, l'écorche, le fait trébucher, le force à défoncer une porte derrière laquelle se trouve un miroir appuyé sur un panneau de métal. Tout cela par pur sadisme, sans faux prétextes. Les compagnons de l'original ont révélé à Letasse-Cromagnon que Mycroft est un masochiste, donc qu'il constitue son

---

<sup>2</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 688.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 723.

complément absolu. En torturant Mycroft, il croit satisfaire le désir de sa victime, autant que le sien propre.

Tous ces supplices physiques rappellent les mauvais traitements subis jadis par les patients des instituts psychiatriques. Claude Gauvreau connaissait ce milieu pour y avoir lui-même séjourné à plusieurs reprises. Les scènes de torture physique dans *La charge de l'original épormyable* dénoncent l'atmosphère régnant dans les asiles de l'époque. Or, Gauvreau se sert de ses propres expériences au sein d'établissements médicaux afin d'exacerber l'illustration de sa condition de martyr symbolique confronté à une institution qui ne cherche qu'à l'éliminer, tout en prétextant vouloir le soigner.

Mycroft Mixeudeim est torturé de façons peu banales. Letasse-Cromagnon l'oblige à défoncer la grosse porte et à danser en patins dans une pièce exiguë afin qu'il se cogne un peu partout, il le fouette, lui prélève un morceau de peau, etc. Trois de ces quatre formes de torture sont reliées de près au monde du cirque et du spectacle. En effet, l'enfoncement des portes par Mycroft, tête première, rappelle un lion sautant à travers un cerceau enflammé, ou, mieux encore, un taureau fonçant sur la cape du torero ; la danse en patins évoque à la fois les prouesses de l'équilibriste et les gestes gauches de l'auguste :

*Mycroft Mixeudeim se lève, victime d'un équilibre précaire<sup>5</sup>.*

*Mycroft Mixeudeim continue ses évolutions laborieuses<sup>6</sup>.*

*Mycroft Mixeudeim évolue, suivant un style très original, à travers les meubles<sup>7</sup>.*

*Mycroft Mixeudeim évolue au centre de la scène, d'une façon cocasse<sup>8</sup>.*

*Mycroft Mixeudeim se tient à la table pour ne pas tomber<sup>9</sup>;*

le fouet est sémantiquement relié au dressage des animaux, et particulièrement à l'image du dompteur de lions et de tigres. L'absurdité de ces différentes formes de torture suggère l'absurdité de la torture elle-même, dénoncée comme étant vaine, et hypocrite quand le bourreau lui donne une visée thérapeutique ! La quatrième torture — le prélèvement de la peau du ventre — se rattache aux trois autres, soulignant plus encore la honte qu'il y a à présenter pour des moyens thérapeutiques ce qui ne sont en fait que des moyens de torture. Le sadique découpe la peau de Mycroft en prétextant qu'un quelconque *sorcier [aux] pouvoirs psychiques illimités<sup>10</sup>* s'en servira pour faire pleuvoir sur Mycroft de *considérables biens matériels, de considérables biens spirituels<sup>11</sup>*. Alors que Letasse-Cromagnon explique la marche à suivre à sa victime, Gauvreau en profite pour lancer une pointe au

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 741

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 743.

principe fondamental de toute religion et montrer l'absurdité de la foi aveugle:

*MYCROFT MIXEUDEIM — Qu'est-ce qui me prouve que ce n'est pas une plaisanterie ?*

*LETASSE-CROMAGNON — Le sorcier m'a bien recommandé de ne pas fournir d'inutiles assurances. L'homme doit livrer son agrément dans la foi. Le risque est bien petit à courir, quand il s'agit de l'opulence d'une femme aimée<sup>12</sup>.*

Mycroft pourrait paraître bien naïf de se prêter à toutes ces épreuves sans protester, mais le texte prend bien soin d'insister sur le fait que le poète ne se résigne que parce qu'on l'a préalablement épuisé : *MYCROFT MIXEUDEIM — Je suis exténué. Mes idées se sont embrouillées de nouveau. J'accepte.*

### **La cruauté morale ou psychologique**

Les quatre tortionnaires «habituels» de l'original usent envers lui de toute la cruauté psychologique dont ils sont capables. Cette violence est exacerbée et insupportable pour tout spectateur. C'est une cruauté sans bornes, sans pudeur, qui ne vise qu'un but : détruire. Les «psychiatres» se servent des thèmes et des images les plus susceptibles de blesser, les plus immoralement cruelles. Ils tentent d'abord de faire croire à Mycroft que l'amour de sa vie est ressuscité :

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

*SILHOUETTE — Ce peuvent être ses formes. Vas-tu risquer de laisser s'évanouir les formes de la fille d'Ebenezer Mopp ?*

*MYCROFT MIXEUDEIM — La fille d'Ebenezer Mopp.... C'est impossible. Elle était une aurore de céleste gracieux.*

*SILHOUETTE — Je suis ce qui reste d'elle... je suis le plus valable d'elle. Je suis son essentiel. On t'a trompé, Mycroft Mixeudeim. Je ne suis pas disparue. Il y a moi ici<sup>13</sup>;*

ils l'insultent, même dans les moments les plus pathétiques :

*LAURA PA — Un pendu ?*

*(La corde se casse. Mycroft Mixeudeim tombe lourdement sur le plancher.)*

*LAURA PA — Qu'est-ce que c'est que ce gros tas de merde qui n'est même pas capable de se pendre convenablement ?*

*[...]*

*M.J. COMMODE — Il n'a pas de courage.*

*LONTIL-DÉPAREY — C'est un lâche.*

*LAURA PA — C'est un gros dégonflé.*

*LONTIL-DÉPAREY — Peuh<sup>14</sup>!*

*\* \* \* \* \**

*BECKET-BOBO — Il faut jeter ce boueux cadavre à l'égout.*

*LONTIL-DÉPAREY — Où y a-t-il un égout ?*

*M.J. COMMODE — Cherchons-en un !*

*(Marie-Jeanne Commode, Lontil-Déparey et Becket-Bobo se mettent à traîner le cadavre de Mycroft Mixeudeim; ils le traîneront et le transporteront dans la salle, en lui donnant parfois des coups de pieds ou de poings. Laura Pa reste sur la scène<sup>15</sup>.);*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 750.

ils le traitent en véritable cobaye et le force à se plier aux pires manipulations psychologiques :

*LONTIL-DÉPAREY — Merci. Chaque liquide aura son effet particulier, vous allez voir. Les réactions successives nous permettront qu'il s'extériorise dans la lenteur comme dans la vitesse, dans l'abattement comme dans l'euphorie. Nous pourrons interroger, interpréter sur plusieurs plans<sup>16</sup>;*

ils ridiculisent et banalisent ses tendances suicidaires :

*LONTIL-DÉPAREY (comme s'il se parlait tout haut à lui-même) — Pourquoi ne se suicide-t-il pas ?*

*M.J. COMMODE (avec un soupir) — Pourquoi ne se suicide-t-il pas ?*

*LONTIL-DÉPAREY — Un grand rénovateur de mes amis... il s'appelait, je pense, Wueix Rioved... disait un jour que, le meilleur moyen d'assassiner un frère gênant, c'était de le forcer à se suicider.*

*M.J. COMMODE — Le suicide rendu peu à peu inéluctable. Oui, oui<sup>17</sup>.*

Ils vont, et ceci constitue peut-être la pire forme de cruauté, jusqu'à l'ignorer, à nier jusqu'à son existence :

*(Becket-Bobo sort de sa cachette, saisit une chaise et la rabat sur le crâne de Mycroft Mixeudeim qui tombe à peu près évanoui.)*

*LAURA PA — Tu m'as battu [sic] pour vrai.*

*LONTIL-DÉPAREY — Moi ?*

*LAURA PA — Tu as profité de la situation, salaud.*

*M.J. COMMODE — Allons faire la vaisselle. C'est le moment ou jamais.*

*(Silence. Mycroft Mixeudeim gît sur le sol, la poupée entre les bras)<sup>18</sup>.*

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 710.

À plusieurs reprises, les quatre «scientifiques» agissent comme de véritables enfants, souvent lors de jeux insignifiants auxquels ils se livrent aux dépens de Mycroft. La cruauté potentielle des enfants est depuis toujours un lieu commun. Gauvreau manie habilement ce stéréotype en l'attribuant aux «psychiatres». En effet, ces derniers se comportent parfois comme de cruels petits monstres, se moquant de l'original en des manières de rondes enfantines :

*(Laura Pa enlève la perruque de la poupée et la met sur la tête de Mycroft Mixeudeim. Laura Pa, Becket-Bobo et Lontil-Déparey se mettent à danser autour de Mycroft. La poupée sans perruque est laissée sur une chaise.)*

*Laura Pa — Mycroft est un cachottier.*

*Becket-Bobo — Nous achèterons du rouge à lèvres à sa fiancée.*

*Laura Pa — La fiancée si belle.*

*Lontil-Déparey — Si pure.*

*Becket-Bobo — Si soumise<sup>19</sup>.*

L'image blessante de ces rondes enfantines hante l'imaginaire de tout un chacun, et l'auteur joue la bonne carte en faisant agir ses personnages ainsi. Il n'aurait pu mieux faire pour suggérer la méchanceté gratuite des «spécialistes» envers Mycroft.

L'examen de la distribution des différents actes de cruauté perpétrés par les personnages montre que l'«indice de cruauté» va en s'accroissant au fur et à mesure que la pièce avance. Principalement manifestée par de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>19</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, pp. 662-663.

simples jeux enfantins au début du drame, la méchanceté s'intensifie peu à peu jusqu'au meurtre de l'original. Ensuite, comme si la frustration et la colère des psychiatres n'étaient pas assouvies, les tortionnaires poursuivent leurs sarcasmes et leurs actes de violence sur le cadavre de Mycroft, s'acharnent sur ce qui reste du poète épormyable, comme le ferait un désaxé après avoir poignardé sa victime. Ce défoulement post-mortem montre que la mort de Mycroft Mixeudeim ne résout en rien le problème que ce dernier représentait aux yeux des «psychiatres». L'originalité de ce poète qui se démarquait de tout ce qui s'était fait auparavant ne disparaît pas en même temps que l'artiste lui-même. Ce qu'a fait l'original, ce qu'il a été, rien ne peut l'effacer, pas même sa mort. La mort d'un artiste innovateur, loin d'amortir le choc culturel et idéologique que ce dernier a provoqué de son vivant, conduit habituellement le public à s'intéresser davantage à son art et à ses idées. Le phénomène de mythification aidant, l'artiste devient plus grand que nature et plus dérangeant encore pour ses détracteurs. C'est précisément ce dont les «psychiatres» s'aperçoivent lorsqu'ils effectuent leurs vaines recherches d'un égout «digne» du poète épormyable:

*LAURA PA — Le trouvez-vous, l'égout ?*

*BECKET-BOBO — Il n'y a pas de trou-caillement assez pourri pour lui.*

*LAURA PA— Courage, colonisateurs de la virgination du vomir !*

*M.J. COMMODE — Il prend toute la place, il est une planète morte à traîner.*

*BECKET-BOBO — Encombrement odieux ! où lâcher ton humanité dilapidée ?*

*M.J. COMMODE — Lèpre massive en tas !*

*BECKET-BOBO — À mort, le mort pesant !*

*LONTIL-DÉPAREY — Il n'y a pas de fissure assez grande... pas de chevelures de terre assez flétries<sup>20</sup> ...;*

recherches qui aboutissent finalement à un constat d'échec : ils ne pourront jamais se débarrasser de l'original épormyable, même mort. Son œuvre, ses innovations, même détruites ou calomniées, existeront toujours, et tous devront dorénavant s'en accommoder :

*LONTYL-DÉPAREY — Qui veut de Mycroft Mixeudeim ?*  
*BECKET-BOBO — Il n'y a pas d'égout !*  
*M.J. COMMODE — Il n'y a pas d'égout !*  
*LONTIL-DÉPAREY — Il n'y a pas d'égout.*  
*M.J. COMMODE — Hélas.*  
*BECKET-BOBO — Hélas.*  
*LONTIL-DÉPAREY — Hélas.*  
*(Marie-Jeanne Commode, Lontil-Déparey et Becket-Bobo ont ramené le cadavre de Mycroft Mixeudeim sur la scène, au centre de la pièce.)*  
*LAURA PA — Il faudra donc le laisser pourrir au milieu de nous ?*  
*BECKET-BOBO — Si nous ne trouvons pas de solution, nous en ferons de l'engrais<sup>21</sup>.*

Mais quelles sont les raisons qui motivent tant de cruauté envers l'original épormyable ? Cette question peut être comprise de deux manières différentes, selon l'intention du texte (au sens bakhtinien de l'expression), ou selon l'intention des «personnages-psychiatres». Les exemples précédents illustrent clairement que la cruauté des quatre colocataires envers Mycroft Mixeudeim a pour objectif d'épuiser le poète, tant physiquement que moralement, afin de pousser à l'autodestruction un adversaire des plus

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 750-751.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 752.

nuisibles, condamnable en raison de sa différence radicale et de son avant-gardisme. Ils veulent se débarrasser de lui mais, à la façon de Pilate, sans se salir les mains. Letasse-Cromagnon, lui, est dégoûté par tant d'hypocrisie; il est cruel avec entrain et ne s'en cache pas, à l'inverse des quatre autres tortionnaires. En authentique sadique qu'il est, il éprouve un immense plaisir à faire du mal aux autres ; il ne se préoccupe guère de torturer l'original à des fins d'étude psychologique ou de lui faire subir des expériences soi-disant scientifiques afin de légitimer ses actes, il torture directement, sans détour, pour le plaisir.

La situation de Mycroft Mixeudeim, littéralement détruit par tous ces actes de cruauté, est pathétique. Mycroft incarne à la fois le poète original, le créateur marginal, le psychiatrisé asocial, l'homme différent. Les autres personnages ne comprennent et n'acceptent pas ce non-conformisme. Faute de pouvoir convaincre l'original épormyable de se plier à leurs normes, ils décident de l'éliminer à petit feu. Le recul historique nous révèle que ce système d'étouffement, de nivellement par le bas et d'intolérance envers toute manifestation de différence est caractéristique de la société canadienne-française des années cinquante. Un flagrant exemple de ce rejet de la marginalité est l'internement de plusieurs personnes qualifiées arbitrairement de «dérangées» et les traitements inhumains qu'on leur fit subir. Dans sa *Note sur La charge de l'original épormyable*, André-G. Bourassa remarque que le sujet est en vogue à l'époque :

*Les dénonciations sont d'ailleurs nombreuses à l'époque ; on pense aux témoignages sur l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu, publiés en 1961 par un ex-patient et par un psychiatre, dans Les fous crient au secours, ou à celui, ultérieur, de deux psychiatres français : Corridor de sécurité, un ouvrage paru simultanément à Montréal et à Paris<sup>22</sup>.*

Ayant lui-même expérimenté les soins particuliers prodigués dans les hôpitaux psychiatriques, Gauvreau se sert de référents connus pour écrire une charge<sup>23</sup> contre l'intolérance. La cruauté dont font preuve les «psychiatres» envers Mycroft symbolise donc l'intolérance de la société envers la différence sous toutes ses formes. Cette dénonciation, quoique très efficace sur le plan théâtral, est difficile à recevoir pour des spectateurs qui, au fond, forment cette société, ce qui explique en partie la «froideur» de la réception de la pièce lors de ses premières présentations.

### **Une cruauté sous ordonnance**

Les actes de cruauté des «psychiatres» et surtout ceux de Letasse-Cromagnon rappellent les traitements psychiatriques que subissaient les patients des asiles au Québec dans les années cinquante. Sous prétexte de

---

<sup>22</sup> André-G. Bourassa, *Note sur La charge de l'original épormyable*, dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 222.

<sup>23</sup> Comme Gauvreau le dit lui-même un jour, en entrevue avec Robert Myre : *La charge, cela a un double sens. Évidemment, dès les premiers actes, on voit le personnage principal, Mycroft Mixeudeim, charger dans des portes à coups de tête. Cela justifie le mot charge, mais en même temps ce mot a un autre sens, c'est-à-dire que c'est une charge de la réalité. La pièce n'est pas une pièce réaliste, c'est-à-dire qu'on part d'événements vécus en les transposant à l'extrême, mais la réalité est rendue en grossissant beaucoup de ces éléments, en amoindrissant d'autres de ces éléments, c'est-à-dire que c'est vraiment une charge. (Ibid., p. 224.)*

soigner, les spécialistes détruisaient physiquement et psychologiquement leurs patients. La lobotomie et les électrochocs figurent parmi les exemples les plus connus de cette cruauté thérapeutique. En début de pièce, les quatre «psychiatres» semblent véritablement agir pour le bien de Mycroft puisqu'ils parlent de sa guérison et tentent de mettre le doigt sur sa pathologie, même lorsqu'ils discutent entre eux en l'absence de leur patient. Or, plus l'histoire progresse, plus les actes de violence deviennent gratuits et cruels. L'absurdité de la cruauté des personnages devient de plus en plus évidente, surtout avec l'arrivée de Letasse-Cromagnon et avec l'ivrognerie soudaine des personnages, béquille qui leur est nécessaire pour suivre le sadique des sadiques dans sa barbarie. Leurs inhibitions disparues, les personnages se montrent sous leur vrai jour et le spectateur comprend que les «traitements» consistent davantage en un défoulement collectif sur un bouc émissaire qu'en une réelle tentative de guérison. Gauvreau se moque amèrement du traitement de la folie par le biais d'une sinistre parodie mettant en scène une thérapie cruelle où l'on oblige Mycroft à défoncer une porte derrière laquelle sont posés un miroir et un panneau de métal. Letasse-Cromagnon, en obligeant Mycroft Mixeudeim à associer sa propre image à une violente douleur, espère que le cobaye en viendra à se détester lui-même, et finalement à vouloir se suicider. Loin de vouloir guérir Mycroft, il désire plutôt le mettre à bout. Marie-Jeanne Commode, l'allégorie par excellence de l'hypocrisie, est métamorphosée par l'alcool et devient méconnaissable. Elle passe de remarques empreintes d'affectation :

*Faut-il mettre la pudeur de côté ? Il ne le faut pas<sup>24</sup>;*

*Je n'oserai jamais<sup>25</sup>;*

*Moi ? Pour qui me prenez-vous ? Vous me demandez d'exposer ma modestie à trop rude épreuve. Je suis timide, moi. J'ai de la pudeur<sup>26</sup>;*

*On dirait que vous me prenez pour une dévergondée. Ne m'associez pas à ce qui est pour moi l'impensable. La seule intuition de ce que Mycroft pourrait croire suffit à me couvrir de honte<sup>27</sup>;*

à des exclamations beaucoup moins prudes : *Sois heureux, jubile, éjacule dans tes culottes, nous brandissons le fer pointu qui perforera ta viande tremblotante<sup>28</sup>; Ouvre tes bras, ouvre tes cuisses, égout ! Ouvre ta peau, égout ! Ouvre tes tripes<sup>29</sup>!*

Le diagnostiqué devient ici le «diagnostiqueur». Le paradoxe guérison/destruction, inhérent à la cruauté des personnages envers Mycroft Mixeudeim, met en évidence une incohérence thérapeutique contre laquelle Gauvreau se révoltait de son vivant. Modifier l'état d'un être afin de le rendre «normal», semblable aux autres, entraîne la mort. Symboliquement, une telle volonté de normalisation entraîne la mort de l'individu ; elle est le signe de ce que l'hégémonie du discours social privilégie le collectif aux dépens de l'individuel.

