

La lettre sous le regard du cyclope. La loi du secret dans la correspondance entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas

The letter under the Cyclop's watch: the law of secrets in the correspondence between Claude Gauvreau and Paul-Émile Borduas

Gilles Lapointe

Volume 3, Number 1, 2000

L'intime et le privé au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000565ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000565ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapointe, G. (2000). La lettre sous le regard du cyclope. La loi du secret dans la correspondance entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas. *Globe*, 3(1), 39–63. <https://doi.org/10.7202/1000565ar>

Article abstract

Among the various practices known under the term of *intimate writing*, Claude Gauvreau maintains a complex relationship with epistolary writing and autobiography. Beginning with a reflection on the forbidden as posed by Muriel Gudbault shortly before his death and the autobiographical stakes present in the monistic novel *Beauté baroque*, the author analyses the place the "secret" subsequently holds in the correspondence shared between the poet and Borduas. By examining the consequences ensuing from Gauvreau's rupture of the confidentiality pact, which caused a private document of Borduas to be circulated in the public sphere, and the nature of the "strange quarrel", the author questions the effect this law carries on the circulation of Gauvreau's work, which was long limited to a circle of initiates, meaning that only the posthumous publication of his writings could resolve the insoluble paradox.

La lettre sous le regard du cyclope. La loi du secret dans la correspondance entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas

Gilles Lapointe
Université du Québec à Montréal

Résumé — Parmi les diverses pratiques connues sous le terme d'*écriture intime*, celle de Claude Gauvreau entretient un rapport complexe à l'épistolaire et à l'autobiographie. À partir d'une réflexion portant sur l'interdit posée par Muriel Guilbault peu avant la mort de Gauvreau et les enjeux autobiographiques présents dans le roman moniste *Beauté baroque*, l'auteur analyse la place que le «secret» occupe par la suite dans la correspondance échangée entre le poète et Borduas. Examinant les conséquences découlant de la rupture par Gauvreau du pacte de confidentialité qui fait passer un document privé de Borduas dans la sphère publique et la nature de «l'étrange querelle» — selon les termes de Jacques Marchand—, qui conduit les deux hommes à interrompre leurs échanges, l'auteur interroge l'effet de cette loi de l'interdit sur la diffusion de l'œuvre de Gauvreau, longtemps limitée à un cercle d'initiés, et dont seule l'édition posthume de ses écrits pouvait dénouer l'insoluble paradoxe.

The letter under the Cyclop's watch: the law of secrets in the correspondence between Claude Gauvreau and Paul-Émile Borduas

Abstract — Among the various practices known under the term of intimate writing, Claude Gauvreau maintains a complex relationship with epistolary writing and autobiography. Beginning with a reflection on the forbidden as posed by Muriel Guilbault shortly before his death and the autobiographical stakes present in the monistic novel *Beauté baroque*, the author analyses the place the «secret» subsequently holds in the correspondence shared between the poet and Borduas. By examining the consequences ensuing from Gauvreau's rupture of the confidentiality pact, which caused a private document of Borduas to be circulated in the public sphere, and the nature of the «strange quarrel», the author questions the effect this law carries on the circulation of Gauvreau's work, which was long limited to a circle of initiates, meaning that only the posthumous publication of his writings could resolve the insoluble paradox.

Gilles Lapointe, «La lettre sous le regard du cyclope. La loi du secret dans la correspondance entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, no 1, 2000.

On sait la place de choix qu'occupe l'épistolaire parmi les pratiques connues sous le terme *d'écriture intime*. De fait, si la lettre jouit aujourd'hui d'un privilège d'édition, la raison doit en être cherchée, selon Alain Pagès, «dans la fascination qu'exercent les correspondances, susceptibles d'avouer les secrets d'une œuvre, et même plus, de constituer une deuxième œuvre plus riche, plus libre que l'originale, donnant enfin la vérité de l'homme derrière l'écrivain¹». Plusieurs études récentes sur l'épistolaire ont en effet montré que la lettre peut être le lieu d'émergence d'une écriture véritablement autobiographique. Déjà, Alain Buisine a fait remarquer que chez Rilke et Jean-Paul Sartre, les «lettres tenaient un peu le rôle de journal²», déplacement qui accuse la frontière désormais mouvante entre les genres, caractéristique de la modernité littéraire. Au point de croisement de la vie et de l'œuvre dont elle représente le fameux «chaînon manquant³», la lettre se sera révélée, pour maints artistes, le lieu intermédiaire nécessaire de l'expérience esthétique. Transcription de la vie immédiate, mimant l'art simple et naturel de la conversation, la lettre privée, dont la valeur se mesure à ses qualités de proximité et de franchise, de transparence ou de «pureté de contact», découvre sous un jour autre, malgré l'équivoque irréductible de sa forme, le visage véritable de l'épistolier. Ce pouvoir de la lettre à produire du «vrai» (ou l'illusion du «vrai», ce qui ne revient pas tout à fait au même) lui confère un attrait supplémentaire face aux autres genres qui ressortissent au domaine de la «littérature de l'intime» :

La lettre donne l'illusion d'être plus vraie que toute forme d'écriture, y compris même les autres écritures du «moi», telles que désignées par le philosophe Georges Gusdorf : journal intime, autobiographie, mémoires [...]. Cette illusion

¹ Voir Alain Pagès, «Correspondance et genèse», *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, p. 207-214.

² Alain Buisine, «Ici Sartre», *Revue des sciences humaines*, «Lettres d'écrivains», 1984, no 3, p. 201.

³ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 9.

tiendrait justement dans le fait que le «moi» dans la lettre au destinataire, ne peut indéfiniment mentir à l'autre⁴.

La reconnaissance fondamentale que Borduas et Gauvreau accordent, dans leur pratique artistique respective, à la notion «d'authenticité de l'objet» fera inévitablement de cette question l'un des ressorts importants de leur correspondance⁵. Chacun à leur manière, ils auront voulu porter atteinte à une conception surcodifiée de l'écrit. «Dans un monde qui est en feu comme celui de Gauvreau, les bibliothèques flambent aussi⁶», a remarqué de façon imagée Pierre Popovic, qui a montré que le poète exploréen «prend son bien dans une oralité méprisée par les conventions du bien-écrire, entreprise qui le conduit à faire du littéraire avec du non littéraire⁷». L'exploréen, qui conduira Gauvreau à une sortie de la langue commune, naît à l'origine (ce n'est pas un hasard) de la dislocation d'un lexique emprunté à la langue populaire. Pour Borduas, qu'irritent les modes d'expression artificiels et qui «malmèn[e], dira Robert Élie, les mots au point de leur faire exprimer des profondeurs que ne soupçonnent même pas les littérateurs pédants⁸», il s'agira avant tout de dépouiller le langage de ses prétentions. Cette méfiance viscérale de Borduas et de Gauvreau à l'endroit des effets de style et «ciselures adroites» donne à leurs échanges ce tour abrupt, sans apprêt, spontané, qui est la marque indiscutable, selon Gauvreau, de la vigueur de la signature automatiste. «Rien de plus littéraire, cependant, que cette volonté obstinée de ne pas vouloir faire littéraire⁹», prévient Vincent Kaufmann à propos de la lettre.

⁴ Manon Brunet, «La réalité de la fausse lettre : observations pour une épistémologie appliquée de l'épistolarité», *Tangence*, no 45, 1994 et Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 169.

⁵ Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser ailleurs de façon détaillée la pratique épistolaire de Gauvreau. Sur les rapports que l'écrivain entretient à la lettre et à l'œuvre littéraire, voir le chapitre intitulé «Borduas - Gauvreau : une singulière relation», Gilles Lapointe, *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides, 1996, p. 183-242.

⁶ Pierre Popovic, «Claude Gauvreau, *État mixte* (1950-1951)», *La Contradiction du poème*, Candiac, Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992, p. 291.

⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁸ Robert Élie, «Il y aurait une légende Borduas», fonds Marie-Marthe Élie.

⁹ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 196.

Par un retournement paradoxal, les lettres familières de Gauvreau et de Borduas — il ne faut pas s'en étonner, leur place y étant d'avance assurée — appartiennent aujourd'hui à la littérature.

L'autobiographie, ou la mise au secret

Nous discuterons en détail plus loin certains aspects méconnus des lettres de Claude Gauvreau à Borduas. Auparavant, il nous faut dire un mot du rapport complexe que le poète entretint vis-à-vis de tout projet d'écriture du moi. À première vue, force est d'admettre que Claude Gauvreau, dont seuls quelques fragments épars de l'œuvre furent publiés de son vivant, semble avoir été peu sollicité par un genre qui pouvait lui apparaître par trop traditionnel. L'«*Autobiographie*¹⁰», qui ouvre les *Œuvres créatrices complètes*, et qui relate en quelques pages à peine, de façon extraordinairement condensée, les faits marquants de sa vie d'écrivain, peut même être perçue comme une anti-autobiographie, c'est-à-dire le rejet de la part de l'écrivain de toute forme d'écriture du moi déjà codifiée¹¹. Malgré le refus d'occuper cet espace du moi, certains indices révélateurs nous engagent toutefois à penser que cette question fut pour Gauvreau l'objet d'un investissement important et conflictuel. De fait, pour cet inventeur de formes — nous en formulons rapidement ici l'hypothèse, Gauvreau ayant peut-être conçu pour lui-même une œuvre-vie au sens où l'entend Alain Borer au sujet de Rimbaud¹² —, la question de l'autobiographie se fait plus complexe, trouvant à se réfléchir et à se disséminer, à s'inventer dans l'œuvre même. «L'autobiographie est

¹⁰ Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, coll. «du Chien d'Or», 1977, p. 11-16.

¹¹ Nous donnons raison à Pierre Popovic lorsqu'il écrit que «les différentes prises de distance à l'égard de formes poétiques consacrées attestent que Gauvreau favorise une esthétique libérée des impératifs de la tradition poétique; il refuse particulièrement qu'une forme préalablement fixée, à remplir et respecter, serve de canon et préside à la création» (*op. cit.*, p. 293).

¹² Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*. Édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, Paris, Arléa, 1991, 1 338 p.

rare au théâtre¹³», remarquait naguère France Théorêt, à propos des *Oranges sont vertes*. Pour Jean Fiset, qui prend acte à son tour de la présence étonnante de l'autobiographie dans l'univers dramatique de Gauvreau, la question sera restée irrésolue : «Il faudra réfléchir, écrit-il, sur l'apparent paradoxe d'une écriture s'éloignant toujours plus de la fonction de représentation alors que nombre des textes, dont les textes des pièces qui ont été créées, se fondent sur des données autobiographiques¹⁴». Jacques Marchand a élaboré pour sa part une réflexion critique autour de la «rêverie mythocratique» de Claude Gauvreau sans toutefois parvenir à élucider complètement cette question¹⁵. Chez Gauvreau, la question autobiographique est liée au projet proprement mallarméen du livre total, «monumental», que caresse l'écrivain. Le dessein clairement exprimé par le poète de rassembler ses *Œuvres créatrices* en un seul volume s'explique selon nous par la nécessité quasi physique dans laquelle il se trouve de réunir à la fin de sa vie les morceaux épars de son «autobiographie», disséminés à l'intérieur du corps métaphorique du livre¹⁶. Par ailleurs, des éclats plus anciens de l'œuvre de Gauvreau laissent paraître des préoccupations de nature autobiographique parfois exprimées plus finement que dans les grandes œuvres dramatiques de la fin. Ainsi en va-t-il de *Beauté baroque*, roman dont Gauvreau ne devait autoriser la publication qu'après sa mort dans des conditions qui demandent aujourd'hui à être interrogées. À partir de l'attitude ambivalente de

¹³ France Théorêt, «La loi comme nœud dans *Les Oranges sont vertes* de Claude Gauvreau», *La Nouvelle Barre du jour*, no 94, septembre 1980, p. 59.

¹⁴ Jean Fiset, «Jouer des phrases, des mots, des sons... jouer. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*», *Voix et images*, vol. 3, no 1, septembre 1977, p. 151.

¹⁵ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, 443 p.