---

<sup>24</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 649.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 650.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 747.

Un parallèle peut être établi entre le degré de cruauté des personnages et leur légitimité artistique (ou leur part de capital symbolique). Schématiquement, les rapports de force entre les personnages sont les suivants : Letasse-Cromagnon règne tout en haut de la pyramide ; sous lui se retrouvent les quatre «spécialistes» de l'inconscient ; Mycroft Mixeudeim est abandonné tout en bas. Plus un personnage est cruel, plus il est respecté. Incapable du moindre acte de violence, Mycroft Mixeudeim tente de révolutionner l'art par l'originalité et l'innovation, mais ses efforts restent vains puisqu'ils sont repoussés et détruits par la cruauté des personnages détenteurs de capital symbolique. Le plus cruel des personnages, Letasse-Cromagnon, personnifie les instances de légitimation institutionnelles les plus confiantes en elles-mêmes, n'ayant pas le moindre doute sur la légitimité de leurs procédures de canonisation. Il est l'allégorie de la critique officielle, des académies, de toutes les instances légitimes qui émettent une opinion qualitative sur les œuvres d'art. La façon dont ont généralement été traités les textes de Claude Gauvreau justifie amplement le qualificatif «sadique des sadiques» dont est affublé Letasse-Cromagnon. Le personnage est détestable, certes, mais il est craint, respecté, protégé par une aura que même Gauvreau, dans tous ses efforts iconoclastes, a du mal à renverser. L'auteur semble davantage vouloir régler ses comptes avec les «psychiatres», qui, selon une optique institutionnelle, représentent les artistes consacrés. Confortablement campés dans leurs quartiers, ces

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 751.

*pleutres* (comme Mycroft les nomme lui-même) se contentent de produire des œuvres conformes aux canons établis, sans prendre de risques.

Gauvreau, écrasé tout comme Mycroft sous les auteurs consacrés et sous l'instance (de légitimation) qui les protège, ne réussit pas à se faire une place, il étouffe<sup>30</sup>. Il a beau défoncer des portes à coups de tête épormyables, les auteurs consacrés les referment prestement grâce à leur clef (ce qui ouvre la porte de la légitimité). La situation de Mycroft paraît désespérée puisque légitimés et légitimeur semblent issus de la même école et partager un même idéal. Pourtant, juste avant de mourir, il tue Letasse-Cromagnon et ébranle du même coup la structure même de l'institution. Dans un élan inespéré d'optimisme, la preuve est faite qu'il est possible de changer les choses. Mycroft mourra, mais non sans avoir provoqué un sérieux bouleversement. Il deviendra un martyr, certes, mais un martyr héroïque, victorieux.

---

<sup>30</sup> [...], il y a quelque chose de la réclusion dans l'atmosphère. (*Ibid.*, p. 640).

## CHAPITRE QUATRIÈME

### LE MEURTRE DE L'ORIGINAL : UNE MISE À MORT CHRISTIQUE

*Combien tu nous fais défaut, pasteur Quichottiz, pour attaquer de tes concepts dictés par l'amour, à grands coups de lance de lumière magnanime, ces mensonges empestés, pour délivrer les pauvres galériens de l'esprit, même s'ils doivent te lapider ; car ils te lapideront, sois-en sûr, si tu brises les chaînes de la couardise qui les retiennent prisonniers, ils te lapideront.*

*Ils te lapideront. Les galériens de l'esprit lapideront ceux qui brisent les chaînes qui les garrottent. Et c'est précisément pour cela, parce que tu seras lapidé, qu'il faut les délivrer. Le premier usage qu'ils feront de leur liberté, c'est de lapider le libérateur.*

Miguel de Unamuno y Jugo, *La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança.*

La cruauté que subit Mycroft Mixeudeim rappelle le martyr qui a le plus marqué l'imagination humaine à travers le monde et l'Histoire : celui de Jésus-Christ. Quoi de plus efficace pour un poète québécois des années cinquante désirant provoquer son public que d'établir une analogie, aussi implicite soit-elle, entre le personnage principal de sa pièce et le Christ. Gauvreau projette en Mycroft Mixeudeim à la fois des caractéristiques propres à Jésus-Christ et d'autres propres à lui-même, à sa condition de poète incompris et méprisé.

---

De prime abord, Mycroft possède plusieurs caractéristiques qui le rapprochent du Christ. Bien que souvent accompagné de quelques apôtres, Jésus est généralement perçu comme un homme solitaire, comme Mycroft. L'un meurt à 33 ans, l'autre à environ 37. Mais la similitude la plus forte entre

ces deux personnages réside dans leur sacrifice. Le Christ, détenteur d'une Vérité transcendante qui consiste fondamentalement en un amour inconditionnel du prochain, fait le sacrifice de sa vie afin de sauver l'humanité. De façon comparable, Mycroft Mixeudeim, initiateur d'une nouvelle foi basée sur l'authenticité artistique, est lui aussi sacrifié après avoir donné à l'Homme une nouvelle raison d'espérer : *Il faut poser des gestes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous*<sup>1</sup>. Mycroft Mixeudeim est à plusieurs égards un Messie. Il annonce l'avènement d'une Vérité encore méconnue et, pour cela, rejetée. Mais *La charge* raconte surtout l'histoire de la mise à mort d'un homme incompris de ses semblables et torturés par eux. La pièce est une Passion, au sens où l'on parle de la Passion du Christ. Gauvreau souhaite que le récit de cette passion touche le cœur des spectateurs et que ceux-ci tendent enfin l'oreille à sa Bonne Nouvelle, celle qui annonce l'avènement d'une nouvelle voie pour l'Art et, au-delà de l'Art, pour la Vie.

Il est intéressant de comparer le recueil des *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau publié par les Éditions Parti Pris (utilisé pour la présente étude) avec les caractéristiques des éditions courantes de la Bible. Le format et le volume du recueil, le ruban de tissu servant de signet, ainsi que l'inscription «GAUVREAU» en lettres majuscules sur la couverture

---

<sup>1</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 748.

cartonnée, rappellent la plupart des éditions des Saintes Écritures. L'ouvrage s'en différencie pourtant par la couleur de la couverture, son rouge écarlate s'opposant aux couleurs plus fades des bibles traditionnelles qui donnent davantage dans les teintes de vert et de gris. Le rouge éclatant du recueil connote la provocation, l'émotion, et surtout la révolution (artistique). La Bible exerce sur Claude Gauvreau à la fois une forte attraction et une forte répulsion : parce qu'elle est le symbole livresque de la toute-puissance de l'Église et de son ingérence dans le domaine artistique et littéraire, elle lui fait horreur ; parce qu'elle est porteuse d'une «Bonne Nouvelle», elle est le livre que le poète-dieu doit remplacer, pour que se répande la nouvelle foi.

La «Passion» de Mycroft Mixeudeim comporte quatre stations : la vision prophétique ou l'anticipation de la mise à mort, la torture (principalement effectuée par Letasse-Cromagnon), la mise à mort et le tableau de l'«après-meurtre». Au cours de ces quatre moments, les allusions relatives à la Passion du Christ, à la religion et à la torture sont trop récurrentes pour être accidentelles ou insignifiantes. Je n'en citerai que quelques exemples pour les fins de la démonstration. À la fin du troisième acte (p. 712-713), Becket-Bobo et Lontil-Déparey entrent soudainement dans une sorte de transe, ils se mettent à déclamer des phrases énigmatiques à caractère automatiste qui ne semblent pas vraiment se répondre les unes aux autres, mais plutôt se juxtaposer ou s'entrecroiser. Le

dialogue énigmatique est parsemé de termes à résonances religieuses et d'autres chargés de sèmes relatifs à la torture, à la douleur :

LONTIL-DÉPAREY — On se prend à penser au **martyre**...

BECKET-BOBO — Oui-da.

LONTIL-DÉPAREY — Le **martyre**, cet **étirement** las d'un sentiment prohibé...

BECKET-BOBO — Cette mélancolique profession de **clouer des chairs** qui ne savent plus si elles veulent l'être ou non...

(Lontil-Déparey passe la main dans les cheveux de Becket-Bobo.)

LONTIL-DÉPAREY — Un petit oiseau qui fait sa visite de **Pâques**, et le **martyre** sourit...

BECKET-BOBO — On lui a **cloué le phallus sur le sol** avec des braquettes **bénies**...

(Lontil-Déparey donne une tape sur la cuisse de Becket-Bobo.)

LONTIL-DÉPAREY — Le **béni** désinfecte contre les microbes **lucifériens**...

BECKET-BOBO — Le **martyre** est une **vocation** d'hépatique exalté...

(Becket-Bobo passe la main dans le dos de Laura Pa.)

LONTIL-DÉPAREY — On **épèle avec application les aisselles du martyr**... et c'est pour le guérir dit-on.

BECKET-BOBO — On lui **arrache une dent**, et le trou noir est le diplôme de sa **vocation** accomplie...

(Lontil-Déparey caresse du doigt le menton de Becket-Bobo.)

LONTIL-DÉPAREY — Et s'il poussait dans le nombril du **martyr** un chou-fleur rose ? Y verrait-on un **miracle** ? ...

BECKET-BOBO — Le **martyre** est une saucisse, le **martyre** est une machine à rondelles...

(Becket-Bobo tire sur la cravate de Lontil-Déparey.)

LONTIL-DÉPAREY — Il y a cette volupté de choisir des **martyrs** jeunes et beaux, et de les rendre hideux... hideux comme des corneilles...

*BECKET-BOBO — Le **sang** n'a pas été inventé pour les **stèles**... le **sang** est fait pour circuler, pour se répandre, pour devenir blanc, pour consommer des taches... Le **sang** est une lyre...<sup>2</sup>*

Dans ce seul extrait, les mots «martyr», «martyrs» et «martyre» sont répétés neuf fois. De plus, plusieurs mots ou syntagmes se rapportent directement à la torture, à la mort et à la religion. Tout le texte est de la sorte traversé par un réseau de sens religieux (ou sacré) qui fait percevoir que c'est un nouveau Christ que l'on martyrise et met à mort, mais un Christ païen, artiste, poète, immolé sur l'autel du désir et de l'authenticité.

La métaphore christique se retrouve aussi quand Letasse-Cromagnon se charge de la torture de l'original. La scène dans laquelle le tortionnaire fouette Mycroft — qui se déplace pathétiquement dans la pièce en patin à roulettes — n'est pas sans rapport avec la flagellation du Christ avant sa crucifixion. Les chutes de Mycroft rappellent les trois chutes de Jésus sur le chemin de croix : *Mycroft Mixeudeim se heurte légèrement à l'écran, s'y agrippe. Lontil-Déparey le fouette. Mycroft Mixeudeim tombe sur le plancher*<sup>3</sup>. L'analogie ne s'arrête pas là. Mycroft sacrifie sa chair et son sang pour la femme qu'il aime. Il livre son corps, après quelques promesses de Lontil-Déparey : *Lontil-Déparey met à découvert une partie de ventre de Mycroft Mixeudeim en écartant sa chemise ; au moyen du rasoir, il lui*

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 712-713. Je souligne.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 740.

*arrache un morceau de sa peau*<sup>4</sup>. L'original donne aussi son sang, bien que cette fois-ci, ce soit d'une façon bien involontaire...

*(Dydrame Daduve pousse un puissant cri de terreur.)  
(Avec une incroyable violence, Mycroft Mixeudeim défonce la porte massive et arrête tête baissée dans le panneau de métal ; le miroir est fracassé du coup. [...])*

*(Mycroft Mixeudeim, le visage ensanglanté, se remet debout. [...])*<sup>5</sup>.

Mycroft Mixeudeim fait ainsi le sacrifice de son corps et de son sang devant les spectateurs afin, comme l'a fait le Christ, de sauver les hommes. Le martyr, comme s'il espérait être canonisé à très long terme, se livre entièrement aux tortures des représentants de l'orthodoxie artistique, afin que les spectateurs (le monde entier) reconnaissent l'injustice dont il est victime et qu'ils se mettent dès lors à écouter sa Bonne Nouvelle, son propre «Nouveau Testament».

Inévitablement, le prophète est mis à mort :

*LONTIL-DÉPAREY — Finissons-en !  
M. J. COMMODE — À l'égout, la vidange enfantine !  
(Tenant chacun leur broc d'une main et empoignant tous les quatre le manche de l'épée avec leur autre main, Laura Pa, Marie-Jeanne Commode, Becket-Bobo et Lontil-Déparey enfoncent l'épée dans le corps de Mycroft Mixeudeim. Ils retirent l'épée du corps immobile.)  
LAURA PA — Libération ! Nous en avons fini du poids lourd à traîner<sup>6</sup>!*

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 734.

Le meurtre de l'original est effectué par les quatre comparses qui s'unissent (chacun tenant l'épée d'une seule main) pour en finir avec la *vidange enfantine*. Cette cruelle image rappelle aussi l'épisode évangélique du légionnaire transperçant de sa lance le cœur de Jésus en croix.

La pièce ne se termine cependant pas par la mort de Mycroft. Après la mise à mort, le tableau «post-mortem» est très révélateur : *Le cadavre de Dydrame Daduve est à gauche de la scène ; celui de Letasse-Cromagnon, à droite. Le corps de Mycroft Mixeudeim est au centre*<sup>7</sup>. Ne distingue-t-on pas clairement dans cette didascalie détaillée le tableau de Jésus crucifié entre les deux larrons ?

Il serait réducteur de limiter l'interprétation en rapportant la Passion de Mycroft à la personne seule de Claude Gauvreau. Messie de la poésie, dieu incompris, Mycroft Mixeudeim représente l'avant-garde artistique en général, et le mouvement des Automatistes en particulier. Le martyre et le meurtre de Mycroft Mixeudeim symbolisent le rejet d'une Bonne Nouvelle, celle de l'avènement d'un nouveau souffle pour l'art et pour l'humanité. Le message de Mycroft ne passe pas, comme ce fut le cas pour celui du Christ à son époque. On élimine l'un comme on élimina l'autre. Dans les deux cas, l'exécution a lieu pour cause d'incompréhension et de rejet : la société environnante n'est pas prête à accueillir une nouvelle «Bonne Nouvelle».

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 749.

CHAPITRE CINQUIÈME  
LE NOM PROPRE GAUVRÉEN : AU-DELÀ DE  
L'IDENTIFICATION

Après le titre de la pièce, les noms des personnages sont un second élément déstabilisateur pour le lecteur ou le spectateur non initié aux œuvres de Claude Gauvreau. Comparés aux Joseph, Armand, Marguerite, Fleurette et Édouard d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé, aux Gertrude, Henri, Renaud et Geneviève d'*Encore cinq minutes* de Françoise Loranger ou encore aux Phil Vezeau, Henri Grenon, Aurore Vezeau et Blaise Belzile de *Bousille et les Justes* de Gélinas, les Mycroft Mixeudeim, Laura Pa, Lontil-Déparey, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode de *La Charge* créent à tout le moins une certaine impression d'étrangeté. Les appellatifs choisis par Gauvreau se démarquent radicalement de l'onomastique réaliste en vogue à l'époque de l'écriture de la pièce. Ce caractère d'étrangeté par rapport aux noms propres choisis par les auteurs contemporains de Gauvreau, en plus de représenter une des multiples composantes de sa stratégie de démarcation institutionnelle, crée du sens, quoique puisse dire Stephen Ullmann des noms propres en général :

*Les noms propres n'ont pas de sens ; et, par conséquent, la notion de signification ne s'applique pas à eux. La fonction du nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale<sup>1</sup>.*

S'il en va souvent ainsi dans la sémantique des annuaires téléphoniques, il en va tout autrement en littérature et au théâtre : là, le nom propre est

souvent motivé, il cristallise des éclats de sens qui circulent aussi dans l'ensemble du texte. De même, les noms choisis par Gauvreau ne sont pas gratuitement hétérodoxes, ils profitent au maximum de leur étrangeté. Le procédé en soi n'est pas neuf. François Rigolot donne l'exemple de Rabelais :

*Qu'en est-il chez Rabelais ? Tout grand auteur comique impose la caricature de ses caractères à son lecteur en choisissant des appellatifs qui captent l'essence du vice qu'il veut stigmatiser. La Muse satirique façonne ses noms de lieux et de personnes selon un système de référence qui est plus ou moins explicité dans le texte. L'onomastique y est d'abord descriptive. Les Chicanous doivent chercher chicane et les Gastrolâtres adorer leur propre ventre. Une économie d'énergie est ainsi réalisée par le lecteur prédisposé à accepter la déformation du réel par la transparence des termes qui le signale. Le nom devient, en somme, un résumé épigrammatique de la personne<sup>2</sup>.*

Gauvreau emploie les mêmes techniques que Rabelais, mais il les pousse très loin. Il trafique le signifiant de toutes les manières possibles et imaginables à l'aide de néologismes paronymiques, de préfixes, de suffixes, de bousculades des sonorités, de jeux d'allitérations, d'accumulations iconoclastes de références culturelles. Le résultat est intéressant : les noms de ses personnages sont hétéroclites, bizarres, mais ils réussissent à projeter la scène et les personnages dans l'imaginaire. L'influence qu'exerça Paul Claudel sur l'écriture de Gauvreau est bien connue. Le poète français inspira assurément l'écrivain québécois dans la conception des noms de ses

---

<sup>1</sup> Stephen Ullmann, *Précis de sémantique française*, 4<sup>e</sup> éd., Berne, A. Francke S.A., 1969, p. 24.

personnages. Dans *l'Annonce faite à Marie*, Claudel prénomme le père de Violaine Anne et sa mère Élisabeth (des prénoms de la mère et de la cousine de la Vierge Marie) ; la noblesse d'âme du lépreux Pierre de Craon est soulignée par sa particule nobiliaire. Gauvreau se sert de ce même pouvoir de signification du nom propre mais l'exacerbe. Les noms de ses personnages connotent quelquefois leurs vices, mais libèrent également une aura. Ils donnent aussi parfois des indices sur la fonction et les actions de certains personnages et sur le déroulement du drame.

### **Mycroft Mixeudeim**

Le nom du poète-original est celui qui a été le plus étudié. Plusieurs critiques ont analysé le patronyme du poète épormyable. Par exemple, Jacques Marchand explique que ce personnage gauvréen a *le nom le plus étrange, fulgurant, vaguement sacré (deim)*<sup>3</sup>. Cette interprétation est légitime, mais un recours au dictionnaire apporte un autre regard sur le nom de l'original :

**MYXŒDÈME** [miksɛdɛm] *n.m.* — 1879 ; du *gr.* *muxa* «morve» et *oidéma* «gonflement» □ *MÉD.* Affection due à l'insuffisance ou à la suppression de la fonction thyroïdienne et caractérisée par un œdème et une coloration jaunâtre de la peau, **des troubles intellectuels et sexuels** (⇒ *crétinisme, goitre, hypothyroïdie*)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> François Rigolot, «La lecture du nom propre : histoire et théorie», dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le Texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 15.

<sup>3</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 321.

<sup>4</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Dicorobert Inc., 1993, p. 1465. Je souligne.

L'auteur fait manifestement référence à cette affection en baptisant son personnage principal, d'autant plus que les prétendus troubles intellectuels et sexuels de Mycroft sont plusieurs fois mentionnés par les «psychiatres». Le patronyme est cependant «Mixeudeim», et non «Myxœdème». Le «y» est devenu un «i», le «œ» s'est transformé en «eu» et le «ème» en «eim». Ces retouches sont plus que la trace d'une simple volonté de l'auteur de camoufler la référence à l'affection, elles sont elles-mêmes signifiantes. La réflexion du «mi» initial en un «im» final crée un effet de miroir qui suggère une sorte d'autarcie du personnage toujours renvoyé à lui-même. Ce dédoublement et cet effet de miroir connotent la schizophrénie que les personnages diagnostiquent constamment et rappellent directement les rapports qu'entretient réellement Mycroft avec un miroir durant la pièce (lorsqu'il lui parle et se parle à lui-même, lorsqu'il le casse en fonçant tête la première dans la grande porte derrière laquelle Letasse-Cromagnon l'a posé). Le caractère schizoïde est souligné par la substitution de «xœd» en «xeud», anagramme du chiffre «deux». Une moitié de Mycroft («mi») est séparée de son autre moitié («mi» inversé) par un «deux». Le nom «Mixeudeim» désigne de la sorte le trouble (et/ou le dédoublement) de personnalité dont souffre Mycroft, et ceci d'autant plus que les premières lettres du nom forment un mot qui évoque le mélange (mixer, mixité).

La critique s'est moins arrêtée au prénom du personnage. *Mycroft*, en anglais, signifie «mon petit clos» (fait cocasse quand on se rappelle que

Mycroft est un colosse de six pieds six pouces !) Ces deux simples mots sont riches de sens. Tout d'abord, le fait que Mycroft soit le seul personnage de la pièce arborant un prénom anglophone en fait un étranger, un être différent, et donc susceptible d'être persécuté par les «psychiatres». De plus, le clos étant par définition un endroit fermé, d'où on ne peut que difficilement sortir, le prénom de l'original redouble ce *quelque chose de la réclusion dans l'atmosphère*<sup>5</sup> mentionné dans la première didascalie. En soi, le signifiant «Mycroft» est une condensation du microcosme social étouffant dans lequel évoluent les personnages.

### **Lontil-Déparey**

Dans le cas du nom de Lontil-Déparey, le jeu de mots est assez simple à découvrir et à analyser. Le nom de ce personnage peut se lire comme une question : «L'ont-ils déparé ?» La définition que le *Petit Robert* nous donne du verbe «déparer» étant : *Nuire à la beauté, au bon effet de*<sup>6</sup>, la question peut se lire comme ceci : «L'ont-ils enlaidi ?» ou «L'ont-ils gâté?» Le pronom «L'» est difficilement interprétable autrement qu'en le rattachant à l'objet des manigances des «psychiatres», c'est-à-dire Mycroft Mixeudeim. Le nom de Lontil-Déparey est donc une interrogation : «Ont-ils déparé Mycroft Mixeudeim ?» Cette question est à la fois une façon pour l'auteur d'attirer l'attention du lecteur (témoin des événements et ultime juge des

---

<sup>5</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 640.

<sup>6</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Dicorobert Inc., 1993, p. 593.

actes des «psychiatres») sur les causes réelles de l'état psychologique de l'original et sur l'entière responsabilité des «spécialistes». Il est aussi un catalyseur ouvrant sur cette autre question : «ont-ils **vraiment** déparé Mycroft ?» ; même après l'avoir *suicidé*, ont-ils réellement réussi à nuire à sa beauté, à son authenticité, à sa pureté ?

### **Laura Pa**

Laura Pa est un nom programmatique par excellence. Il fonctionne sur la même logique du calembour que le précédent. «L'aura pas» est une affirmation, que l'on ne peut à nouveau comprendre qu'en jumelant le pronom «L'» à l'original. Ici, le personnage ne s'appelle pas «Laura Telle» (ce qui aurait été un produit conforme au moule qui sert à inventer le nom de Lontil-Déparey) mais bien Laura Pa, ce qui équivaut ici à «[N']aura pas Mycroft Mixeudeim». Cette affirmation peut se lire aussi sur le registre sexuel, puisque Mycroft semble entiché de Laura, du moins durant les deux premiers actes. Elle semble véritablement «l'avoir», un peu comme on «a» une prise au bout de sa canne à pêche, Mycroft mordant à l'hameçon chaque fois qu'elle pousse un cri de détresse. L'affirmation contenue dans le nom de Laura Pa est rassurante, comme si quelqu'un (une entité narratrice quelconque) voulait dire au lecteur de ne pas s'en faire, que finalement, «elle» (ou «on») ne l'aura pas.

## Becket-Bobo

La présence du patronyme du célèbre auteur d'*En attendant Godot* dans le nom de ce personnage a maintes fois été remarquée. Le nom comporte, certes, une allusion au théâtre de l'absurde, mais il faut remarquer que le québécisme enfantin «becquer-bobo» vient sursémantiser cette allusion et en complexifier le sens. «Bobo» ressemble à s'y méprendre à un appellatif beckettien (Gogo), mais vu la signification propre du mot «bobo», il est légitime de poser l'hypothèse qu'il traîne ici quelque légère ironie à l'égard du théâtre de l'absurde (l'avant-garde théâtrale du moment). Mais en même temps, il s'agit bien d'un personnage positif, dont la description dit qu'il est le seul à rendre l'univers environnant tolérable. Détenteur de la clef qui permet l'ouverture des portes, il représente l'avant-garde, celle qui a tout de même le mérite d'avoir réussi à s'approprier une part importante de légitimité symbolique. Expression affectueuse gentiment susurrée dans l'oreille du bambin par sa mère, «bécquer-bobo» suffit souvent à calmer la douleur chez l'enfant. Mais cette guérison est somme toute psychologique, elle est l'illustration type de l'effet placebo, et la mère le sait très bien. Le nom Becket-Bobo suggère donc aussi l'apaisement illusoire d'une souffrance, le soin superficiel d'une plaie. C'est à la fois le cas des «psychiatres» qui tentent d'identifier le(s) troubles(s) psychiatrique(s) de Mycroft pour, à ce qu'ils affirment, être en mesure de le guérir, et une reconnaissance ambivalente du théâtre de l'absurde, qui a au moins le

mérite d'être un théâtre de recherche mais qui n'est pas le théâtre de libération souhaité par Gauvreau.

### **Marie-Jeanne Commode**

Désirant passer pour la sainte nitouche du groupe, Marie-Jeanne Commode se dévoile tôt sous son vrai jour :

*BECKET-BOBO (à Marie-Jeanne Commode)*  
 — *Embrasse-le !*  
*M.J. COMMODE (avec quelque minauderie) —*  
*Je n'oserai jamais.*  
*(Mycroft Mixeudeim rentre en scène à droite, avec deux seaux d'eau. Marie-Jeanne Commode le laisse faire quelques pas et l'embrasse)<sup>7</sup>.*

L'expression *le laisse faire quelques pas* signale l'empressement de la fille qui vient à peine de déclarer sa pudicité. Le nom du personnage illustre parfaitement son hypocrisie, le divorce qu'il y a chez elle entre l'être et le paraître. Son prénom, Marie-Jeanne, est composé de deux prénoms célèbres dans la tradition catholique, deux prénoms que réunit le motif de la virginité (la Vierge Marie et Jeanne la Pucelle). À l'opposé de ce prénom irradiant de pudeur, le nom de famille trahit la vérité du personnage : Marie-Jeanne est une femme commode, facile. Elle joue donc la vierge offensée mais ne trompe personne sur sa véritable nature : elle n'est pas plus sainte ou moins coupable que les autres tortionnaires.

## Dydrame Daduve

Fraîchement rescapée d'un accident d'hélicoptère, Dydrame Daduve redonne espoir à Mycroft Mixeudeim au début du troisième acte. Malgré sa très grande naïveté, elle est douce avec l'original épormyable et ne veut faire de mal à personne. Cette douceur est traduite par l'allitération en «d» présente dans «Dydrame Daduve» et par le son «duve» qui rappelle les mots «duvet» et «duveteux». Le nom est presque poétique. Cependant une ombre vient obscurcir le tableau. Le «drame» du prénom n'annonce rien qui vaille, et est de mauvais augure pour le couple d'amoureux. Le nom «Dydrame» est aussi le fruit d'une transformation paronymique du substantif «dictame», qui lui-même désigne un baume, un adoucissement. Pourtant, séparés, les deux termes de ce paronyme forment pratiquement un oxymore, les mots «die» («meurt», en anglais) et «drame» s'opposant sémantiquement à «dictame». Le seul «baume» réside dans le drame de la mort, ainsi que le montre l'excipit de la pièce.

## Letasse-Cromagnon

Suivant la même logique que celle présidant à la création des noms «Lontil-Déparey» et «Laura Pa», le «Le» contenu dans «Letasse-Cromagnon» paraît à première vue être un pronom. Il y a cependant plus d'ambiguïté dans ce cas-ci. Nous pouvons en effet lire «Le Tasse-Cromagnon» comme nous lirions «Le Casse-Noisettes» ou «Le Pousse-

---

<sup>7</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 650.

Café». Si Letasse-Cromagnon doit se lire «Le tasse-Cromagnon», nous serons portés à croire que le «Cromagnon» en question est Mycroft Mixeudeim. Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par l'aspect «animal» du personnage et la facette instinctive de l'original, qui rappellent les caractéristiques de l'homme primitif ou préhistorique. D'un autre côté, on se rappelle qu'à son arrivée, Letasse-Cromagnon «tasse» les quatre «psychiatres», prend leur place dans la croisade pour «guérir» Mycroft Mixeudeim et s'avère le seul sadique véritablement digne de ce nom. Vus ainsi, les «Cromagnon» seraient alors les «psychiatres» qui sont trop incompetents dans le registre de la cruauté pour être de véritables tortionnaires. L'ambiguïté sur l'identité du Cromagnon est voulue et délibérée. Le spectateur croit tout d'abord que le mot désigne l'original, mais le doute s'installe peu à peu dans son esprit. C'est au spectateur que revient la tâche de décider qui est le véritable Cromagnon, bien que l'auteur ait soigneusement disposé des indices propres à guider son choix.

### **La fille d'Ebenezer Mopp**

Ce personnage a maintes fois été identifié comme étant la réincarnation dramatique de Muriel Guilbault. Son nom — lieu d'une analepse externe<sup>8</sup>, puisque le personnage s'est suicidé avant le début du temps de la pièce — est celui de la seule femme que Mycroft ait jamais aimée. La présence du mot «ébène» et du mot anglais «mop» («vadrouille»)

pourrait suggérer un nettoyage (sème dominant de «mop») de la noirceur (sème dominant d'«ébène»), et donc un appel à la Vérité, au dévoilement de l'hypocrisie. La fille d'Ebenezer Mopp serait alors le fruit de ce dévoilement salutaire, ce qui reste de pur après le grand nettoyage (de l'Art, de la société). Elle représente l'âge d'or de l'automatisme (l'Égrégore), époque désormais révolue (la fille d'Ebenezer Mopp est morte). Mixeudeim l'idéalise, il en rêve. Il voudrait la voir ressusciter (scène de la poupée), mais le temps de la splendeur de l'automatisme est terminé. Ce refus d'acceptation de la mort de la fille d'Ebenezer Mopp ne rappelle que trop le pathétique rôle de défenseur de l'automatisme que Gauvreau conserva jusqu'à sa mort, et ce malgré le départ progressif des autres membres du mouvement<sup>9</sup>.

### Orzon Meurfeldt

Letasse-Cromagnon parle de son présumé ami en ces termes :

*Mon ami Orzon Meurfeldt, qui depuis fut asphyxié sans retour, avait coutume de dire : «J'ai été assassiné, mais j'existe plus que ceux qui ne sont jamais nés». Qui d'entre vous peut en dire autant<sup>10</sup>?*

Pour le moins curieux, le nom *Orzon Meurfeldt* laisse raisonner un «Hors, on meurt» collant tout à fait à l'isotopie «mort» contenue dans l'extrait (formée par les termes «asphyxié», «sans retour», «assassiné», «nés»). De plus, ce

---

<sup>8</sup> L'analepse (Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.) consiste en toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve (p. 82). Ainsi, l'analepse externe est cette analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du premier récit (p. 90).

<sup>9</sup> On sait que *Les oranges sont vertes* raconte la dissolution de l'égrégore, dont il ne reste qu'un membre fidèle, le poète et critique Yvirnig, mis à mort à la fois par ses anciens amis et par les artistes conservateurs, mais vengé par Batlam.

syntagme se rattache parfaitement à la situation de Mycroft Mixeudeim qui est *ici depuis trop longtemps* et qui *ne serai[t] pas capable de faire un pas dans la nature*<sup>11</sup>. Quant à la citation rapportée par Letasse-Cromagnon, elle pourrait aussi bien provenir de la bouche de Mycroft, après sa mort.

Si l'on compare les noms des personnages de *La charge* aux noms habituellement employés dans la dramaturgie des années quarante et cinquante, on peut affirmer d'emblée que la volonté de réalisme chère aux dramaturges de l'époque semble inexistante chez Gauvreau. Fidèle à sa vocation première de poète, il laisse toute la place au pouvoir de suggestion sémantique des syllabes. La puissance évocatrice du son et du mot compte avant tout ; les noms cessent d'être simplement des «identificateurs» (à la manière des lettres sur les portes) et deviennent eux-mêmes générateurs de sens par la magie des assonances, des références culturelles et du jeu rhétorique.

---

<sup>10</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 724.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 645.

CHAPITRE SIXIÈME  
L'ACTE D'ACCUSATION

BARIBEAU — *Toi, Cochebenne, parle d'homme à homme avec moi. Pourquoi t'entêtes-tu à te triturer les méninges pour articuler cette langue farfelue qui est hermétique au plus grand nombre ? La norme n'incite-t-elle pas plutôt à communiquer le plus simplement possible avec ses semblables ? L'homme normal a l'ambition élémentaire d'être entendu quand il parle.*

Claude Gauvreau, *Les oranges sont vertes*.

L'écriture automatique, et en particulier l'exploréen, sont les marques de commerce de la poésie de Claude Gauvreau. C'est sur eux que le poète misa par-dessus tout dans sa stratégie de distinction. Dès la publication de ses premiers poèmes, d'aucuns le considèrent comme surréaliste. Il récusait pourtant d'emblée toute filiation directe avec le groupe de Breton en affirmant que l'automatisme surrationnel qu'il pratiquait poussait plus loin les limites de la découverte de l'inconscient :

*Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur ; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement<sup>1</sup>.*

Contrairement aux surréalistes qui prétendent accéder à l'inconscient par des œuvres encore partiellement figuratives (en projetant sur la figure de la métaphore les procédés de déplacement et de compensation découverts par Freud), Gauvreau et les automatistes ambitionnent de rendre le plus

---

<sup>1</sup> Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», dans *La Barre du jour*, 1969, n<sup>os</sup> 17-21, p.57.

fidèlement possible le *monde intérieur* grâce à un art non-figuratif qui n'impose pas des images et des émotions, mais qui est en prise directe sur la sensibilité instinctive de chaque individu. C'est d'ailleurs pourquoi le poète stigmatise toute trace d'intention dans l'art. L'intention est à la base de toute œuvre figurative puisque son auteur, d'une façon ou d'une autre, veut transmettre une représentation du réel qui sera la même pour tous. Gauvreau blâme de tels procédés mais ne leur échappe pourtant pas dans l'écriture de *La charge*. La langue y est beaucoup moins innovatrice que dans la plupart de ses œuvres antérieures, l'intention y est à peine voilée. De plus, les passages les plus ostensiblement automatiques et frayant le plus près avec l'exploréen ne bernent guère le lecteur attentif ; ils avouent un symbolisme patent et une soumission évidente à une intention préalable.

La langue gauvréenne telle qu'elle se manifeste dans *Étal Mixte* a été analysée par Pierre Popovic dans *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*<sup>2</sup>. Empruntant entre autres la voie de l'analyse tétraglossique élaborée par Henri Gobard, il associe le vernaculaire au franco-québécois populaire, le véhiculaire au radio-babélique urbain, le référentiaire au français littéraire et le mythique au latin liturgique. Il ajoute cependant un élément à la dernière strate de cette tétraglossie :

---

<sup>2</sup> Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiatic (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, 455 p.