¹⁶ Robert Melançon a montré la nécessité d'interroger la présentation matérielle des *Œuvres créatrices complètes*, dont l'édition fut préparée dans les moindres détails : «La stratégie de Gauvreau pour la publication de ses œuvres le montre amplement, et elle jette sur les œuvres un éclairage singulier : "En 1969, j'ai signé un contrat avec les Éditions Parti pris pour la publication de mes ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES en un seul volume" (p. 16). [...] L'œuvre de Gauvreau est massive, abondante, luxuriante : elle s'est voulue telle, multipliée en des centaines de pages. [...] Il faut donc chercher un sens d'ensemble qui justifie l'insistance de Gauvreau à rassembler toutes ses œuvres "en un seul volume"». (Robert Melançon, «La poésie de Claude Gauvreau», *Livres et auteurs québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977, p. 303)

l'auteur lui-même pour cette œuvre de jeunesse et de l'incertitude qui marque son destin, notre lecture de l'intime cherchera à mettre au jour les voies de traverse qui unissent entre elles deux scènes d'écriture normalement distinctes et privées. Les enjeux autobiographiques présents dans le roman moniste *Beauté baroque*, par un singulier déplacement, trouvent en effet à s'inscrire, voire même à parasiter de l'intérieur sa correspondance à Borduas, y reformulant de façon persistante pour Gauvreau la question vitale et préoccupante de la diffusion de son œuvre.

«Claude. Cachez-moi.»

Pour la critique Patricia Smart, qui a donné récemment les aperçus les plus neufs à la question de l'autobiographie chez Gauvreau, le caractère (auto)biographique de *Beauté baroque* ne fait pas de doute : «Gauvreau, écrit-elle, reconnu formellement le caractère biographique et autobiographique de son récit, déclarant qu'il le rédigea dans un état de douleur irrémédiable au cours des mois qui ont suivi le suicide de Guilbault¹⁷.» Dans un chapitre de son ouvrage *Les Femmes du Refus global*, paru concurremment à cet article et lui aussi consacré à Muriel Guilbault, elle réalise à ce sujet une avancée spectaculaire avec la publication d'un inédit, dont la brièveté, à première vue, ne permet pas de soupçonner toute l'importance. Cet envoi capital, écrit de la main de Muriel Guilbault — le seul texte qui nous soit parvenu de la comédienne, précise Smart —, rédigé à la hâte à l'aide d'un bâton de rouge sur un bout de papier et communiqué dans des conditions dramatiques un an avant sa mort, donne à ce message une portée indiscutable :

Claude
Je ne veux pas que l'on m'expose.
Cachez-moi.

¹⁷ Patricia Smart, «Derrière la femme-objet : la représentation de Muriel Guilbault dans *Beauté baroque*», *Études françaises*, «L'automatisme en mouvement», vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 101.

M. Guilbault.

Proposant elle-même une première lecture, Patricia Smart interprète ce billet comme l'expression des derniers souhaits de Muriel Guilbault qui, à cette époque, avait déjà à maintes reprises attenté à ses jours. Ce vœu de Muriel, impossible dès l'origine à satisfaire par «l'ami et l'adorateur», aura une incalculable portée sur l'œuvre du poète. Vivante incarnation de l'idéal surréaliste de la femme, Muriel impose par cette exigence à Gauvreau une responsabilité morale étroitement liée non seulement aux dispositions immédiates devant entourer son corps après sa mort, mais à toute entreprise (fût-elle littéraire) vouée par la suite à exalter sa mémoire. «*Beauté baroque*, fait valoir Patricia Smart, constitue le récit du moment décisif de la vie de Gauvreau, celui de l'expérience de la fusion avec la perfection et la beauté (incarénées par Guilbault), expérience dont il ne devait jamais se remettre si l'on se fie à l'interprétation qu'il a lui-même donnée de sa vie¹⁸.» Malgré les nombreuses allusions à Muriel Guilbault disséminées dans son œuvre et qui éclairent les multiples facettes de l'«amour fou» qu'elle aura inspiré à Gauvreau, on ne peut manquer d'être sensible à la discrétion que Claude Gauvreau aura observée jusqu'à la fin. Patricia Smart livre à ce propos ce commentaire éclairant :

[...] étant donné que ces mots sont adressés à Claude Gauvreau, auteur du roman qui raconte la vie et la mort de Guilbault, ils nous obligent à poser des questions sur le rapport entre fiction et réalité dans cette œuvre, *Beauté baroque*. Il n'y a aucun doute que Gauvreau expose Muriel dans *Beauté baroque* : le portrait qu'il trace de la détérioration psychologique et du suicide d'une actrice adorée est clairement modelé sur elle. En même temps, présentant son récit comme un roman et non une biographie, il cache et protège la jeune femme¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹ Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, p. 137-138.

On sait l'épuisement ressenti par Claude Gauvreau à la suite de la rédaction de *Beauté baroque*²⁰, une œuvre marquée plus qu'il y paraît par la logique de la double contrainte. «Le cadavre de Muriel ayant été souillé par d'abjects moralisateurs de diverses disciplines, je me décidai à laver sans réplique possible cette ignominie en écrivant le roman de sa vie tel que je la connaissais : *Beauté baroque*²¹», écrit-il dans son «Autobiographie». Il est révélateur que Gauvreau relie d'emblée de la sorte, à propos de Muriel Guilbault, les termes de «roman» et «vie», frayant ainsi un passage à une sorte de fiction-vérité entre deux réalités distinctes l'une de l'autre. L'expression «le roman de sa vie» montre que toute considération biographique, même si elle reste subordonnée aux préoccupations littéraires, ne fut pas abandonnée par Gauvreau durant l'écriture de ce roman²². C'est ce que laisse également entendre Patricia Smart, lorsqu'elle écrit que «[...] *Beauté baroque* est moins un roman qu'un "récit de vie" à peine romancé. En dépit de "l'enveloppe" fictive dans laquelle il est présenté, le roman représente une importante source de documentation sur la vie de Muriel Guilbault [...]²³». En se posant en romancier et non en biographe, Claude Gauvreau donne l'impression de respecter la volonté clairement énoncée de Muriel de ne pas être livrée au regard public. Dans les faits cependant, il en va autrement, Gauvreau bravant pour lui-même l'interdit clairement posé par Muriel, même lorsqu'il ruse en écrivant sous le couvert de la fiction²⁴, d'où ce malaise persistant qui ne se démentira plus chez lui par la suite lorsqu'il s'agira de livrer ce texte au public. Lucie Bourassa, dans une lecture croisée de *Nadja* de Breton et de *Beauté baroque*, a fait remarquer avec à-propos que :

²⁰ «L'effort de rédaction de *Beauté baroque* annihila ce qui me restait de forces nerveuses» (Claude Gauvreau, «Autobiographie», OCC, p. 13).

²¹ *Ibid.*, p. 13. Muriel Guilbault fut-elle ostracisée publiquement comme le laisse entendre ici Gauvreau? Il n'est pas facile d'identifier les «abjects moralisateurs» auxquels il fait allusion.

²² L'héroïne de *Beauté baroque* est un «chef-d'œuvre» (voir OCC, p. 499).

²³ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 100-101.

²⁴ *Beauté baroque* paraîtra de façon posthume en 1977, dans les *Œuvres créatrices complètes*.

LA LETTRE SOUS LE REGARD DU CYCLOPE

[...] les deux textes flirtent avec l'autobiographie, mais de manière ambiguë. Gauvreau gomme toute datation et ne laisse subsister aucun nom de personne ou de lieu qui renverrait aux épisodes de sa vie. Breton multiplie les repères et noms, mais il refuse le concept d'une identité stable, récupérable par la mémoire, que sous-entend l'autobiographie au sens traditionnel. Ce qui frappe surtout c'est que, dans chacune des œuvres, le récit de soi est aussi l'histoire d'un autre²⁵.

La littérature, parce qu'elle permet de contourner l'interdit en prenant en écharpe le biographique, dit vrai — mais d'une autre façon. Or cette vérité s'énonce au prix d'une trahison partielle et inacceptable dont il s'agira désormais pour Gauvreau d'atténuer le plus possible les effets. C'est le privilège accordé à la littérature de renverser la fatalité de *Beauté baroque* qui donne au récit sa configuration particulière. Comme l'a observé Lucie Bourassa, «*Beauté baroque* enserme un destin dans une vision rétrospective où prime la fatalité, et ce, en supprimant toute référence au temps historique, pour installer l'intrigue dans un passé mythique²⁶.» Il est intéressant de noter au passage que le thème de la trahison chez Gauvreau (en particulier dans *Les Oranges sont vertes*, où les membres du groupe désertent l'égrégoire automatiste pour sauvegarder leurs propres intérêts) surgit précisément là où la dimension autobiographique se fait le plus insistante. Seule la conviction d'avoir écrit autour de la figure de Muriel Guilbault un chef-d'œuvre de sensibilité et d'intelligence²⁷ — que Gauvreau tentera par la suite de faire légitimer : en fait foi l'inscription de *Beauté baroque* au prix du

²⁵ Lucie Bourassa, «Temps de l'un, temps de l'autre. *Beauté baroque* et *Nadja*», *Études françaises*, «L'automatisme en mouvement», vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 78.

²⁶ *Ibid.*, p. 84. C'est à la littérature d'immortaliser le chef-d'œuvre condamné que «le livre doit incarner».

²⁷ L'idée qu'il a réalisé un chef-d'œuvre qu'il ne peut publier continuera longtemps de hanter Claude Gauvreau. À Michel Lortie, son agent littéraire, il écrit le 27 janvier 1969 au sujet de *Beauté baroque* : «C'est un roman de 150 pages. Des fragments publiés dans des revues ont servi à le populariser. Un grand nombre de personnes en attendent l'édition intégrale. Ce roman est considéré par des lecteurs comme un "chef-d'œuvre"» (Bibliothèque nationale du Québec, fonds Claude Gauvreau).

Cercle du livre de France, la seule concession du genre, à notre connaissance, de la part de Gauvreau durant toute sa carrière d'écrivain — aurait pu en quelque sorte le libérer de la mise au secret à laquelle l'a condamné Muriel Guilbault, dont il reste le vivant gardien²⁸.

Il faudrait, pour bien cerner la nature du secret à l'œuvre ici et éviter de faciles réductions, citer de très longs passages des lettres de Gauvreau où il entretient Borduas de la composition de *Beauté baroque*, son «premier travail de très longue haleine²⁹». À l'évidence, les nombreuses allusions directes de Gauvreau à *Beauté baroque*, qu'il dépeint avec un luxe de détails inhabituel, ne laissent subsister aucun doute sur sa volonté de voir cette œuvre occuper une place importante dans ses échanges épistolaires avec Borduas. Même lorsque Gauvreau s'engage avec lui dans un débat plus théorique portant sur la définition de l'archétype de la «femme-enfant» telle qu'elle apparaît dans la terminologie surréaliste, il ne fait aucun doute qu'il parle encore, de façon détournée, de Muriel Guilbault. Fait remarquable, l'opacité du récit qui forme la trame même de *Beauté baroque* représente aux yeux de son auteur l'un des principaux mérites de l'ouvrage; ce récit, constate Gauvreau dans un long commentaire critique portant sur la genèse de l'œuvre, restera toujours en définitive «un objet difficilement sondable, peut-être monstrueux, certainement vrai³⁰». À cette appréciation s'ajoute, dans cette même lettre, cet autre aveu significatif :

Dans un sens, *Beauté baroque* était un échec total. J'avais été tellement pénétré par un respect profond de mon sujet,

²⁸ À la dernière page de *Beauté baroque*, le narrateur, laissé seul après le suicide du «chef-d'œuvre», écrit : «Que vais-je faire? Je me tords comme un agonisant halluciné. Mourir?... Mourir!... "Je suis un témoignage..." La parole me suit comme un chien adopté. "Je suis un témoignage..." Et moi : ne suis-je pas le témoin?... La mort du témoin est la mort du témoignage. Et tant que le témoin vit... indestructible témoignage... Le petiot ne mourra pas!» (OCC, p. 500).

²⁹ Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, lettre du 6 août 1954. Publiée sous le titre Claude Gauvreau, «Lettres à Paul-Émile Borduas», *Études françaises*, «L'automatisme en mouvement», vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 279.

³⁰ *Ibid.*, p. 279.

que j'avais osé à peine y toucher; par une espèce de solution passablement inconsciente j'avais reporté l'attention sur un objet beaucoup moins respectable et respecté (moi-même)³¹.