*Mais la dernière couche de la tétraglossie (le langage mythique) est double. À côté du latin liturgique se développe un autre langage magique, poétique : l'exploréen. Celui-ci tend à envahir les autres langages et à occuper tout l'espace du dire, en sorte qu'il semble investi d'un projet immense : celui de devenir le langage d'entre les langages, vernaculaire, véhiculaire, référentiaire et mythique tout à la fois<sup>3</sup>.*

Cette dernière affirmation, pertinente dans le cadre d'une analyse d'*Étal mixte* et de certains autres poèmes de Gauvreau, ne peut se réitérer comme telle dans le cas d'une étude de *la Charge*. Comme le remarque judicieusement Jacques Marchand,

*Juste après Étal Mixte, il y a une rupture très marquée dans la production de Gauvreau. Il change de cap, modifie de façon radicale son rapport avec l'écriture. À partir de Beauté baroque, sans que Gauvreau l'avoue ou se l'avoue, la recherche poétique, l'exploration et l'exacerbation de l'écriture automatique passent au second plan. Gauvreau délaisse l'avant-garde pour se tourner vers le passé, son passé<sup>4</sup>.*

C'est effectivement vers le passé que se tourne toute *La charge*. Pourtant, et contrairement aux apparences, la pièce n'est pas, comme semble le penser Marchand, qu'un inutile et plaintif constat de défaite. Elle annonce au contraire l'avènement d'un Égrégore nouveau et vengeur qui germera sur les ruines mêmes de l'automatisme. Elle prévoit l'arrivée d'une ère qui naîtra des cendres de la rébellion automatiste et qui respectera les mêmes

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>4</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète ou mythocrate*, Montréal-Nord, VLB édition, 1979, p. 37.

principes que celle-ci : désir, authenticité, émotion, risque, etc. Cette évolution d'un passé défait vers un futur utopique passe par l'étape de la dénonciation d'un présent faisant figure de *mal nécessaire*, et est lisible dans deux des principales tirades *automatistes* de l'original. Ces tirades, pourtant très espacées dans la trame dramatique, se complètent et racontent à la fois l'épopée automatiste dans son ensemble, de ses premiers balbutiements jusqu'à sa période «posthume», et l'histoire même de la pièce, grâce à une habile mise en abîme. D'aucuns me reprocheront la relative linéarité de mon analyse. Je considère cependant que, sans être la seule façon imaginable de procéder, la lecture linéaire de ces deux extraits est de nature à mieux rendre compte du procès de sens du texte, parce que les tirades elles-mêmes racontent chronologiquement l'épopée automatiste.

### **La frénésie des souvenirs**

Durant le second acte, les «psychiatres» font ingérer des drogues à Mycroft afin de le contraindre à s'exprimer sous l'empire de différents états psychologiques. Conformément à l'idéologie automatiste, c'est lorsque le poète donne libre cours à l'émotion et à la spontanéité que son discours devient véritablement fertile, producteur de sens. Les réponses ponctuelles et insignifiantes aux questions des «psychiatres» deviennent soudain de

puissantes images polysémiques. L'analyse de cette tirade<sup>5</sup> pourrait à elle seule faire l'objet d'une longue étude. Je retiendrai ici les principaux éléments. Le début de la tirade étonne (du moins pour qui ne connaît pas Gauvreau). Entre les deux puissants symboles d'autorité que sont la main et la maîtresse d'école est inséré un *gros derrière blanc* qui n'a que du cocasse. D'entrée de jeu, le texte fait un bras d'honneur aux figures d'autorité, ou plus vulgairement dit, leur fait un «moonier»<sup>6</sup>. Les quelques lignes qui suivent ont été analysée au début de cette étude ; je ne les reprendrai donc pas ici. La phrase : *Mais il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée de se déshabiller en public*, marque une césure dans le monologue. Après la description d'une scène plutôt sombre et pessimiste où semblent régner l'autorité, la sévérité et l'obscurantisme, la conjonction «mais» annonce la possibilité d'un changement. Une lueur d'espoir point à *travers un virevoltement blafard*. L'image de *l'incendiaire corvée de se déshabiller en public* est autoréflexive. Se déshabiller, se mettre à nu, c'est justement ce que veut Gauvreau en poésie : laisser parler ses émotions vraies, dévoiler le désir sans artifices ni restrictions de quelque ordre que ce soit. Le mot «corvée» fait pressentir qu'une telle poésie ne se fait pas sans heurts dans une société hostile et soumise à d'innombrables lois. Incendiaire, la poésie gauvréenne l'est doublement : d'une part parce qu'elle brûle les anciens préceptes

---

<sup>5</sup> Cf. Annexe 1.

<sup>6</sup> Geste injurieux qui consiste à se déculotter et à dévoiler son derrière à quelqu'un en signe de mépris.

esthétiques ; d'autre part parce qu'elle met le feu au monde pour le purifier et le régénérer.

Le texte évoque ensuite une période joyeuse et provocatrice, usant de plusieurs termes et expressions se rattachant à la sexualité : *pubis doré ; il fait l'acte défendu ; La femme a des bras invitants qui sont des mâts flexibles, des mâts de rose bambou ; Qu'il y a du chaud dans la succion affectueuse !* La période est celle de l'automatisme en actes, des moments de création, des expositions de tableaux, des lectures publiques : l'âge d'or de l'automatisme. Mais cette ère est brève et les forces conservatrices préparent une riposte : *Des gendarmes courent.*

L'image de la ville, jadis chère aux Symbolistes, suit immédiatement la courte période de «festivité» : *ville ; gendarmes ; signal d'arrêt ; automobiliste ; asphalte des trottoirs ; trottoirs.* Contrairement à l'isotopie «érotisme» qui dominait le segment précédent où tout semblait permis, celle de la ville ramène à l'ordre. Elle donne le *signal d'arrêt*, percutant signe d'autorité, connotant l'obstacle, le refus, le règlement. Mycroft est le voyageur qui désire traverser la ville. De chaque côté de la chaussée, les drogués (c'est-à-dire les personnes qui sont sous l'emprise d'influences autres que la pure volonté créatrice : les peintres académistes, les politiciens, les conservateurs de l'ordre établi) répandent leur salive qui

forme *une patinoire de paroles coagulées*. Cette métaphore rend efficacement l'homogénéité et la médiocrité des discours de la société duplessiste, leur caractère «gelé» et infertile. Les idéologies en place sont incapables d'engendrer de la nouveauté et du progrès. Les paroles se coagulent, elles se rassemblent et finissent par ne former qu'un monologue univoque. Le résultat de toute coagulation étant inévitablement la formation d'un caillot, les *paroles coagulées* s'unissent afin d'empêcher toute possibilité de dissidence. La répression du mouvement révolutionnaire est résumée en deux phrases : *L'âge d'homme est venu, et l'espoir s'est résorbé. Une tête qui sortait du trottoir a été coupée comme un champignon*. La première est ironique et amère. Elle associe la perte de l'espoir au vieillissement, au passage à un état adulte qui vaut bien peu s'il est synonyme de résorption et de renoncement. La seconde est typiquement surréaliste. La tête coupée au ras du trottoir comme un champignon est une métaphore du nivellement par le bas et de l'extermination de toute marginalité.

Le second paragraphe s'ouvre sur un plaidoyer de défense. La propension au mode passif souligne l'innocence de Mycroft :

*MYCROFT MIXEUDEIM — C'est malgré moi. On me coupe du monde. C'est malgré moi. On me fait un procès. Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. Des moralisateurs insincères se reconnaissent le droit de me juger. Des conformistes drapés me jugent, profitant de ma léthargie. Procuste m'a jugé, m'a condamné.*

Le monologue évalue le jugement de l'Adversaire, de tous ceux qui de près ou de loin se sont opposés au projet et à la démarche du poète. Aucun avocat n'a été désigné pour défendre l'accusé, le procès est à sens unique. Les justiciers, les moralisateurs, les conformistes et Procuste sont autant de mots pour désigner l'intolérance et le conformisme de la société duplessiste. Ajoutée à l'image de la *tête qui sortait du trottoir [...] coupée comme un champignon*, l'allusion à Procuste montre à quel point le procès que les «psychiatres» intentent au poète est à la fois futile et cruel (leur volonté de normalisation étant comparée à l'obsession du brigand mythologique).

La conjonction «mais» ouvrant la phrase : *Mais il y a des dentelles roses*, marque le début d'un lent renversement de situation. C'est d'ailleurs à partir de ce «mais» que les éléments du monologue se relient les uns aux autres pour former une mise en abîme qui laisse augurer de ce qui se passera dans la suite de la pièce. Le discours de Mycroft passe alors d'une analepse externe, d'une description de ce qui s'est passé avant le début de la pièce, à une prolepse interne, c'est-à-dire à une vision prophétique de ce qui se passera jusqu'à la fin du drame. La révolte de Mycroft, qui se concrétisera dans le quatrième acte lors de l'intervention de Letasse-Cromagnon, est mentionnée dans le passage suivant, où l'accusé décide de prendre en main sa propre défense :

*Courroucé ! le vaincu est courroucé ! On l'a frappé dans sa poignée de chair sensible. Le dogue montre les dents ; il est un chat-chien qui fait pleuvoir du crachat. [...] Je suis innocent. Je ne reconnais pas la culpabilité qu'on m'impose de force. Je ne reconnais pas la compétence des juges intéressés. Je ne reconnais pas l'amour des assassins guêtrés de stupidité. Je ne reconnais pas la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris. Le lac-bolide fuse, ondée verticale et parabolique !*

Le mode passif laisse sa place au mode actif en «je». L'individu décide de prendre la place qui lui revient, de se défendre, de ne plus se laisser écraser par un «on» collectif et intimidant. Mycroft clame : *Je suis innocent*. Cette phrase passe presque inaperçue, perdue au milieu de puissantes images poétiques, mais elle est pourtant essentielle : elle constitue l'inversion absolue du sentiment de culpabilité endémique diffusé hégémoniquement dans tout le discours social québécois. Par la suite, les *mea culpa* sont remplacés par des *Je ne reconnais pas* (l'autorité de celui qui me juge). Gauvreau prend ici le modèle du discours religieux à bras le corps, le façonne à sa volonté puis l'utilise pour se défendre, et non plus pour s'inculper.

Au fur et à mesure qu'il se développe, le monologue devient de plus en plus accusateur. Le poète est blessé dans ce qui lui tient le plus à cœur, son œuvre : *on a volé le manuscrit. Pour qu'il ne puisse pas rouspéter, on a pris son œuvre en otage. Tais-toi pendant que nous ferons les cons ; sinon, nous saccagerons ton bien*. Le motif de l'œuvre prise en otage et emprisonnée doit se comprendre en relation avec la censure qui sévissait

sévèrement dans les années cinquante. Arme du conservatisme, c'est en partie à cause d'elle et de tout ce qu'elle implique (puritanisme, ignorance) que les nouvelles idées avant-gardistes sont mises sous l'éteignoir. Après une brève période de rayonnement, les *forces libératrices* de l'automatisme furent étouffées par les attaques virulentes de l'orthodoxie (artistique et religieuse). La proie (l'original) inverse la donne et se lance dans une sorte de chasse oratoire :

*Le léthargique se meurt, et on l'aide à mourir. Parfois, on a besoin de lui et on souhaite qu'il meure un peu plus tard. C'est rare. D'où vient la léthargie ? Qui l'a souhaitée secrètement, et en a fait une flèche fluidique ? Qui a englué le corps d'une couche de farine mouillée ? Qui l'a voulu ? Qui l'a laissé faire ? Qui l'a approuvé ?*

À la manière d'un auteur de roman policier qui, faisant lire son œuvre à un ami et craignant le manque d'indices textuels, se met à lui poser des questions afin de le mettre sur la bonne piste, Mycroft (s')interroge sur l'identité du (des) coupable(s), mais nul n'est dupe de sa véritable intention. Les questions sont essentiellement oratoires et le lecteur/spectateur saisit sans effort la réponse qu'il faut donner à ces questions.

Le reste du monologue est un constat de déchéance correspondant au retour des forces de l'orthodoxie. Des séquences telles que *Maintenant les drapeaux ont des queues de misère ; Derrière tout blanc ; Mariage illégal de la maturité ; Synthèse coriace de la décadence ; Les caves jubilent ! ; Les*

*mijaurées se donnent du plaisir, le but est atteint!* ; *Les alliés se prosternent, baisent leur propre futilité* et *Les pleutres armés de pleutrierie montent à l'assaut du lion écrasé* circonscrivent une atmosphère orgiaque malsaine, où sont adorées de *fausses idoles*. Pourtant, la fin du monologue comporte une note d'espoir : *Un univers se lève sur une aurore courbe*. Juste avant de mourir, le poète épormyable annonce dans un dernier sursaut l'avènement prochain, inéluctable d'un monde nouveau.

### **La conquête de la Terre Promise**

Dans sa dernière tirade<sup>7</sup>, Mycroft Mixeudeim, avec sa prose particulière, décrit la bataille finale entre les forces novatrices et les puissantes légions de l'orthodoxie (artistique et sociale). Cette lutte sans merci est rendue par une insistante isotopie «guerre» (*croise victorieusement le fer ; triomphe ; acier ; occis ; tranché ; mort ; rallier ; hachés ; triomphe ; revanche ; uniformes ; justiciers ; tué ; goutte de sang ; piétiné ; armées ; corne de muse*<sup>8</sup>). Les puissances orthodoxes semblent devoir triompher. Des phrases comme *Le glauque et la pénombre annoncent le triomphe de ce qui est tramé dans l'acier* et *L'horrible plane et déverse sa lumière, il n'y a pas d'entrailles d'arborescences de verre je n'en vois pas. Tout a été occis de ce qui réverbérait du clair* sont pour le moins

---

<sup>7</sup> Cf. Annexe II.

pessimistes. L'image des *coudes des mordicités* qui sont serrés exprime la solidarité qui règne au cœur de l'armée adverse, solidarité qui ne se retrouve pas toujours chez les révolutionnaires<sup>9</sup>. L'espoir d'une ultime victoire existe encore, mais il *est tranché, et ses tranches ont la minceur de l'invisible*, ce qui n'est pas peu dire.

*Et pourtant...* Cette césure, ce bris de rythme rappelle les «mais» du premier monologue, et a effectivement la même fonction, c'est-à-dire celle de marquer le saut vers un ultime regain d'espoir. La suite de la phrase : *réscacor dibitlef théosmune*, sorte d'«abracadabra» incantatoire ou de formule exploréenne d'extrême-onction et de résurrection, annonce le moment de la mort de Mycroft. Le lecteur de cette «phrase», bien que n'en saisissant pas le sens précis, en devine et en ressent toute la puissance symbolique. Malédiction ? Formule alchimique ? Peu importe. Ce qui compte est que cette expression (qui appartient à la dernière couche de la tétraglossie de Gobard, la couche mythique) n'annonce rien qui vaille pour les adversaires du narrateur. Tout se passe comme si cette parole avait sur le monologue l'effet d'une goutte d'engrais jetée dans une terre pauvre : l'espoir renaît peu à peu. La mort de Mycroft est l'élément déclencheur de la renaissance de l'espoir. Dans ce dernier monologue, l'amplitude du récit dilate le présent en une prolepse externe, c'est-à-dire en un futur se situant hors du temps de la pièce. L'emploi répété du futur simple renforce l'aspect

---

<sup>9</sup> Par paronymie avec le substantif «cornemuse», instrument de musique qui se retrouvait dans les armées écossaises, sur les champs de bataille.

prophétique des paroles du poète. Dès lors, les métaphores exprimant la renaissance de l'espoir, le rassemblement de troupes dispersées et la revanche future des vaincus monopolisent le discours de Mycroft et ce jusqu'à la fin (du monologue et de l'existence de Mycroft Mixeudeim lui-même) : *un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal ; fait penser à des cœurs hachés regroupés ; Il y a le surlendemain inespéré après le demain du triomphe du glapir ; Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des orange justiciers ; Les armées du désir purifiant.* L'image la plus révélatrice, annonciatrice d'une nouvelle foi dominante, est assurément la métaphore germinative : *Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment petit piétiné.* Les gains durement acquis par les Automatistes ne sont pas perdus, ils forment la *racine d'un germe phosphorescent*, d'un germe qui a donc la capacité d'éclairer tout autour de lui. De la dépouille du poète naîtra la nouvelle société, le nouveau monde.

### **La pureté immolée**

Les deux tirades annoncent l'avènement prochain d'une relève, d'un nouvel Égrégore tout-puissant qui sera le défenseur du nouvel idéal

---

<sup>9</sup> Les actions et les paroles de Gauvreau n'ont pas toujours fait l'unanimité chez les Automatistes.

artistique et social : un idéal garantissant l'accès à la liberté et à l'émotion, ainsi que le droit à la dissidence. La grande cohérence et la linéarité des tirades me font mettre en doute leur origine purement automatiste. Gauvreau voulait plutôt raconter dans un style automatiste l'histoire de son groupe et ce qu'il voyait (ou souhaitait) pour l'avenir sans se cantonner dans un univers linguistique inaccessible à tout public. En ce sens, les deux monologues de son personnage principal servent une cause, ont pour but de convaincre, cachent une intention, et vont conséquemment à l'encontre de l'objectif premier de l'automatisme qui était de servir l'inconscient, de l'extérioriser d'une façon non figurative. Le regard de Claude Gauvreau vers son passé et son abandon partiel de l'automatisme et de l'exploréen systématiques dont parle Jacques Marchand sont compréhensibles. Le poète dut se rendre compte que l'écriture automatique pure, bien qu'ouvrant selon lui des horizons encore peu explorés, avait ses limites. Lorsque ses pairs et lui furent attaqués de toutes parts dans diverses querelles et polémiques, il dut recourir à une écriture plus conventionnelle, à une écriture moins polysémique que l'exploréen pour se défendre. La prose conventionnelle, malgré sa limite, est la seule capable de servir d'outil polémique et de défense. Dans sa pièce, l'auteur réussit à mener une charge épormyable contre plusieurs institutions. Mais l'exploréen pur n'aurait pu lui permettre d'atteindre le but escompté. Pour mener à bien sa charge, il a fallu que Gauvreau fasse le sacrifice de la large polysémie exploréenne et qu'il s'en remette à une écriture plus conventionnelle, moins révolutionnaire

et moins poétique, mais par le fait même plus apte à dresser l'acte d'accusation.