On commence à mesurer les effets de cette terrible exigence sur Claude Gauvreau et son œuvre à venir. Il n'est pas exagéré de penser que Gauvreau a intériorisé pour lui-même cette mise au secret provenant de celle qui incarnait à ses yeux tout à la fois Aurélia, Eurydice et Nadja³². «L'unique est tabou³³», rappelle de façon décisive le narrateur de *Beauté baroque* à la fin du roman. De façon révélatrice, l'héroïne y est aussi présentée à la fois comme «Sphinx» et comme «une énigme³⁴». L'interdiction de toucher à la figure sacrée que représente Muriel Guilbault est attestée par la reprise en écho de la phrase inaugurale du roman qui refait surface sous la loi d'un interdit dont il éprouva tout du long la rigueur. À ce propos, Lucie Bourassa a rappelé à notre attention le fait que *Beauté baroque* «commence sous la frappe de sentences, de lois, prononç[ant] déjà la fin que le roman viendra prouver à rebours³⁵». Dans cette perspective, on est porté à penser qu'une des conséquences pour Gauvreau de cette alliance avec la «muse incomparable de ma vie³⁶» sera de le conduire à brève échéance à renoncer à toute forme d'écriture trop ouvertement autobiographique, un genre désormais entaché pour lui de culpabilité rentrée et de suspicion. Cette hypothèse de lecture se trouve de fait corroborée par la diffusion restreinte de ses œuvres, que l'écrivain limitera longtemps à un cercle d'initiés³⁷. On sait que Jacques Ferron, qui nous a donné certaines

³¹ *Ibid.*, p. 279.

³² *Beauté baroque*, OCC, p. 500.

³³ On sait que *Beauté baroque* s'ouvre par cet énoncé qui met en jeu, ce n'est pas un hasard, les notions de loi et de tabou : «La banalité est la loi. L'unique est tabou» (OCC, p. 381).

³⁴ Dans une lettre à Borduas, *Beauté baroque* sera d'ailleurs qualifié de roman-énigme : «Georges Rousseau m'a fait une critique extrêmement intelligente de mes poèmes dramatiques et de mon roman-énigme» (Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, lettre du 16 mai 1953).

³⁵ Lucie Bourassa, *loc. cit.*, p. 81.

³⁶ *Autobiographie*, OCC, p. 12.

³⁷ *Beauté baroque* donna lieu à une séance de lecture particulièrement intéressante. Dans

des observations les plus pénétrantes de la relation entre Gauvreau et Borduas, s'est plus d'une fois étonné de l'omission volontaire des faits entourant certains épisodes dramatiques de la vie du poète : « Sur ses internements Claude est resté singulièrement discret, les éludant comme s'il s'était agi d'un vice qu'on tient à cacher et non à étaler glorieusement comme je l'aurais voulu³⁸. » Dans un même ordre d'idées, Ferron devait interpréter l'égarement du manuscrit intitulé « Lobotomie » comme un indice supplémentaire de la « duplicité » de Gauvreau³⁹. Les démêlés avec les éditeurs et agents littéraires, les complications quasi inextricables qui entourèrent l'édition des *Œuvres créatrices complètes* nous incitent à croire que Gauvreau se sera débattu avec l'insoluble paradoxe d'une impossible publication que seule pouvait dénouer une édition posthume de ses écrits.

« En toute fraternité filiale »

Tout lecteur familier avec les écrits de Claude Gauvreau sait que le poète a multiplié, après la disparition prématurée de Borduas au

« L'épopée automatiste vue par un cyclope », Claude Gauvreau raconte que lors d'une réunion privée qui se tint chez lui en avril 1953 et qui se poursuivit cérémonieusement durant cinq heures, il devait s'en remettre à la décision du groupe de personnes réunies, leur laissant le soin d'inscrire ou non son roman au prix du Cercle du livre de France : « [...] étant donné l'état de mon jugement, écrira plus tard Gauvreau, je ne savais plus moi-même si je devais poser le geste discutable d'inscrire mon roman au concours du Cercle » (Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1996, p. 70-71). L'argumentation de Gauvreau ici ne convainc guère. Sachant que l'obtention du prix valait automatiquement à son lauréat d'être publié au Cercle du livre de France, il faut lire dans la recherche de la caution morale que Gauvreau espère obtenir du groupe de personnes rassemblées un procédé soigneusement élaboré pour contourner la loi du secret qui frappe *Beauté baroque* d'un véritable interdit. Par ailleurs, on note de façon révélatrice que dans l'invitation qu'il reçoit à participer à cette séance de lecture, Borduas est lui-même mis au silence : « Étant donné le sort qui sera peut-être réservé à *Beauté baroque*, je vous demanderais de garder le secret absolu au sujet de cette affaire » (lettre d'avril 1953 publiée par François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 836-837).

³⁸ Jacques Ferron, « Claude Gauvreau », *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, p. 210.

³⁹ *Ibid.*, p. 224.

début des années soixante, les témoignages de vénération pour celui qu'il dépeint tour à tour comme «un magicien du sensible», un «technicien étincelant», un «peintre vertigineusement grand». Dans ce portrait plus grand que nature extrait de «L'épopée automatiste vue par un cyclope», Claude Gauvreau rappelle comment, dès leur première rencontre, l'empreinte des traits du peintre de Saint-Hilaire devait se fixer à jamais dans son esprit :

Ce premier contact fut bref, mais Borduas me causa une impression indélébile. Je n'avais jamais rencontré un faciès d'une sensibilité aussi tangiblement vibrante et d'une curiosité aussi spontanée à l'égard de chaque réalité singulière (à vrai dire, je ne devais plus jamais en rencontrer). Borduas était doux, délicat, attentif, et, malgré tout, sans complaisance. [...] Borduas permettait toute espèce d'authenticité, il n'en interdisait aucune. Quand j'eus à lui montrer mes propres textes, je fis l'expérience pour moi-même de cette disponibilité inégalable; car, bien qu'il ne fût pas poète en mots, il demeure mon lecteur le plus compréhensif. Je dois dire tout de suite que Borduas est le seul homme indiscutablement supérieur que j'aie rencontré dans ma vie⁴⁰.