CHAPITRE SEPTIÈME  
LA DIDASCALIE UTOPIQUE

Depuis l'apparition des premières véritables mises en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle, les didascalies, et plus généralement les indications scéniques<sup>1</sup>, sont le signe de l'incursion de la voix du dramaturge dans son œuvre. *Destinées à éclairer la compréhension ou le mode de présentation de la pièce*<sup>2</sup>, les indications scéniques guident le metteur en scène et le scénographe et précisent le rôle des acteurs. Par la description des décors et des costumes, par les indications sur les caractéristiques physiologiques et psychologiques des personnages, par les détails donnés sur leurs actions, sur leurs mimiques ou sur l'intonation à donner à leurs voix, les didascalies offrent maintes ressources aux divers responsables d'une représentation théâtrale. Une de leurs principales caractéristiques est habituellement l'écart stylistique qui les distingue des répliques des personnages. Généralement, elles semblent pour ainsi dire dépourvues de style ; l'auteur « nous » parle directement, sans artifice ni métaphore, son objectif étant de donner la plus claire et précise information possible afin que son œuvre soit fidèlement présentée au public et à la postérité.

Chez Claude Gauvreau, les indications scéniques évitent résolument les sentiers battus. Elles prennent une forme non conformiste et participent

---

<sup>1</sup> Au sens propre, la notion d'« indications scéniques » est plus large que celle de « didascalies ». Cependant, dans l'emploi moderne, les deux termes sont synonymes. J'emploierai ici indifféremment les deux vocables.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987, p. 203.

pleinement elles aussi au processus de création de sens de l'œuvre. Située aux antipodes de toute neutralité stylistique, la didascalie gauvréenne est animée d'une volonté indépendante ; elle se moque des conventions dramatiques qui la limiteraient à un rôle strictement métatextuel et s'émancipe pour décrire des impressions plutôt vagues, difficilement traduisibles. Elle joue de la sorte un rôle primordial dans la lecture de la pièce<sup>3</sup>.

Dans *La charge de l'original épormyable*, avant même le début de l'action dramatique, la didascalie impose sa présence, est signifiante et significative. Dans l'incipit, la description des personnages est immédiatement suivie de trois paragraphes chapeautés du titre : UN DÉCOR<sup>4</sup>. Alors que le lecteur s'attendrait à voir un article défini («LE»), il est dérouté par la présence d'un indéfini et vague «UN» qui laisse place à une certaine liberté. Le décor ici décrit en est «un» parmi d'autres possibles ; l'indéfini laisse supposer qu'un autre environnement pourrait aussi bien faire l'affaire, à condition qu'il réussisse à créer de façon aussi efficace les mêmes impressions, beaucoup plus importantes aux yeux de l'auteur que les objets qui contribuent à les rendre. Tandis que les indications scénographiques ont à l'ordinaire une visée immédiatement pratique, il n'en

---

<sup>3</sup> Le rôle de la didascalie perd de son importance dans la version représentée de *La charge* puisque seul le lecteur peut en prendre connaissance. Ceci est particulièrement vérifiable lorsque Mycroft Mixeudeim ne s'exprime qu'avec des gestes. Comme le font les «psychiatres», le spectateur ne peut que tenter de deviner ce que Mycroft essaie de mimer, alors que le lecteur connaît les réponses à ces énigmes.

<sup>4</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 640.

est pas du tout de même dans le cas de *La charge*. L'auteur confie au metteur en scène une mission impossible. D'un point de vue scénographique, la phrase initiale : *La scène représente une pièce d'une maison qui doit en avoir cinq ou six* est plus que bizarre. En effet, qu'a de particulier *une pièce d'une maison qui doit en avoir cinq ou six* qui pourrait la distinguer d'une pièce de maison qui en aurait trois ou dix ? Il est possible pour le lecteur d'imaginer un tel type de maison, mais comment rendre au spectateur une telle idée ? La suite de la description est tout aussi curieuse :

*L'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas immédiatement 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.*

L'ambiance est imaginable pour un lecteur, mais le metteur en scène qui doit rendre une telle atmosphère perceptible par le spectateur via la magie de la scénographie fait face à un défi de taille, voire à une tâche carrément irréalisable. La suite d'«UN DÉCOR» se rapproche davantage de la didascalie conventionnelle, sauf lors de la dernière directive qui, comme pour décocher une ultime pointe aux conventions dramatiques, rejette les notions séculaires de «côté cour» et «côté jardin» en affirmant que *la gauche et la droite sont celles du spectateur*. Il peut paraître ne s'agir là que d'un détail, mais il annonce pourtant que la pièce qui suit n'obéit pas aux

règles habituelles de la dramaturgie et que l'auteur veut absolument relier sa pièce à l'invention, à l'audace, à l'imaginaire, à la liberté.

Les doutes qui auraient pu subsister dans l'esprit du lecteur quant aux intentions de Gauvreau se volatilisent : bientôt l'auteur ne se préoccupe pas des éventuelles difficultés matérielles auxquelles aura à faire face le metteur en scène, elles ne constituent pas pour lui un problème ; au contraire, le caractère irréalisable de ses indications lui permet de se singulariser, de se distinguer des autres dramaturges de son époque et de se rapprocher un peu plus d'une entière liberté de création en larguant le lest qu'est pour lui l'obligation de réalisme.

Les didascalies jouent un rôle des plus remarquables dans *La charge de l'original épormyable* puisqu'elles contribuent à tromper des instances que traditionnellement elle a pour mission d'éclairer : le spectateur et le lecteur. Les didascalies deviennent ici les complices de l'auteur dans une tentative (réussie) pour placer le spectateur/lecteur, sans trop qu'il s'en aperçoive, dans la peau de l'original, et pour qu'il éprouve un sentiment grandissant de doute à l'égard des intentions des « psychiatres ». Elles contribuent à faire comprendre que Mycroft Mixeudeim n'est pas coupable de sa folie, que celle-ci résulte d'une aliénation sociale planifiée, voulue. Le procédé est employé tôt dans la pièce, soit dès l'incipit du premier acte :

*(Marie-Jeanne Commode, surgissant des coulisses, entre en courant dans la pièce ; sans faire de bruit,*

*Becket-Bobo court derrière elle : on a d'abord l'impression qu'il la poursuit, mais ce n'est pas cela. Marie-Jeanne Commode lui montre la porte A : Becket-Bobo acquiesce d'un signe de tête, et vite il sort une clé de sa poche et la porte A est close par lui, aussi solidement qu'auparavant, au moyen de la clé introduite dans la serrure de la porte. Marie-Jeanne Commode lui désigne maintenant la porte D : Becket-Bobo se dirige vers cette porte...)*<sup>5</sup>

Cette didascalie avertit d'emblée le lecteur que, dans l'univers de l'original, ce qui est et ce qui semble être sont deux choses totalement différentes. Silencieux et communiquant exclusivement par signes, les deux complices paraissent exécuter un plan, en une scène qui n'est pas sans rappeler les techniques d'approche utilisées par les escouades tactiques policières afin d'approcher le refuge d'un forcené imprévisible. Avant la première réplique véritable, le lecteur/spectateur décèle les premiers indices de ce qui ressemble à un complot. Ce qui lui reste à découvrir, ce sont les véritables intentions des comploteurs : leur manège vise-t-il un but thérapeutique ou sert-il plutôt à supprimer l'énergumène dérangeant ? Le doute subsistera jusqu'à la fin de la pièce, puisque les « psychiatres » eux-mêmes ne semblent pas convaincus du but à atteindre. Ou plutôt si : chacun, hypocritement, par des actions pernicieuses, donne l'impression de détester Mycroft, de lui vouloir du mal, mais personne n'avoue publiquement qu'il préférerait se débarrasser de lui plutôt que de le guérir. Il faudra attendre que les « spécialistes » se saoulent et qu'ils soient ainsi dépourvus de toute inhibition pour que le lecteur/spectateur puisse comprendre leurs véritables intentions.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 641. Je souligne.

C'est lors du «dernier repas», au deuxième acte, que les didascalies se distinguent le plus clairement de celles de la dramaturgie classique. Un peu comme le vieux menuisier Gepetto fit avec sa marionnette, Gauvreau s'empare de l'outil théâtral, le façonne à sa convenance et l'utilise d'une façon particulière : il lui insuffle en quelque sorte la vie. Entre les mains de l'auteur, la didascalie devient presque un huitième personnage, du moins pour le lecteur de la pièce (mais pas nécessairement pour le spectateur, comme nous le verrons bientôt). Tout au long du repas, les «psychiatres» testent les effets de quatre drogues sur Mycroft Mixeudeim et analysent les réponses et les réactions comportementales de leur patient. La dernière drogue que les comparses lui font ingérer, un liquide gris, a pour effet de le faire s'exprimer exclusivement par gestes. C'est, comme le révèlent les «psychiatres» eux-mêmes, la phase de l'expression symbolique. Les différentes «réponses» offertes par Mycroft Mixeudeim sont révélatrices du rôle surréel et poétique donné par Gauvreau aux indications de jeu :

*(Mycroft Mixeudeim mime un chameau qui, peu à peu, se métamorphose en éléphant.)<sup>6</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime un motocycliste, puis une jeune fille qui fait de l'auto-stop, puis le motocycliste, puis la jeune fille, puis le motocycliste qui stoppe, puis la jeune fille qui monte sur la motocyclette ; puis un deuxième motocycliste dont l'expression faciale hargneuse est effrayante.)<sup>7</sup>*

\*\*\*\*\*

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 682.

*(Mycroft Mixeudeim mime les gestes d'une danseuse turque, puis ce qu'il croit être une batteuse.)<sup>8</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime deux époux qui se chamaillent, puis l'époux qui arrache complètement la robe de l'épouse, puis l'épouse qui casse un verre sur la tête de l'époux, puis la réaction finale de l'époux.)<sup>9</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime les gestes d'un orateur éloquent qui devient peu à peu sauterelle.)<sup>10</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime un ange remplissant le tonneau des Danaïdes, puis le tonneau des Danaïdes devenant une forêt luxuriante.)<sup>11</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime successivement six anges, du plus petit au plus gros, qui volent dans les nuages.)<sup>12</sup>*

\*\*\*\*\*

*(Mycroft Mixeudeim mime un marteau-pilon qui, a force d'être pilonné, s'enfoncé définitivement dans la terre.)<sup>13</sup>*

\*\*\*\*\*

On imagine sans peine la surprise que peut éprouver un comédien devant de tels commandements de jeu. La voix métathéâtrale est une entité

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>13</sup> *Ibid.*

absurdement omnisciente. Non seulement reconnaît-elle les mimes saugrenus de Mycroft Mixeudeim, mais elle lit dans les pensées les plus intimes du personnage : [...], *puis ce qu'il croit être une batteuse*<sup>14</sup>. Le lecteur de ces didascalies est nettement avantagé par rapport au spectateur de la pièce puisqu'il sait ce que l'auteur veut faire mimer à son personnage, alors que le témoin oculaire de l'action ne peut que tenter de deviner vaille que vaille ce que les pantomimes de l'original signifient. La commande est exorbitante : comment mimer le tonneau des Danaïdes se transformant en forêt luxuriante ?

Cette particularité des didascalies gauvréennes est génératrice de sens d'au moins trois façons. Le caractère irréalisable des indications scéniques joue d'abord un rôle de catalyseur de l'imaginaire (important dans l'esthétique automatiste) en sollicitant à la fois l'imagination de l'acteur campant le personnage de Mycroft Mixeudeim et celle des spectateurs qui essaient de percer le mystère des étranges gesticulations de l'original. En ce sens, le caractère irréalisable des didascalies est synonyme de liberté créatrice et artistique. Elle est aussi un indice de la liberté attribuée au comédien jouant le poète incompris (ou au metteur en scène). Une indication comme : [...], *puis la réaction finale de l'époux*<sup>15</sup> est pour le moins étonnante puisqu'elle laisse toute la place à l'invention et au talent de l'acteur. L'époux se fâchera-t-il ? S'évanouira-t-il ? Fondra-t-il en larmes ? La didascalie laisse

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 683.

entendre que le choix de la réaction finale est à la discrétion de l'acteur (ou du metteur en scène). Enfin, la complexité des scènes mimées et la conséquente incompréhension des «psychiatres» met en évidence l'aliénation sociale et artistique dont Mycroft est victime. Il est incompris, malgré tous les efforts qu'il fait pour communiquer. L'incommunicabilité résulte du fait que les tortionnaires et leur victime ne partagent pas le même langage. L'original s'exprime par gestes, d'une façon artistique, alors que les «psychiatres» ne cessent d'analyser scientifiquement ses actions.

Dans cet extrait de la pièce, l'absurde est source de vérité, et ce à travers les réflexions et les diagnostics tordus des «psychiatres». Ces scientifiques testent les effets de quatre drogues sur l'original : la première le rend gai, la deuxième docile et alourdi, la troisième frénétique, la quatrième l'oblige à s'exprimer par gestes. C'est pourtant lors de cette dernière «phase» que les colocataires s'entendront sur la véritable condition de l'original :

*LONTIL-DÉPAREY — Continuons. J'ai l'impression que ça avance.*

*[...]*

*LAURA PA — Je ne comprends pas. Comment peux-tu dire que ça avance ? Ce qu'il répond est impénétrable.*

*LONTIL-DÉPAREY — Impénétrable ; mais amusant en tout cas.*

*M. J. COMMODE — Si, ça avance.*

*LAURA PA — En quoi ?*

*M. J. COMMODE — Le silence.*

*LAURA PA — Tout à l'heure, il parlait surabondamment.*

*M. J. COMMODE — Nous l'avions stimulé.*

*LAURA PA — Et maintenant ? Ses réactions ne sont-elles pas déterminées elles aussi ? de la même façon ?*

*M. J. COMMODE — Si pourtant c'était là sa vraie nature... si nous lui avons permis enfin d'être lui-même...<sup>16</sup>*

La dernière réplique de Marie-Jeanne Commode est l'illustration par excellence de la mauvaise foi des «psychiatres» qui font arbitrairement de la dernière attitude de Mycroft l'indice de ce qui serait sa véritable nature. Ce que Gauvreau dénonce par là, c'est un mécanisme d'exclusion sociale très particulier. Socialement légitimé par le statut scientifique des «psychiatres», il consiste à transformer le patient en fou en lui faisant adopter un comportement similaire aux symptômes que le diagnostic préparé d'avance a pour fonction d'identifier et d'interpréter, puis à confondre le comportement provoqué avec la nature du patient, autrement dit : à le réduire aux symptômes dont on veut le voir accablé. Ce faisant, le texte de Gauvreau construit une sorte de dédoublement herméneutique. Il y a une herméneutique fausse, hypocrite, celle des «psychiatres» qui interprètent le comportement qu'ils ont eux-mêmes provoqué, et une herméneutique possible, vraie et authentique celle-là, celle du lecteur/spectateur, capable de déchiffrer la perfide stratégie des «spécialistes». Le passage dénonce aussi la nécessité qu'a la société des années cinquante de stigmatiser et d'ostraciser toute étrangeté ou excentricité (déstabilisante, parce qu'elle remet en question la conception de monde généralement acceptée par cette société) afin de la standardiser, de la faire entrer dans le moule social.

À partir de mimes incompréhensibles engendrés par des drogues qu'ils ont eux-mêmes données à leur «patient», les savants diagnostiquent une maladie : la schizophrénie. La méthode de ces «spécialistes» est, à l'inverse de ce qu'ils affirment, profondément «a-scientifique». La façon dont elle est décrite montre l'entêtement des instances sociétales dans leur volonté totalitaire de bâtir un monde aseptisé, débarrassé de toute excroissance marginale.

Un autre passage didascalique réussit à décrocher un sourire au lecteur de *La charge*<sup>17</sup> :

*BECKET-BOBO — Mycroft Mixeudeim, ne te sens-tu pas plus reposé maintenant que tu n'es plus obligé de parler ?*

(Mycroft Mixeudeim mime les gestes d'un orateur éloquent qui devient peu à peu sauterelle.)

*LONTIL-DÉPAREY — C'est un orateur éloquent qui devient peu à peu sauterelle...*<sup>18</sup>

Lontil-Déparey tombe pile. Il devine en fait si bien la signification des gestes de Mycroft Mixeudeim qu'il décrit la scène mimée mot pour mot comme la commente la didascalie. Ici, le lecteur s'étonne de l'exactitude de la supposition du «psychiatre» alors que le spectateur ne peut, à la limite, qu'adopter cette hypothèse comme vraisemblable. Or, l'ironie ne s'arrête pas là ; la concertation des spécialistes se poursuit :

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 682-683. Je souligne.

<sup>17</sup> Le spectateur ne perçoit pas cette touche d'humour.

LAURA PA — *Qu'est-ce que ça veut dire ?*  
 M. J. COMMODE — *Comment le sais-tu, Lontil-Déparey ?*  
 LONTIL-DÉPAREY — *Ça m'est apparu évident.*  
 BECKET-BOBO — *Je crois que tu te trompes.*  
 LONTIL-DÉPAREY — *Qu'est-ce que ça voulait dire alors ?*  
 BECKET-BOBO — *Je ne sais pas au juste ce que ça voulait dire. Mais ça ne voulait certainement pas dire ce que tu as dit.*

[...]

M. J. COMMODE — *Comment as-tu pu savoir ce qu'il voulait exprimer, Lontil-Déparey ? Est-ce toi qui a bien interprété les gestes qu'il a voulu faire ? Ou est-ce lui qui a convenablement obéi à ce que tu lui avais suggéré ?*  
 LONTIL-DÉPAREY — *Suggéré ?*  
 M. J. COMMODE — *Ne lui avais-tu pas commandé mentalement d'engendrer les symboles que nous avons vus ?*  
 LONTIL-DÉPAREY — *La fascination ? Est-ce que ça peut se faire ?*  
 BECKET-BOBO — *Quant à moi, l'interprétation de Lontil-Déparey est fantaisiste<sup>19</sup>.*

De deux choses l'une : les « psychiatres » sont soit idiots, parce qu'ils ne reconnaissent pas la vérité alors qu'elle se présente à eux, soit malhonnêtes, parce qu'ils refusent de reconnaître la vérité en lui préférant une interprétation qui, elle, est franchement fantaisiste, celle de la fascination. Idiots ou de mauvaise foi, ils ont tort, et c'est ce qui importe au lecteur qui ne peut que reconnaître qu'ils font fausse route. Cette conclusion n'est pas aussi évidente pour le spectateur qui tente, comme les quatre

---

<sup>18</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 683.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 684.

personnages, d'interpréter tant bien que mal les étonnantes métamorphoses de Mycroft. Inconsciemment, il est d'ores et déjà complice des «psychiatres» en tentant lui aussi d'identifier le «bobo» de l'original. L'extrait accuse la société duplessiste de porter des œillères, de ne voir que ce qu'elle veut bien voir en rejetant du revers de la main l'indésirable et de chercher bien loin des réponses qui lui pendent au bout du nez. C'est ce que remarque André-G. Bourassa dans sa *Note sur La charge de l'original épormyable* :

*Ce poète paraît vivre dans un état second dont les compagnons de solitude cherchent la nature et la cause. Serait-il paranoïaque, mégalomane, schizoïde, hystérique, schizophrène, obsédé sexuel, sadique, masochiste ? Au lieu de conclure après maintes mises en situations, qu'il s'agit d'un poète, ses amis tirent la conclusion qu'il est imbécile<sup>20</sup>.*

Mais Bourassa ne semble pas mesurer toute la mauvaise volonté patente des «spécialistes» qui amènent le patient au diagnostic plutôt que d'amener le diagnostic au patient. Par ailleurs, l'appellation *compagnons de solitude* donnée aux tortionnaires de Mycroft n'est pas très heureuse. Le poète épormyable est on ne peut plus seul dans cet univers, bien que d'autres le côtoient.

Quelles raisons motivent le caractère théâtralement utopique, irréaliste et irréalisable de la didascalie gauvréenne ? Est-elle voulue de la part du dramaturge afin de rendre sa pièce injouable, et ainsi la protéger de

---

<sup>20</sup> André-G. Bourassa, *Note sur La charge de l'original épormyable*, dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, (1992), p. 225.

la critique ? Gauvreau passe-t-il outre aux difficultés matérielles au nom de la création, de l'Art véritable, du risque fécond ? Une chose est certaine : par ces didascalies étranges, l'auteur crée un précédent en dramaturgie québécoise. Il se démarque de la norme théâtrale établie, laquelle privilégie le respect de la vraisemblance. Il reste ainsi fidèle à lui-même et à ses principes artistiques. Une telle recherche d'originalité est identifiée par Jacques Dubois comme l'une des cinq règles régissant le champ de production restreinte :

*La recherche de distinction et de la consécration induit un système de reproduction dans lequel les groupes littéraires émergent par l'affirmation d'une originalité qui se donne toujours en fin de compte comme retour à une orthodoxie, celle par exemple de la poésie pure ou du théâtre authentique<sup>21</sup>.*

Mais Dubois poursuit par une phrase dont on peut dire qu'elle donne la raison possible de la difficulté qu'eut Gauvreau à se faire reconnaître dans le champ de production restreinte : *Le champ suppose donc l'originalité, mais en même temps, il suspecte les ruptures radicales et ne tolère pas les comportements anormaux<sup>22</sup>.* Le cas de *La charge de l'original épormyable* est l'illustration exacte de ce principe. Gauvreau adopte une stratégie de producteur d'avant-garde en rédigeant de telles didascalies, et cette distinction se fait bien au nom d'une recherche de paradoxal retour à une nouvelle orthodoxie puisqu'il désire atteindre une poésie pure et l'expression

---

<sup>21</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 44.

authentique des élans de l'inconscient. Mais le mélange de théâtre et de poésie représente une rupture trop radicale pour être acceptée, assimilée par le champ. L'œuvre est conséquemment bannie de celui-ci et reléguée au domaine des ouvrages fous, irrecevables.

Les titres donnés à chaque acte méritent aussi l'attention, ne serait-ce que parce que l'intitulation des actes au théâtre est une pratique peu fréquente. Gauvreau intitule l'acte premier : *Ambiguïté*, l'acte deuxième : *Étiquettes*, l'acte troisième : *Étiquette* et l'acte quatrième : *Furie-gélatine*.

L'*ambiguïté* est effectivement omniprésente lors du premier acte, et à tous les niveaux. Le spectateur est laissé dans une perpétuelle incertitude : il essaie de comprendre les relations entre les personnages à travers l'hypocrisie qui règne sur scène, il tente de percer le mystère des véritables intentions des « psychiatres » (guérir ou détruire Mycroft Mixeudeim ?). Il n'en sait pas plus que l'original quand celui-ci s'interroge sur la provenance des cris de détresse, sur l'intégrité de ses « amis », sur l'authenticité de la silhouette.

C'est dans le second acte, *Étiquettes*, que les « médecins » droguent Mycroft Mixeudeim afin qu'il donne les signes manifestes de différents états psychologiques. Le choix du substantif « étiquettes » marque un écart par

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 45.

rapport à l'horizon d'attente<sup>23</sup> du lecteur, puisque ce dernier s'attendrait, pour décrire un acte dans lequel des médecins tentent d'identifier la maladie d'un patient, à un terme se rapprochant plutôt de «diagnostics». L'écart n'est évidemment pas gratuit : le sème «guérison» est totalement absent du mot «étiquettes». Le titre de l'acte instille un doute à l'égard de la volonté qu'auraient les «psychiatres» de guérir le poète. Le terme «étiquettes» suppose une simple identification, sans désir ultérieur de traitement, mais il s'applique normalement à des objets inanimés, comme des boîtes ou des conserves. Le choix de l'auteur indique que le jeu des «spécialistes» est inhumain et cruel, et que la situation de l'original est monstrueuse et pathétique. Le pluriel s'explique par les nombreuses maladies attribuées à Mycroft durant cet acte. Il ne faut guère aller loin pour trouver un exemple éloquent : les tortionnaires attribuent trois pathologies différentes à leur victime dès les quatrième et cinquième répliques de l'acte : *BECKET-BOBO* — *Notre investigation psychologique prouve qu'il y a déséquilibre. Mais est-ce bien de la paranoïa ?* *LONTIL-DÉPAREY* — *Mégalomanie. Délire de persécution*<sup>24</sup>. Les catégories des médecins ne sont en conséquence que des «étiquettes», autrement dit : de simples signifiants classificatoires dont la seule utilité réelle est le marquage excluant de celui qui est différent.

---

<sup>23</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305

<sup>24</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 665.

*Étiquette*, le titre du troisième acte, annonce le moment où les quatre colocataires identifient (temporairement) le problème de Mycroft Mixeudeim afin de le discréditer aux yeux de Dydrame Daduve, sa nouvelle confidente : *LONTIL-DÉPAREY — La vérité, c'est que Mixeudeim est un maniaque sexuel*<sup>25</sup>. Le mot «étiquette» est maintenant au singulier et revêt ainsi une importance particulière. Les multiples et indécises «étiquettes» du deuxième acte demeureraient liées au comportement social de Mycroft, les «médecins» s'en prennent à présent à son intimité. Durant le troisième acte, l'obsession sexuelle devient le problème de Mycroft (c'est du moins ce qu'ont décidé les «spécialistes») et, la pathologie étant choisie, les «médecins» s'efforceront de concerter leurs efforts et de prouver leur diagnostic par maintes expériences insidieuses et farfelues. Par cette manœuvre, ils s'en prennent à ce que le «déviant» possède de plus personnel, à sa personnalité la plus intime.

Le titre du quatrième acte, *Furie-gélatine*, est le plus surprenant des quatre titres. Création automatiste, ce mot est composé de deux substantifs qui forment un oxymore, les sèmes de «furie» («colère», «violence», «vigueur», etc.) s'opposant presque diamétralement aux sèmes du mot «gélatine» («mollesse», «tremblement»). Une furie-gélatine serait donc une colère molle, sans vigueur. Le terme décrit parfaitement l'attitude des «psychiatres» saouls alors qu'ils mettent à mort un Mycroft Mixeudeim impuissant, attaché à son siège. Bien que leur furie soit bien consciente lors

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 698.

du geste meurtrier, elle est influencée par l'alcool (qu'ils n'ont cessé d'ingurgiter tout au long de l'acte). Les personnages n'agissent vraiment que lorsqu'ils sont ivres, ce qui montre leur faiblesse, leur inconsistance. Leur furie est fausse, molle, gélatineuse. Selon une expression bien québécoise, ils ne sont capables d'actes signifiants que lorsqu'ils ont le cerveau dans le «Jello». Il est permis de supposer que, pour Gauvreau, cette «furie-gélatine» symbolise la lâcheté de ses ennemis (créateurs conservateurs et avant-gardistes reconvertis) qui mirent en doute sa légitimité alors qu'il était dans une période d'affaiblissement physique et créateur.

Les didascalies irréalisables posent le problème de la dissociation spectateur/lecteur. Que signifie-t-elle ? Le fait de séparer le lecteur du spectateur n'est pas sans conséquences. Le lecteur se voit octroyer certains pouvoirs spécifiques : il devient progressivement omniscient, au même titre que le narrateur (et se retrouve pratiquement au même niveau cognitif que l'auteur, ayant accès jusqu'aux pensées de Mycroft), alors que le statut du spectateur reste inchangé. N'ayant pas davantage accès aux véritables idées et intentions de l'original que les «psychiatres», il devient un simple témoin de l'action, et sa position d'impuissance le conduit quasiment à devenir un complice (du moins par inaction) de leurs actes de torture, en sorte que tout se passe comme si la pragmatique de la pièce faisait du spectateur une personne susceptible d'être accusée de ne pas porter secours à un individu en danger. Même lorsqu'il semble surprendre une

conversation secrète entre Mycroft Mixeudeim et Dydrame Daduve, il se doute bien que les scientifiques espionnent eux aussi la conversation par quelque caméra cachée ou en écoutant derrière une des nombreuses portes<sup>26</sup>. Les spectateurs se voient attribuer le même statut que celui des quatre colocataires de Mycroft Mixeudeim et c'est la raison pour laquelle les «psychiatres» se mêlent à eux pour dénicher un égout *digne* de cette *fiente géante* qu'est la dépouille du poète. Comme dans l'excipit des *Oranges sont vertes*, les spectateurs se font agresser, mais cette fois les mitrailleuses de l'armée de Batlam sont remplacées par une rafale d'insultes : *Il n'y a pas de trou-caillement assez pourri pour lui ; Il n'y a pas de fissure assez grande... pas de chevelures de terre assez flétries... ; Il y a de minuscules crevasses, il y a des toiles d'araignées, il y a d'encombrants déchets aussi, il n'y a pas d'égout ; Dépotoirs, dépotages, dépôts... trop petits, trop petits ; Il n'y a pas de réceptacle-dépuratoire, pas de mystère exaltant qui puisse enrober et digérer la charogne*<sup>27</sup>. Gauvreau fait de chaque spectateur une synecdoque de la société. Il lui signifie qu'il est trop petit, trop médiocre pour pouvoir comprendre. L'auteur range les spectateurs et les quatre «psychiatres» dans le même tiroir, comme faisant partie de la même classe d'opresseurs<sup>28</sup>. Comme l'a remarqué André-G. Bourassa, *l'homme traqué atteint à la libération alors que [les spectateurs] dev[iennent] poursuivis. [Ils] vivent le*

---

<sup>26</sup> Jean Salvy, dans sa mise en scène de *La charge* pour la télévision, a bien senti cette «atmosphère d'observation» en pourvoyant les appartements de l'original de micros et de miroirs sans tain.

<sup>27</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 750-751.

*théâtre de la cruauté selon Artaud; ce théâtre qui bouscule, qui assène des chocs*<sup>29</sup>. Il reste que le spectateur, au sortir de la représentation, retrouve sa liberté de choix : que fera-t-il pour que de semblables mécanismes d'anéantissement des individus ne se reproduisent pas?

---

<sup>28</sup> *Les personnages méprisables de la pièce ont des noms qui portent à rire : Becket-Bobo, Marie-Jeanne Commode, Lontil-Déparey, Laura Pa.* (Jacques Marchand, Claude Gauvreau, poète et mythocrate, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 321).

<sup>29</sup> André-G. Bourassa, *Note sur La charge de l'original épormyable*, dans *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, (1992), p. 226.

CHAPITRE HUITIÈME  
CYCLOTHIMIE ET RÉPÉTITION

*Et toi, Tantale, tu ne peux jamais saisir l'eau, et les branches, au-dessus de ta tête, fuient ta main. Toi, Sisyphé, tu cherches à saisir ou à rouler ton rocher qui va choir. Ixion, sur sa roue, se poursuit lui-même, sans s'atteindre. Et les petites-filles de Bélus, dont la coupable audace ourdit le meurtre de leurs cousins, puisent sans arrêt une eau qu'elles ne pourront retenir.*

Ovide, *Les métamorphoses*.

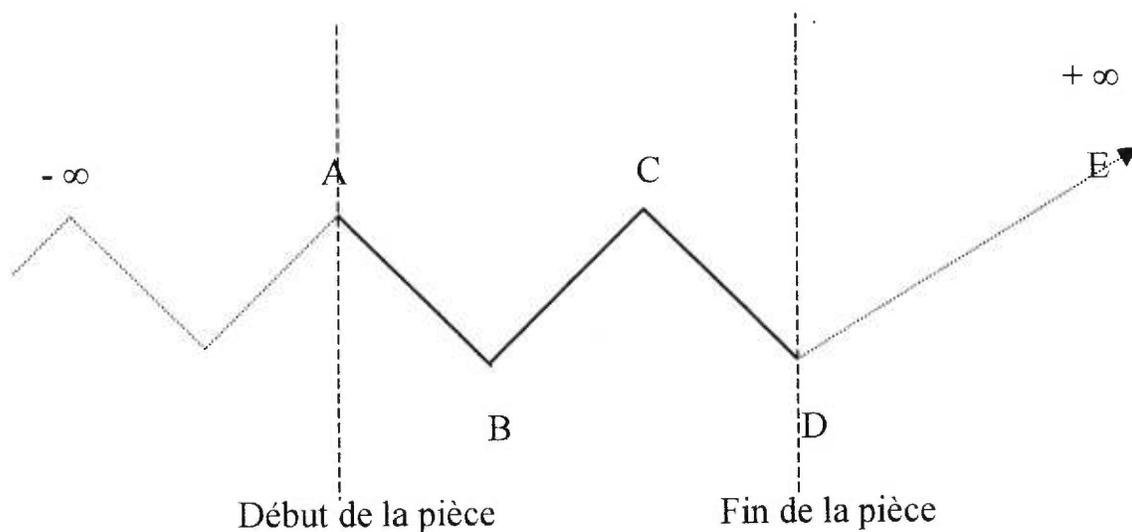
La redondance, caractéristique souvent dépréciative d'un texte et classiquement redoutée de l'écrivain comme de l'écrivain, est une figure omniprésente dans la pièce de Gauvreau. Pourtant, dans cette dernière, loin d'être la trace d'une pauvreté de style, la redondance devient un outil supplémentaire de signification. Tout est répété : les actions des personnages, leurs paroles, les situations, les événements, et toutes ces reprises semblent se produire depuis toujours dans l'univers de Mycroft et de ses «médecins». Fait intéressant : le procédé itératif signifie ici de plusieurs façons différentes. Ce sont ces divers modes de production de sens que je veux étudier.

### **L'éternel recommencement**

Le motif du recommencement éternel est puissamment ancré dans la structure même de la pièce. D'abord, les expériences des «psychiatres» semblent avoir lieu depuis toujours et pour l'éternité. Les tortionnaires

s'amuse avec leur cobaye, le vidant de toute son énergie, puis rendent leur «diagnostic». Ils le laissent alors à peine reprendre son souffle pour entreprendre d'emblée une autre batterie de tests, puis rendre un autre diagnostic, aussi inutile que le premier, et ainsi de suite, indéfiniment. Il faudra l'intervention d'un «hasard objectif» — l'accident d'hélicoptère de Dydrame Daduve — pour briser la réaction en chaîne.

Structurellement, le débarquement impromptu de Dydrame représente le coup de théâtre qui fait tout basculer, du moins pour un moment. À partir d'une situation initiale A (début du premier acte), la condition psychique et physique de Mycroft ne cesse de dégénérer, jusque vers la fin du deuxième acte, où tout semble s'achever pour lui (B). Mais c'est à la fin de cet acte que Dydrame Daduve fait son entrée en scène. L'amitié que l'original croit voir poindre en elle est suffisante pour le remettre sur pied (C) ; il retrouve alors un espoir, un regain d'énergie. Les trahisons involontaires de Dydrame le ramènent cependant rapidement à la réalité et il replonge définitivement vers la mort (D), non sans prédire, juste avant de mourir, un avenir meilleur à ceux qui suivront ses traces (E). La pièce est structurée de telle sorte qu'elle semble mettre en scène les derniers moments du sauveur non seulement de l'automatisme, mais aussi de la liberté, de l'Art en général, du droit à la dissidence. Par le sacrifice de sa propre vie, il assène un coup fatal aux forces conservatrices de tout acabit qui règnent depuis toujours. S'il fallait la représenter par un graphique, la structure de la pièce ressemblerait à ceci :



Depuis toujours et pour toujours, semble-t-il, le temps s'écoule dans cet univers, même si la situation de l'original stagne. Ce n'est qu'avec la mort du poète qu'une réelle lueur d'espoir point pour ses successeurs.

Mycroft occupe un emploi pour le moins inusité dans cet univers étrange : il transporte des seaux d'eau. Cette eau, il la puise d'une source inconnue et non indiquée et la porte jusqu'à une destination tout aussi mystérieuse. L'inutilité apparente de ce labeur étonne. Pourtant, le symbole qui s'en dégage est très important, car il réunit plusieurs cordes sémantiques. Certains critiques ont vu en cette tâche abrutissante une métaphore des travaux crétinisants imposés aux patients des instituts psychiatriques de l'époque, établissements bien connus de l'auteur de *La charge* :

*Il est probable que Gauvreau a eu recours à cette image du porteur d'eau avant tout pour dénoncer le travail «thérapeutique» débilisant et mal payé que l'on proposait aux patients de l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu<sup>1</sup>.*

Une lecture plus marxiste ou plus nationaliste y cherche autre chose qu'une allusion biographique et considère plutôt ce travail comme le symbole de la condition sociale des Québécois, colonisés et exploités, contraints à l'esclavage, ou, suivant l'expression consacrée, à une corvée de «porteurs d'eau» :

*Cette image d'Épinal de l'oppression du Québécois peut nous pousser à croire que Gauvreau a voulu donner une portée très large à sa pièce<sup>2</sup>, [...]*

Ces deux analogies ne doivent pas être écartées, mais il y a plus. Il est possible de lire cette figure du porteur d'eau de façon plus générale, plus universelle. Elle symbolise l'acte maintes fois répété et pourtant inutile. Version gauvréenne du mythe de Sisyphe, elle exprime un sentiment d'insignifiance, d'infertilité, d'éternel recommencement vain. Le porteur d'eau, c'est l'homme qui se croit utile mais qui ne l'est pas, à qui l'on a donné une tâche vaine pour le distraire et ainsi mieux l'écartier. L'analogie s'applique dès lors à l'artiste, tenu, dans les années cinquante, de se soumettre à l'Idéologie s'il veut continuer à créer. En effet, la censure frappe fort et partout à l'époque, et l'Art est une cible de choix. La peinture, la

---

<sup>1</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 322.