L'estime apparemment sans limites de Gauvreau à l'endroit de celui qui devait incarner pour lui un maître et un père⁴¹ constitue certes l'un des traits marquants de ces représentations idéalisées, qui demandent précisément à être interrogées. Car cette vénération, dans son envers, agissant à la manière d'un miroir déformant, conduisant Gauvreau à élaborer autour de la figure de Borduas une forme de mythification, n'est pas restée sans effet sur notre appréciation de l'automatisme, dont le récit sera donné à lire par Gauvreau, on le sait, comme une «épopée». Sauf exception, les portraits du maître qu'esquisse Gauvreau ont quelque chose d'outré, qui tend à la démesure. C'est qu'ils cherchent à démontrer le caractère

⁴⁰ «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *op. cit.*, p. 38-39.

⁴¹ On remarque que la signature de Gauvreau, par exemple, dans sa lettre du 6 août 1954, est précédée de la clause «en toute fraternité filiale».

d'exception, la singularité absolue de celui qui incarne à ses yeux un être d'élection. Cette unicité exceptionnelle peut se reconnaître, à un degré autre, chez Muriel Guilbault, la contrepartie féminine de Borduas, dont les qualités hors du commun, l'irrégularité baroque des traits, renforcent en retour l'autorité morale du maître : «Il [Borduas], écrit en effet Gauvreau, fut l'être le plus extraordinaire que j'aie connu, avec cette petite Muriel Guilbault sublimement adorable. Il fut pour moi, au spirituel, ce dont la légère Muriel fut la lourde incarnation⁴².» Faisons l'hypothèse que ce statut d'exception conféré à Borduas ne restera pas sans effet sur l'image que Gauvreau se fait de lui-même. Il est en effet très possible, à la réflexion, que le poète fasse indirectement servir ces représentations idéalisées construites autour de la figure de Borduas à une construction de soi. C'est à travers la reconnaissance de la valeur «prophétique» de l'automatisme et de son plus célèbre représentant, Borduas, que Claude Gauvreau peut en effet espérer atteindre ce triomphe «fatal», imprévisible⁴³ qui devait, selon Borduas, infailliblement un jour se produire. En revanche, cette entreprise de mythification, qui ne va pas sans calcul ni arrière-pensée, devait provoquer chez le poète exploré des réactions mixtes. Resté derrière, Gauvreau, dont la fortune littéraire demeure à cette époque quasi inexistante et l'œuvre presque totalement inédite, ressent douloureusement l'incertitude de sa renommée future comme homme de lettres. On ne peut manquer d'être sensible au fait que la correspondance que s'échangèrent irrégulièrement, sur une période d'un peu plus d'une dizaine d'années, Gauvreau et Borduas, restera fondamentalement déterminée par la règle qui régit les rapports de pouvoir entre un disciple et son maître. Si Borduas saura s'émanciper du groupe et partir pour l'étranger avec la conviction douloureuse d'avoir définitivement rompu les amarres avec son pays d'origine, la situation se révèle plus difficile encore pour Claude Gauvreau qui, immobilisé, multiplie à son insu les preuves d'un état de dépendance affective à l'égard du chef de file de l'automatisme. On pourrait ici reprendre la formulation proposée par Jean Fisette, pour qui «Gauvreau est impensable en dehors de sa relation à Borduas et à

⁴² Claude Gauvreau, «Dimensions de Borduas», *Écrits sur l'art*, p. 315.

⁴³ Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1997, p. 1049.

l'effet d'entraînement que le peintre provoqua autour de lui [...]»⁴⁴. En position d'autorité, figure tutélaire, père spirituel⁴⁵ de vingt ans son aîné, Borduas, même de l'extérieur du pays, continue d'en imposer à Gauvreau. Son départ pour l'étranger, loin de conduire à l'affranchissement du poète, renforce au contraire le prestige dont s'auréole son nom; le succès d'estime que connaît la peinture de Borduas en Europe et à New York, sa présence outre-frontière nourrit continûment la rêverie de Gauvreau sur le plan de l'imaginaire, lui ouvrant des horizons nouveaux. Le fossé qui se creuse entre eux s'élargit au fil des ans, faisant apparaître sous un jour cru leur inégalité foncière — notamment au plan du rayonnement et de la diffusion de leur œuvre. On verra que cette question apparemment secondaire en viendra à occuper une place importante à l'intérieur de leur relation épistolaire, alimentant une rivalité non avouée, qui conduira à une rupture équivoque plus ou moins consommée, non sans restes.

Nous saisissons maintenant à partir de deux moments clés de la correspondance qui se trouvent à l'extrême opposé l'un de l'autre, et où se produisent des glissements significatifs, l'importance des effets soulevés par cette question : d'abord, par l'interposition inopportune de Gauvreau qui le conduira à publier une lettre privée de Borduas en première page d'un journal, ensuite par «l'étrange querelle», selon les termes de Jacques Marchand, qui devait mettre brutalement fin à cette correspondance.

⁴⁴ Jean Fisette, «La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau», *Voix et images*, «Littérature, folie, altérité», no 54, printemps 1993, p. 472.

⁴⁵ En contrepartie, Lucien Gauvreau, militaire de carrière, apparaît à une seule occasion dans l'œuvre de son fils : «Sans cet officier convaincu des vertus militaires, à fortes tendances fascistes, le Québec aurait eu un poète de moins (le plus compromettant pour la fierté nationale, je le concède)» (Claude Gauvreau, «Réponse au questionnaire Marcel Proust», *Écrits sur l'art*, p. 361).