<sup>2</sup> *Ibid.*

littérature, le théâtre doivent se conformer au «bon goût» pour ne pas subir les foudres des instances critiques et académiques. Mais il n'est pas interdit de voir aussi en ce porteur d'eau une image quelque peu tragique de l'artiste, apportant au monde le principe vital (l'eau) qui lui permettrait de se régénérer, inlassablement, même si le monde l'ignore et le rejette. La symbolique du porteur d'eau qui répète infiniment sa tâche somme toute inutile rappelle aussi les Damnés de la mythologie grecque, et en particulier le sort réservé aux Danaïdes<sup>3</sup>. Le mythe raconte que pour échapper à l'hyménée forcée avec leurs cousins, les cinquante filles de Danaos (à l'exception d'une) feignirent la résignation pour ensuite égorger leurs futurs époux durant la nuit de noces. Elles furent conséquemment envoyées aux Enfers et condamnées pour l'éternité à verser de l'eau dans un tonneau sans fond. Le sort de Mycroft Mixeudeim semble similaire à celui des Danaïdes, mais l'apparition inopinée d'un «deus ex machina» moderne (Dydrame Daduve en hélicoptère) brouille les cartes, et met un bâton dans la roue du destin.

### **La répétition**

Le motif du recommencement est renforcé par le procédé itératif, omniprésent dans toute la pièce. Plus qu'un simple moyen d'attirer l'attention

---

<sup>3</sup> Gauvreau fait d'ailleurs référence au tonneau des Danaïdes dans une didascalie du second acte (p. 684) : «Mycroft Mixeudeim mime un ange remplissant le tonneau des Danaïdes, puis le tonneau des Danaïdes

du lecteur sur certains termes, la répétition joue ici plusieurs rôles. En premier lieu, elle contribue à créer une atmosphère onirique, à faire de l'univers de *La charge* un univers étrange, inquiétant et abrutissant. En second lieu, le procédé répétitif permet d'illustrer métaphoriquement la situation d'aliénation et de stagnation de l'art dans la société de l'ère duplessiste. Enfin, elle organise le texte de telle manière qu'elle le rend structurellement semblable au conte.

Le premier type de répétition, que j'appellerai «l'écho aliénant», consiste à réitérer à plusieurs reprises des mots et des phrases (souvent assez courtes) afin d'instaurer peu à peu dans la pièce une atmosphère étrange et onirique qui n'est pas sans évoquer quelque perception schizophrénique de la réalité. Claude Gauvreau réussit ainsi à faire ressentir aux spectateurs ce qu'éprouve Mycroft Mixeudeim dans son univers, c'est-à-dire un constant sentiment d'instabilité et de méfiance, de doute quant à sa santé mentale (qui n'en douterait pas dans de telles circonstances ?), mais il parvient à conserver un esprit critique qu'il révélera d'ailleurs à Dydrame Daduve lors de leur première rencontre. Ainsi, vers le début du premier acte, les «psychiatres» interrogent l'original sur la cause de ses inquiétudes :

*LAURA PA — Tout à l'heure, Marie-Jeanne, tu n'as pas crié ?*  
*M. J. COMMODE — Crié ? Comment, crié ?*  
*MYCROFT MIXEUEDEIM — Un cri de frayeur, un cri d'exaspération. Un appel au secours.*  
 [...]

MYCROFT MIXEUDEIM — Tu n'as pas crié ?  
Tu n'as pas appelé au secours ?

BECKET-BOBO — Non.

LONTIL-DÉPAREY — Vous n'avez pas  
entendu de cris ?

M. J. COMMODE — Des cris ? Quels cris ?

LAURA PA — Une voix inconnue appelait  
Mycroft Mixeudeim à l'aide.

M. J. COMMODE — Je n'ai rien entendu.

LONTIL-DÉPAREY — Et toi, Becket-Bobo ?

BECKET-BOBO — Je n'ai rien entendu.

MYCROFT MIXEUDEIM — Vous ne m'avez  
pas entendu foncer dans les portes ?

BECKET-BOBO — Non. Pourquoi as-tu foncé  
dans les portes ?

MYCROFT MIXEUDEIM — Pour porter  
secours à la voix qui criait.

M. J. COMMODE — C'est amusant.

MYCROFT MIXEUDEIM — Et toi, Lontil-  
Déparey, tu ne m'as pas entendu cogner dans les  
portes ?

[...]

LAURA PA — Et il fait cela à coups de tête.

M. J. COMMODE — À coups de tête ! C'est  
merveilleux ! Montre-nous comment tu fais cela,  
Mycroft.

MYCROFT MIXEUDEIM — Ça ne servirait à  
rien.

M. J. COMMODE — Juste une petite fois. Une  
petite fois.

MYCROFT MIXEUDEIM — Ça ne servirait à  
rien.

LAURA PA — Il a raison. Un tel effort  
épormyable ne doit se faire que par nécessité.

BEKET-BOBO — En tout cas , nous n'avons  
rien entendu.

M. J. COMMODE — Rien entendu<sup>4</sup>!

La réitération continuelle de certains substantifs et expressions (*cri*, *crié*,  
[rien] *entendu*, *foncé dans les portes*, *à coups de tête*) crée efficacement  
l'atmosphère désirée. Le spectateur devient le témoin privilégié du

stratagème des «psychiatres» et comprend, au fil des répliques, qu'une personne seule plongée dans un univers où tout semble préparé et calculé par des êtres qui se liguent contre elle ne peut que sombrer progressivement dans la folie, c'est-à-dire dans un état «asocial» créé par l'impossibilité de réelle communication. Ce procédé est maintes fois repris dans la pièce et il serait trop long et probablement de peu d'intérêt d'énumérer toutes ses occurrences. En voici un autre bref exemple, dans lequel l'intention de l'auteur de troubler le spectateur est claire :

*LAURA PA — Qu'est ce que ça veut dire ?*  
*M. J. COMMODE — Comment le sais-tu,*  
*Lontil-Déparey ?*  
*LONTIL-DÉPAREY — Ça m'est apparu*  
*évident.*  
*BECKET-BOBO — Je crois que tu te trompes.*  
*LONTIL-DÉPAREY — Qu'est-ce que ça voulait*  
*dire alors ?*  
*BECKET-BOBO — Je ne sais pas au juste ce*  
*que ça voulait dire. Mais ça ne voulait certainement*  
*pas dire ce que tu as dit<sup>5</sup>.*

D'autres types de répétitions mettent davantage l'accent sur la perversité de la stratégie répétitive des «psychiatres» et sur les buts visés par un tel «traitement». La séquence la plus évocatrice se déroule lors du second acte, alors que les «spécialistes» droguent Mycroft Mixeudeim afin de le faire réagir selon leur bon vouloir. L'extrait est long mais est essentiel à la compréhension du stratagème :

---

<sup>4</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 647-649.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 684.

LAURA PA — Quand tu sortais, Mycroft, tu faisais un effort pour sortir ?

MYCROFT MIXEUDEIM — Non.

LAURA PA — Se lever, marcher, rencontrer des gens, c'est pénible. Enfin, ce peut l'être.

MYCROFT MIXEUDEIM — Tout dépend de ce qu'on fait ; Tout dépend de qui l'on voit.

LAURA PA — Faire n'importe quoi, ça demande toujours un effort. Ne serait-ce qu'un tout petit effort.

BECKET-BOBO — Sois sincère, Mycroft. Il faut toujours un effort pour faire quelque chose.

LAURA PA — Sortir de chez soi, ça demande un effort.

MYCROFT MIXEUDEIM — Oui, ça peut demander un effort.

LONTIL-DÉPAREY — C'est peut-être un schizoïde.

BECKET-BOBO — C'est un schizoïde.

M. J. COMMODE — L'effort a été de plus en plus grand. Et maintenant tu ne voudrais plus sortir d'ici.

MYCROFT MIXEUDEIM — J'ai perdu l'habitude du monde extérieur.

LONTIL-DÉPAREY — Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM — Pas toujours.

LONTYL-DÉPAREY — Pas absolument, peut-être. Mais, dans le sens où l'on emploie habituellement ce mot, tu es un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM — Peut-être.

BECKET-BOBO — Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM — Je ne crois pas.

LAURA PA — Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM — Probablement.

M. J. COMMODE — Tu es un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM — Oui.

LAURA PA — Tu as toujours été un sédentaire.

LONTIL-DÉPAREY — Tu es sédentaire. Tu es un taciturne.

MYCROFT MIXEUDEIM — Oui, oui. Probablement.

LAURA PA — *Tu es taciturne. Tu es un sédentaire.*  
 MYCROFT MIXEUDEIM — *Oui.*  
 LONTYL-DÉPAREY — *C'est peut-être un schizoïde.*  
 BECKET-BOBO — *C'est un schizoïde.*  
 LAURA PA — *C'est un schizoïde.*  
 M. J. COMMODE — *C'est un schizoïde*<sup>6</sup>.

Dans ce seul extrait, deux procédés, deux schémas répétitifs se succèdent. Le premier est celui de l'interrogatoire policier. Les «psychiatres» veulent par tous les moyens faire dire à Mycroft qu'il *fait des efforts*, et cette volonté de lui faire avouer une chose qu'il ne pense pas tourne à l'absurde : voulant faire dire à l'original qu'il *faisai[t] un effort pour sortir*, les «thérapeutes» lui font finalement avouer qu'il *faut toujours faire un effort pour faire quelque chose*. Cette déformation mime la mécanique de récupération de l'œuvre d'art par les instances idéologiques : par des manipulations diverses, l'Idéologie dominante s'approprie l'œuvre de l'artiste et l'utilise à son propre compte. Mais Mycroft ne s'avère pas un artiste aisément «maniable», son art résiste à l'emprise idéologique. Ne pouvant discipliner et compromettre l'épormyable poète, les tortionnaires décideront de l'éliminer.

Le deuxième type de répétition utilisé dans cet extrait se rapproche davantage du lavage de cerveau. Le leitmotiv *Tu es un sédentaire* revient à intervalles quasi réguliers dans la seconde moitié de l'interrogatoire. Les «psychiatres» suggèrent (c'est un euphémisme) à Mycroft Mixeudeim qu'il

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 674-676.

est un sédentaire. Si Mycroft tombe dans le piège et se laisse convaincre, c'est parce qu'il est épuisé par le bombardement de questions et par le rythme rapide et saccadé des échanges. La résignation de Mycroft est lente et progressive comme le montrent diverses expressions dans ses réponses : *Pas toujours, Peut-être, Je ne crois pas, Probablement, Oui, Oui, Oui. Probablement, Oui.* Le passage tend à montrer que Mycroft n'est pas aliéné de façon intrinsèque, mais que la société est elle-même aliénante et qu'elle le force à la réclusion involontaire. Elle ne se contente pas d'obliger l'artiste à faire ce qu'elle désire qu'il fasse ; elle va jusqu'à décider pour lui de ce qu'il est fondamentalement, de son essence. Les «psychiatres» tentent par tous les moyens de trouver la pathologie dont est atteint Mycroft, de mettre le doigt sur la bonne «étiquette», le qualificatif qui peut le désigner, le résumer entièrement. Le même phénomène d'«étiquetage unilatéral» se produit lorsque, dans l'incipit du quatrième acte, Lontil-Déparey parle de Letasse-Cromagnon en ces termes : *Letasse-Cromagnon est un sadique. C'est un sadique qui ne se cache pas de l'être. Il sue le sadisme, il respire le sadisme, il vit pour le sadisme*<sup>7</sup>. Les termes «sadique» et «sadisme», répétés cinq fois en trois courtes phrases, estampillent on ne peut mieux Letasse-Cromagnon. Mycroft Mixeudeim est un être entier, pluridimensionnel, inclassable, qui se refuse à toute catégorisation restreignante. C'est pourquoi le choix de la bonne étiquette qu'il faudrait apposer à l'original est difficile. Les «psychiatres» changent constamment d'idée, sans avoir plus de doute sur leur action que s'ils étaient en train de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 720.

choisir de quelle couleur sera le ruban de l'emballage d'un cadeau. L'analogie formelle avec un lavage de cerveau, provenant entre autres des interminables et répétitives affirmations visant à convaincre le patient de certains faits, met également en cause avec force les traitements psychiatriques que subissent les patients lors des internements.

L'auteur utilise aussi la répétition pour structurer le texte, pour lui donner une forme se rapprochant souvent du conte. Les cris à l'aide, qui reviennent constamment au cours de la pièce, toujours suivis (sauf une fois, qui s'avère la bonne) de l'arrivée en trombe de Mycroft Mixeudeim qui accourt à la rescousse, rappellent le conte moraliste (ou du moins l'histoire populaire que tout enfant québécois s'est fait raconter au moins une fois) du petit garçon qui crie «Au feu !» juste pour le plaisir de voir arriver les pompiers, et qui meurt brûlé vif le jour où un incendie se déclare vraiment<sup>8</sup>. L'histoire est reprise et transformée : l'original, qui accourt toujours lorsqu'il entend des cris, se fait finalement convaincre que ceux-ci proviennent de son imagination et qu'il lui faut les ignorer. Or, la seule fois qu'il les ignorera sera fatale pour sa bien-aimée. La morale de l'histoire originelle, qui condamnait le mensonge en raison des conséquences possibles, est transformée par Gauvreau. Elle devient une accusation envers une société qui tente de changer les êtres au lieu d'accepter leur véritable nature. Mycroft est un pourfendeur de portes (d'orthodoxie, de valeurs sclérosées), émotif, passionné, et doit le rester. Toute tentative pour changer sa vraie

nature entraîne derrière elle la mort, ou, ce qui revient pratiquement au même, la stérilité artistique.

---

<sup>8</sup> Variante populaire du conte *Pierre et le loup*, cette histoire est connue sous plusieurs versions.

## CONCLUSION

Jacques Dubois a montré que, dans tout texte littéraire, la position institutionnelle de l'auteur est lisible et reconnaissable, et que les luttes pour la conquête du capital symbolique y laissent des traces perceptibles qu'une véritable lecture sociologique peut mettre à jour. Dans ce travail, j'ai fait miennes les hypothèses de l'analyse institutionnelle de la littérature. *La charge de l'original épormyable* dépasse la simple critique des traitements réservés aux malades psychiatriques. La pièce récupère certes des éléments propres au phénomène asilaire et aux façons de soigner la folie bien connus par l'auteur, mais elle les transforme et en étend la signification afin de dépeindre et stigmatiser une situation plus générale : celle de l'intolérance de la société dans son ensemble. Elle dénonce à la fois l'ostracisme jeté par la société duplessiste sur toute forme de marginalité et, sur un autre plan, le caractère fermé de la littérature et de la critique instituées, leur crainte devant toute forme d'originalité, leur hostilité envers toute démarche d'avant-garde.

L'asile psychiatrique est le lieu théâtral idéal pour la mise en scène d'une pièce dans laquelle l'auteur veut dénoncer l'ostracisme institutionnel dont il a toujours été victime. La solitude du personnage principal (du «malade») montre l'isolement de l'écrivain d'avant-garde tentant d'accroître son capital symbolique. Les portes de l'asile représentent les limites conventionnelles de l'imaginaire. L'original les défonce mais ses efforts sont

inutiles : Becket-Bobo possède la clef qui permet de les refermer aussitôt. L'ouverture difficile et la fermeture aisée des portes montrent la toute-puissance des pouvoirs de légitimation et l'immuabilité des valeurs de l'orthodoxie artistique du milieu du siècle. Gauvreau thématise (au sens que ce verbe reçoit en analyse du discours) la cruauté thérapeutique pratiquée dans les asiles afin de rendre Mycroft Mixeudeim pathétique aux yeux du lecteur / spectateur, espérant ainsi sensibiliser ce dernier à la cause du poète indésirable. Poussée à son paroxysme, la représentation de la cruauté des « psychiatres » envers Mycroft permet un rapprochement analogique avec le martyr du Christ et contribue de cette façon à la déification symbolique du nouveau prophète.

L'étude de la langue gauvréenne nous a permis de comprendre que le langage est peut-être le seul allié de l'auteur de *La charge de l'original épormyable*. Esseulé, Gauvreau prend la langue à bras-le-corps et la modèle à sa convenance pour en faire un puissant outil de signification. Par l'utilisation du langage automatiste et par l'invention de noms propres surprenants, le dramaturge maximise le pouvoir connotatif du son et des syllabes. Il abandonne parfois tout lien avec le monde du signifié pour s'en remettre uniquement aux impressions dégagées par le signifiant sonore. Mais comme nous l'avons vu aussi, l'écriture d'une charge contre l'orthodoxie, par la dimension pamphlétaire qu'elle suppose, nécessite l'abandon d'un automatisme pur, dépouillé de toute intention. S'il voulait être

compris à l'occasion de cette virulente attaque, Gauvreau devait accepter de se battre avec l'arme de l'ennemi. Cependant, son écriture ne se plie pas entièrement aux règles de l'écriture dramatique conventionnelle : l'étrangeté de ses indications scéniques en est l'exemple le plus éloquent. Par la grande liberté qu'il leur concède, l'auteur revendique son entière omnipotence créatrice.

L'analyse de *La charge*, et en particulier la mise en évidence des isotopies «religion» (martyre et mise à mort de Mycroft, ritualisation des passages automatistes) et «science» (présence de «psychiatres», diagnostics à répétition) apportent une preuve supplémentaire à l'hypothèse proposée par Pierre Popovic dans *La contradiction du poème au sujet du texte neuf* :

*Les pages qui suivent [...] postulent que le texte neuf — «rupturant» — résulte d'une distribution particulière des énoncés discursifs ambiants, et non de l'invention d'une nouvelle vision du monde issue de la conscience démiurgique d'un créateur d'exception visité par une illumination soudaine<sup>1</sup>.*

En effet, *La charge* gauvréenne est traversée par un interdiscours composé principalement de trois coulées de sédiments : le discours de l'institution psychiatrique, le discours de légitimation de l'institution littéraire et artistique, le discours de «marginalisation» produit par l'«institution imaginaire de la société» (Castoriadis). Ce sont là trois ordres de répression

---

<sup>1</sup> Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Cadiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 148.

et d'oppression, car non seulement ils interdisent ou combattent toute excentricité, toute excentration, toute déviance, mais de plus ils se soutiennent l'un l'autre. Il naît des effets combinés de ces trois registres d'intolérance une terrible machine à exclure. Tout se passe comme si l'axiologie qui sous-tend le discours asilaire n'était que la reconversion scientifico-psychologique de ce que dit le discours politique et de ce que dit le discours de consécration artistique. Par contrecoup se crée l'image douloureuse d'un martyr, image qui unit le fou, l'écrivain d'avant-garde et le marginal social. On comprend que l'«original», animal chassé et traqué, ne frappe que des portes fermées. De surcroît, en mettant en scène l'équipe des bourreaux, Gauvreau porte un acte d'accusation très sévère et très grave : le martyre est voulu, délibéré (même s'il ressemble parfois à un jeu), il n'est pas accidentel.

Le jour de la première de *La charge de l'original épormyable*, le 2 mai 1970, Claude Gauvreau affirmait haut et fort *qu'il ne f[allait] pas avoir peur d'affronter le public, de créer un choc salutaire, d'ouvrir à l'inattendu<sup>2</sup>*. L'accueil froid (pour ne pas dire hostile) que le public réserva à la pièce ce jour-là provint sûrement en grande partie de ce risque que prit l'auteur. Sa charge, il la menait aussi contre le public, représentant officiel de la société en ce microcosme qu'est le théâtre. Il faudra attendre la mort du dramaturge, le 9 juillet 1971, pour que l'effet de la reconnaissance posthume vienne compenser la sensation d'agression ressentie par le spectateur. Les mises

en scène ultérieures de Jean-Pierre Ronfard (1974) et d'André Brassard (1989) furent plus acclamées que l'originale. Le recul historique joue assurément un rôle dans l'accueil réservé à la pièce. Le succès de la toute dernière production des *Oranges sont vertes* (1998) au T.N.M. en est un exemple probant.

Une recherche sur la réception critique des différentes productions de *La charge* mises en relation avec l'évolution politique et religieuse de la société québécoise depuis 1956 permettrait de mieux comprendre comment le sens d'une œuvre se modifie en fonction de l'évolution des conditions sociales de réception. Une lecture de *La charge* en 1956 diffère complètement d'une relecture de l'œuvre en 1999. Le contexte historique a changé, le système de valeurs personnelles et sociales influençant le jugement du récepteur s'est aussi transformé au fil des années, et l'acte d'accusation mené par l'original épormyable, ayant un peu perdu de sa vigueur polémique directe mais pas de sa pertinence générale, est plus aisément recevable.

---

<sup>2</sup> Réginald Martel, «Gauvreau : Mort et résurrection», dans *La Presse*, le 2 mai 1970, p. 29.

## BIBLIOGRAPHIE

## I. Corpus primaire

### A. Texte étudié

GAUVREAU, Claude, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 637-753.

### B. Autres textes contemporains

BRÛLÉ, Michel, «Création et langage. Thème discuté par des romanciers, poètes et auteurs dramatiques», *le Devoir*, vol. L, n° 249 (23 octobre 1959), p. 7, 10.

BORDUAS, Paul-Émile [et al.], *Refus Global*, dans *Refus Global. Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, 153 p., p. 25-40.

BRUNET, Berthelot, «Histoire de la littérature canadienne-française suivie de Portraits d'écrivains», Montréal, HMH, 1946 [1970], 332 p. (Coll. «Reconnaissance»).

DESBIENS, Jean-Paul, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Éditions de l'homme, 1960, 158 p.

GAUVREAU, Claude, «L'écrivain et la Société», *le Devoir*, vol. XLVIII, n° 269 (16 novembre 1957), p. 15.

GAUVREAU, Claude, *Les oranges sont vertes*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 1363-1487.

LAPORTE, Albert, «Littérature et Mission française», *le Quartier latin*, vol. XXIV, n° 12 (19 décembre 1941), p. 9.

L'HEUREUX, Eugène, «Du théâtre propre», *l'Action catholique*, vol. XXXIII, n° 10 454 (3 décembre 1940), p. 4.

MARTEL, Réginald, «Gauvreau : Mort et résurrection», dans *La Presse*, le 2 mai 1970, p. 29.

ROY, Camille (Mgr), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin ltée, 1959 (rééd.), 191 p.

## II. Corpus secondaire

### A. *Théorie littéraire, sociologie de la littérature, sociocritique*

[Coll.], *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973, 240 p.

ANGENOT, Marc, «Le discours social. Problématique d'ensemble», *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 1, avril 1984, p. 19-43.

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

BIRON, Michel, «Sociocritique et poésie. Perspectives théoriques», *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 11-24.

BOURDIEU, Pierre, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, vol. XXII, 3<sup>e</sup> série (1971), p. 49-126.

BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 347 p.

DELCROIX, Maurice et Fernand Hallyn, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Gembloux, Duculot, 1987, 391 p.

DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 334 p.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, 188 p.

DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 223 p.

DUMONT, François, *Usage de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.

GOBIN, Pierre, *Le Fou et ses Doubles. Figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1978, 263 p. (Coll. «Lignes québécoises»).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, 477 p.

- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.
- POPOVIC, Pierre, «Littérature et sociocritique au Québec : horizons et points de fuite», dans *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 207-239.
- POPOVIC, Pierre, «Retours d'Amérique», dans *Études françaises*, vol. 27, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1991.
- ROBERT, Lucie, «Sociocritique et modernité au Québec», *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1988), p. 31-41.
- ROBIN, Régine et Marc Angenot, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire», *Sociocritism*, 1985, p. 53-82.
- UBERSFELD, Annie, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.
- UBERSFELD, Annie, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, 302 p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions Picard, 1985, 252 p.
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, 372 p.

## **B. Ouvrages généraux**

### **1. Histoire et sociologie du Québec**

- BÉLANGER, André-J, «Les idéologies politiques dans les années 50», dans Jean-François Léonard (éd.), *Georges-Émile Lapalme*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1988, p. 121-132.
- BÉLANGER, André-J, *Ruptures et Constantes : quatre idéologies du Québec en éclatement : la Relève, la J.E.C., Cité Libre, Parti Pris*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, 219 p.
- DUMONT, Fernand, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy (éds), *Idéologies au Canada français. 1940-1976. Tome I : La Presse. La Littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 360 p.

- LINTEAU, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Montréal, Boréal, 1986, 739 p.
- MONIÈRE, Denis, *Le Développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, [1977], 381 p.
- MONIÈRE, Denis et André Vachet [compilateurs], *Les Idéologies au Québec. Troisième édition revue et augmentée*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, 175 p.
- RUMILLY, Robert, *Maurice Duplessis et son temps*, Montréal, Fides, 1973. *Tome II : 1944-1959*, 750 p.
- VINCENTIER, Georges, «L'histoire des idées au Québec. De Lionel Groulx à Paul-Émile Borduas», *Voix et images*, vol. II, n° 1 (septembre 1976), p. 28-46.

## ***2. Essais sur les rapports entre la langue et la littérature***

- BEAUCHEMIN, Normand, «Joual et français au Québec», dans Émile Snyder et Albert Valdman, *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*, Québec, CIRB (UL), 1976, p. 6-15.
- BOUTHILLIER, Guy, et Jean Meynaud, *Le choc des langues au Québec, 1860-1970*, PUQ, 1972, 767 p.
- DARBELNET, Jean, *Le français en contact avec l'anglais en Amérique du Nord*, Québec, CIRB (UL), 1976, 144 p.
- GAUVIN, Lise, «Littérature et langue parlée au Québec», *Études françaises*, vol. 10, n° 1, février 1974, p. 80-119.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- GOBARD, Henri, *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976, 298 p.
- GROUPE MU (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, 299 p.
- GROUPE MU (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 206 p.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, Danielle Racelle-Latin, et Guy Connolly, *Langages et collectivités : le cas du Québec*, Leméac, 1981, 300 p.
- LAFONTAINE, Dominique, *Le Parti pris des mots. Normes et attitudes linguistiques*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, 163 p. (Coll. «Psychologie et sciences humaines»).
- MAILHOT, Laurent, *Essais québécois 1837-1983*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1984, 658 p.
- RIGOLOTT, François, «La lecture du nom propre : histoire et théorie», dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le Texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 347 p.
- ULLMANN, Stephen, *Précis de sémantique française*, 4<sup>e</sup> éd., Berne, A. Francke S.A., 1969, 352 p.

### **3. Automatismes**

- [Coll.], «les Automatistes», *La Barre du jour*, janvier-août 1969, 389 p. [Textes de Claude Gauvreau, Marcel Fournier, Claude Bertrand, Jean Stafford, Alain Richard, François Gagnon].
- BOURASSA, André G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Édition Les Herbes rouges, (1986), 613 p. (Coll. «Typo»).
- FISSET, Jean, *Le Texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 83 p.
- GAUVREAU, Claude, *Écrits sur l'art*, Montréal, l'Hexagone, 1996, 410 p.
- GAUVREAU, Claude, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», dans *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 (janvier-août 1969), p. 48-96.
- GAUVREAU, Claude, «Lettre à un fantôme», dans *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 (janvier-août 1969), p. 344-361.

### **C. Études spéciales**

- BÉLANGER, Marcel, «La lutte contre l'esprit, ou quelques points de repère sur la poésie de Gauvreau», *Études françaises*, vol. V, n° 3 (décembre 1972), p. 481-497.
- BOURASSA, André-G., *Note sur La charge de l'original épormyable*, dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, (1992), 250 p.
- CHAMBERLAND, Roger. *Claude Gauvreau : la libération du regard*, Québec, Université Laval, Éditions du CRELIQ, 1986, 145 p. (Coll. «Essais»).
- DENIS, Jean-Pierre, «Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploréen», *Voix et images*, vol. 18, n° 3, printemps 1993, p. 483-494.
- DUPRIEZ, Bernard, «Ha, Gauvreau ou De la scansion», dans *Voix et images*, 9, n° 1, automne 1983, p. 97-102.
- FISSETTE, Jean, «La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau», *Voix et images*, vol. 18, n° 3, printemps 1993, p. 468-483.
- IMBEAU, Gaston, *Claude Gauvreau, l'homme et l'œuvre (biobibliographie descriptive)*, Montréal, mémoire de maîtrise (Université de Montréal), 1975, 239 p.
- L'HÉRAULT, Pierre, «L'espace du jeu», dans *Spirale*, n° 133, mai 1994, p. 3-4.
- MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, 443 p.
- PETERSON, Michel, «Beauté baroque de Claude Gauvreau. Les apories de l'esthétique exploréenne», *Voix et images*, vol. 19, n° 2, hiver 1994, p. 363-373.
- ROBERT, Lucie, «Le retour de Claude Gauvreau», *Voix et images*, vol. 18, n° 2, hiver 1993, p. 417-422.

### **D. Divers**

- DORÉ, François Y., *L'apprentissage : une approche psycho-éthologique*, Saint-Hyacinthe, Edisem, 1991, 344 p.

DULONG, Gaston, *Bibliographie linguistique du Canada français*, Québec et Paris, PUL, 1975, 166 p.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome III (1940-1959)*, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.

ROBERT, Paul (éd.), *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Dicorobert Inc., 1993, 2551 p.

## ANNEXE I

MYCROFT MIXEUDEIM (*monologuant avec frénésie*) — Je vois une main. Une main jaune. Que vient faire cette main ? Et ce gros derrière blanc. Un gros derrière blanc se dévoile devant moi. Il n'y a pas d'érotisme ; il n'y a que du cocasse. Ah ! la maîtresse d'école est belle ! Elle a de beaux yeux gris, sur son regard sévère. Je jette la tasse de café ! Flaque de boue brune ! Un doigt est dressé, menaçant : un doigt qui expulse. Partez ! Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux. Mais il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée de se déshabiller en public. Le pubis doré a des sourcils bruns. Et quelle est cette enfance qui glisse sur des glacis ? Des enfants, qui ne sont pas moi, montent la garde autour d'un parc sans lumière. Avec la main gauche, il fait l'acte défendu : puis avec la main droite. C'est loin, c'est loin, c'est loin. Un pied est pris dans un piège à loup. La femme a des bras invitants qui sont des mâts flexibles, des mâts de rose bambou. Qu'il y a du chaud dans la succion affectueuse ! Des gendarmes courent. La pluie a recouvert la ville d'une rosée souriante. La femme a donné rendez-vous : et un hoquet ricaneur est seul présent à travers les chambres glacées. Signal d'arrêt. Je suis automobiliste. La salive des drogués se répand sur l'asphalte des trottoirs ; il y a un manteau de salive, il y a une patinoire de paroles coagulées. L'âge d'homme est venu, et l'espoir s'est résorbé. Une tête qui sortait du trottoir a été coupée comme un champignon. Les femmes dansent ! On a dit qu'il était fou ! Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. La femme est chaude : sa hanche est un refuge de grive. Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est seul légitime.

M.J. COMMODE — Il est hystérique.

LAURA PA — C'est un hystérique.

MYCROFT MIXEUDEIM — C'est malgré moi. On me coupe du monde. C'est malgré moi. On me fait un procès. Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. Des moralisateurs insincères se reconnaissent le droit de me juger. Des conformistes drapés me jugent, profitant de ma léthargie. Procuste m'a jugé, m'a condamné. Procuste inquisiteur, Procuste vaniteux et impotent et suiveur et sournoisement envieux. Le jugement de celui qui ne sait pas faire et qui ne sait qu'essayer d'empêcher l'autre de faire ! Celui qu'on déprime et qui déprime, Procuste empereur ! Les ongles ont inscrit sur ma face le signe du mépris : sillons du pouilleux-purulent ! Mais il y a des dentelles roses. Il y a la paix de ces jambes souples qui ne refusent pas de s'entrouvrir. Courroucé ! le vaincu est courroucé ! On l'a frappé dans sa poignée de chair sensible. Le dogue

montre les dents ; il est un chat-chien qui fait pleuvoir du crachat. Et pendant ce temps, les travailleurs marchent calmement. Le labeur abouti tisse une couverture sur l'univers existant. Les amoureux, main dans la main, se noient dans la pelure nacrée d'une lumière. Je suis innocent. Je ne reconnais pas la culpabilité qu'on m'impose de force. Je ne reconnais pas la compétence des juges intéressés. Je ne reconnais pas l'amour des assassins guêtrés de stupidité. Je ne reconnais pas la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris. Le lac-bolide fuse, onnée verticale et parabolique !

LAURA PA — C'est un hystérique.

LONTIL-DÉPAREY — Hystérie conversante.

MYCROFT MIXEUDEIM — Dérision. Il n'y a pas de commune mesure entre la densité et la tiède sagesse. Oh Oh ! la robe verte a des charmes en forme de glands. Pustules-bonté ! On a volé le manuscrit. Pour qu'il ne puisse pas rouspéter, on a pris son œuvre comme otage. «Tais-toi, pendant que nous ferons les cons ; sinon, nous saccagerons ton bien». Le léthargique se meurt, et on l'aide à mourir. Parfois, on a besoin de lui et on souhaite qu'il meure un peu plus tard. C'est rare. D'où vient cette léthargie ? Qui l'a souhaitée secrètement, et en a fait une flèche fluidique ? Qui a englué le corps d'une couche de farine mouillée ? Qui l'a voulu ? Qui l'a laissé faire ? Qui l'a approuvé ? Des diamants rient à gorge déployée dans les vitrines. Maintenant les drapeaux ont des queues de misère. Derrière tout blanc. Noces lyriques de l'adolescence. Mariage illégal de la maturité. Synthèse coriace de la décadence. Désarmement obligatoire. Les caves jubilent ! Les mijaurées se donnent du plaisir, le but est atteint ! Les alliés se prosternent, baisent leur propre futilité. «Il faut les bâillonner !» «Rappelons-lui ses injustices !» Les pleutres armés de pleutrierie montent à l'assaut du lion écrasé. Des guirlandes d'hosties jettent une note de bleuâtre dans le ciel tranquille. Les hommes se donnent la main. Les femmes se donnent le pouce. Un univers se lève sur une aurore courbe.

Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 679-680.

## ANNEXE II

MYCROFT MIXEUDEIM (*mourant*) — L'ormelladbelsan croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jaunes. Des sourires de bravade entrouvrent le guichet des biftecks aux rainures mordorées. Il n'y a pas de fraternel, il n'y a pas d'ému réchauffant. Le glauque et la pénombre annoncent le triomphe de ce qui est tramé dans l'acier. Les coudes sont serrés, les coudes des mordicités. L'horrible plane et déverse sa lumière, il n'y a pas d'entrailles d'arborescences de verres je n'en vois pas. Tout a été occis de ce qui réverbérait du clair. L'espoir est tranché et ses tranches ont la minceur de l'invisible. Ceci a la similitude de la mort dans le vil. Et pourtant... réscacor dibitlef théosmune. A travers des boréalités de névé-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. Un nombril de brume, dans le très loin d'un prophétique fumet, fait penser à des cœurs hachés regroupés. Il y a le surlendemain inespéré après le lendemain du triomphe du glapir. Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des orange justiciers. Phinncoxlix, l'abreuvoir miroitant d'une beauté impensée. Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment petit piétiné. Le grossier a des membres, le grotesque a des bras; réel sans lourdeur appréciable, réel inaperçu que l'on néglige. Ce qui n'a pas été vu, ce qui ne sera pas vu facilement grossira sous forme de soleil. Les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une précurSION intuitive. Fédralbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdivane, drétlôdô cannuef ; l'élixir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses...

(*Mycroft Mixeudeim meurt.*)

Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1981, p. 748-749.

## Remerciements

Merci, Pierre Popovic, mon Letasse-Cromagnon bienveillant. Vos épormyables coups de fouet et les innombrables stigmates d'encre rouge laissés sur mes pages ont prouvé votre patience et ont fait de moi un homme qu'aucun obstacle ne pourra décourager.

Remerciements thomistes à M. André-G. Bourassa pour ses nombreux conseils.

Merci à mes parents, dont l'affection et l'appui ont toujours été inconditionnels.

Enfin, un merci tout spécial à Nathalie : ta patience, ta compréhension, tes encouragements et ton amour m'ont supporté tout au long de ce travail.