Faux pas

On ne dira jamais assez l'importance du pacte de confidentialité qui lie implicitement tout épistolier à son correspondant. Premier signataire du manifeste automatiste à publier une lettre personnelle de l'artiste-peintre, Claude Gauvreau devait porter gravement atteinte à cette convention tacite. Rappelons brièvement ici les faits survenus au plus vif d'une polémique dans les journaux montréalais autour de la présentation de l'exposition «La Matière chante». Gauvreau, en réponse à un commentaire de Borduas qui lui signale la présence, dans un de ses textes, d'un jugement erroné susceptible de ternir la réputation du critique Rodolphe de Repentigny⁴⁶, décide de réparer son erreur en communiquant au journal *L'Autorité du peuple* une lettre personnelle du chef de file de l'automatisme. La lettre paraît en première page de son édition du 22 mai 1954, coiffée d'une manchette au titre ironique : «La guerre cosmique : Borduas et Gauvreau⁴⁷». Claude Gauvreau explique entre-temps à Borduas les motivations qui ont guidé son geste :

Mon article étant dans les kiosques depuis samedi, je ne peux rien faire moi-même au sujet de la citation de R. de R. [Rodolphe de Repentigny] qui y est contenue. Aussi, le seul moyen de parer à l'injustice dont vous m'entretenez est de demander la publication de la lettre. Je m'abandonne à croire que cette possibilité ne vous a pas totalement échappé puisque, dans la lettre, vous appelez Thérèse «Madame Leduc». Je sais que vous n'avez jamais rien à cacher et, de la sorte, votre message du dernier paragraphe sera assuré d'une diffusion plus directe. J'ai le sentiment de ne pas commettre une indiscretion. Votre lettre est très humaine, et l'humanité n'a jamais nui à qui que ce soit. J'ai téléphoné à *L'Autorité*

⁴⁶ Inspiré par un article paru sous la plume de Rodolphe de Repentigny le 21 avril 1954 dans le journal *La Presse*, Claude Gauvreau, croyant à tort refléter la pensée de Borduas, critique publiquement la peinture américaine. Voir François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 906-907.

⁴⁷ Cette lettre, datée du 15 mai 1954, parut dans *L'Autorité du peuple* du 22 mai 1954. Voir *Écrits II*, p. 601-603.

LA LETTRE SOUS LE REGARD DU CYCLOPE

pour annoncer que j'irais porter la lettre. On la recevra avec joie, et je ne serais pas surpris qu'elle soit publiée dans le prochain numéro⁴⁸.

On est frappé ici par la disposition d'esprit particulière qui conduit Gauvreau à faire passer spontanément un document privé dans la sphère publique. Le discours d'auto-légitimation qui accompagne ce geste est non moins révélateur : s'appuyant sur la ferme conviction, dit-il, que «Borduas n'a rien à cacher», Gauvreau pousse la mauvaise foi jusqu'à se féliciter d'avoir assuré à cet envoi confidentiel «une diffusion plus directe». La confiance inattendue de Borduas qui, à la fin de sa lettre, laisse apparaître son intérêt pour une jeune Montréalaise — «en votre ville il y a une jolie femme qui hante mes rares moments d'espoir⁴⁹» — ne peut de toute évidence avoir échappé à Gauvreau et rend plus significatif encore ce faux pas qui permet au public lecteur de *L'Autorité* de prendre connaissance de l'idylle naissante. Se pourrait-il que cette myopie soudaine de Gauvreau ait été provoquée par la présence d'une jeune inconnue dont le souvenir hante Borduas (comme le spectre de *Beauté baroque* qui obsède littéralement Gauvreau)? Un des objets de cette action de Gauvreau, qui fait par la même occasion ressurgir l'interdit de parole associé à Muriel Guilbault, aura peut-être été de contraindre à son tour Borduas au silence. Le poète, par son geste, a en effet introduit à l'intérieur de la relation épistolaire la présence gênante d'un tiers lecteur, mis d'office par lui en position de voyeur. Dès cet instant, Borduas ne peut plus ignorer que chacune des lettres qu'il adresse à son correspondant est destinée un jour à être publiée. Claude Gauvreau, dont la propre existence est pour ainsi dire aimantée par sa relation privilégiée à l'artiste-peintre au point qu'il ne dissimulera pas plus tard le désir qu'il eût éprouvé à être lui-même Borduas⁵⁰, ne

⁴⁸ Claude Gauvreau, lettre à Paul-Émile Borduas du 17 mai 1954, *Écrits II*, p. 606, n. 122.

⁴⁹ Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau du 15 mai 1954, *Écrits II*, p. 603.

⁵⁰ Interrogé pour savoir qui il aurait aimé être, Claude Gauvreau, de façon révélatrice, répondra : «Je considère que mon apport personnel est suffisant pour que je me sente justifié d'exister par moi-même. S'il m'avait fallu coûte que coûte être un autre, je crois qu'il ne m'aurait pas déplu d'être Borduas (ou peut-être Lautréamont). Mais alors, je ne serais plus en vie» (Claude Gauvreau, «Réponse au questionnaire Marcel Proust», *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 357).

manquera pas à cette obligation «filiale», publiant systématiquement toutes les lettres de Borduas en sa possession⁵¹... À partir de ce jour, il est incontestable que la correspondance Gauvreau-Borduas s'écrit sous le regard oblique (voire critique) que lui portera la postérité. Un des paradoxes les plus féconds qui en découle, selon nous, c'est que la présence d'un tiers lecteur, loin de réduire Borduas au silence ou d'interdire une réelle intimité entre les deux correspondants, les aura au contraire portés à se livrer entièrement.

Passer du privé au public

Plusieurs points de friction importants demeurent irrésolus entre les deux hommes, en tête desquels revient sans cesse la question obsédante pour Gauvreau de la publication problématique de ses œuvres. Sans qu'on puisse clairement élucider les motifs qui guident sa conduite⁵², Gauvreau semble tenir Borduas responsable des aléas qui affectent son œuvre et qui en diffèrent la publication. Le peintre en retour n'arrive pas toujours à contenir son irritation d'être ainsi pris à partie par Gauvreau : «Je vois mal, dit-il d'un ton vif, comment j'aurais pu davantage vous inciter à publier à moins d'être un

⁵¹ De son vivant, Claude Gauvreau fit paraître vingt-quatre des trente-deux lettres qu'il reçut de Borduas. Ces lettres furent publiées en 1997 dans les *Écrits II*. La première est datée du 22 mai 1954 dans *L'Autorité*. La seconde, datée du 25 septembre 1954, parut dans *Liberté* (janvier-février 1961, p. 430) à l'occasion du 1^{er} anniversaire de la mort de Borduas. Elle fut rééditée l'année suivante avec la série des vingt-deux lettres dans *Liberté*. La troisième est celle intitulée par Borduas «Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés»; elle est publiée dans la revue *Situations*, vol. 3. no 2, mars-avril 1961 (lettre rééditée l'année suivante avec la série des vingt-deux lettres dans *Liberté*). L'ensemble de vingt-deux lettres dans *Liberté*, dont vingt inédites, paraît en avril 1962. Enfin, la lettre datée du 20 octobre 1954 sera publiée dans *La Barre du jour* en janvier-août 1969.

⁵² L'hypothèse risquée selon laquelle Borduas occupe ici la place de Muriel Guilbault n'est peut-être pas à exclure complètement. On a vu plus haut le rapport d'identité que Gauvreau établit entre eux et qui lui permet en parlant à l'un de s'adresser aussi à l'autre. Il ne faut pas oublier que malgré le rôle de muse que Gauvreau lui fait tenir, Muriel Guilbault reste paradoxalement celle au nom de qui le poète restreint la diffusion du «chef-d'œuvre».

éditeur⁵³.» Ce litige non liquidé n'est pas étranger aux circonstances qui devaient conduire les deux automatistes, à la suite d'un échange particulièrement acrimonieux survenu en février 1959, à mettre fin à leur correspondance, ce qui plongera Gauvreau, comme ce dernier en fera la révélation dans son «Autobiographie», «dans une profonde dépression⁵⁴». Pour Jacques Marchand, à qui n'ont pas échappé les conditions troubles dans lesquelles survient cette rupture, la responsabilité de la faute incombe directement à Claude Gauvreau :

Ouvrons une parenthèse pour dire que des réserves de Borduas sur la gloire qu'espérait Gauvreau furent le prétexte de l'étrange querelle qui mit fin à leur correspondance. Les quelques phrases du peintre qui provoquèrent la colère criarde (et d'autant plus révélatrice) de Gauvreau paraissent fort peu vexantes⁵⁵.

Une rupture équivoque

Après la mort de Borduas, Gauvreau récusera le terme de rupture, préférant parler d'une «sorte de mésentente» pour expliquer les circonstances qui ont entraîné chacun des deux correspondants à prendre leurs distances en février 1959, donnant ainsi créance à l'hypothèse d'une perturbation momentanée, voire d'une perte de contrôle de sa part. On note qu'un mois plus tôt, l'amitié que Gauvreau porte à Borduas est toujours au beau fixe :

Votre dernière lettre ne mérite pas les appréhensions que vous y avez exprimées. C'est une lettre d'une sensibilité étonnante et qui m'a frappé d'émerveillement. Vous êtes irremplaçable. On chercherait longtemps (et probablement en

⁵³ Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 22 décembre 1956, *Écrits II*, p. 889.

⁵⁴ Claude Gauvreau, *OCC*, p. 14.

⁵⁵ Jacques Marchand, *op. cit.*, 1979, p. 105-106.

vain) avant de trouver une comparable chaleur humaine, une égale spéculation grave⁵⁶.

Quelles raisons ont pu motiver ce brusque retournement de situation, brouiller la relation maître-disciple nourrie d'échanges serrés et qui, jusque-là, a survécu aux dissensions internes⁵⁷? Cette tension subite trouve son origine selon nous dans les réponses opposées que les deux hommes adressent à la revue *Situations*, laquelle cherche à cerner, à l'occasion du dixième anniversaire de *Refus global*, l'influence et la fortune critique du manifeste sur-rationnel. À la question «*Refus global* eut-il une influence universelle?», Borduas, installé à Paris depuis quelques années déjà, répond par la négative, minimisant à l'extrême la portée du manifeste, qu'il décrit même comme étant «nulle, en dépit d'échos français, anglais, japonais et américains⁵⁸». À cette même question, Gauvreau soutiendra au contraire non sans emphase que la «part prophétique du manifeste est tellement large que son rayonnement outrepassa de beaucoup les événements du présent⁵⁹». Ses réponses exaltées au questionnaire ne feront par la suite qu'amplifier cette perception initiale. La pensée contemporaine ne pouvant se mesurer à une exigence plus haute que celle du manifeste, Gauvreau ira jusqu'à affirmer que «rien de ce qui se place en deçà de la prise de conscience de *Refus global* n'existe vraiment⁶⁰».

⁵⁶ Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, lettre du 10 janvier 1959.

⁵⁷ Jean Éthier-Blais a rapporté à ce propos que l'amitié que Borduas devait témoigner à Gauvreau serait née précisément de l'indépendance d'esprit qu'aurait su conserver ce dernier lors d'un échange de vues particulièrement serré avec le maître : «Ainsi, au cours d'une discussion à Saint-Hilaire, Borduas veut que la musique ne soit qu'art d'accompagnement. Claude Gauvreau n'est pas de cet avis et lui tient tête. Borduas lui avouera que de cette soirée date son amitié pour lui (Jean-Éthier Blais, *Autour de Borduas. Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, p. 29).

⁵⁸ Paul-Émile Borduas, «Nous en reparlerons dans dix ans — Paul-Émile Borduas», *Situations*, vol. 1, no 2, février 1959, p. 33.

⁵⁹ Claude Gauvreau, «Nous en reparlerons dans dix ans — Claude Gauvreau», *Situations*, vol. 1, no 2, février 1959, p. 42.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

LA LETTRE SOUS LE REGARD DU CYCLOPE

Ces énoncés laissent déjà deviner la déception vive, voire le sentiment de trahison éprouvé par Gauvreau, lorsqu'il prend connaissance de l'évolution de la pensée du maître vis-à-vis d'un mouvement dont il entretient la flamme à Montréal, depuis le départ de Borduas, avec un acharnement quasi désespéré. Jouant du paradoxe et détournant à son profit la réponse attendue, non seulement Borduas banalise-t-il la portée de l'automatisme montréalais qu'il présente comme un courant artistique moderne dont l'originalité, comme d'autres, aura consisté à marquer ses distances à l'endroit du surréalisme, mais il attribue de surcroît à l'École de New York le mérite d'avoir donné au nouvel ordre de représentation qui prévaut dans le champ esthétique une légitimité universelle. Poursuivant sur sa lancée critique, Borduas s'emploie à réduire la portée de son «refus», évoquant avec une légèreté surprenante sinon une pointe de cynisme les motifs personnels qui l'ont conduit à publier le manifeste :

Les raisons débordant, j'ai écrit — et signé— dans le temps *Refus global* sans trop savoir pourquoi. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers, exigeant une correction aux formes inacceptables d'un monde imposé arbitrairement. Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable de ce texte, je le situerais dans une toute autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer.

Par extraordinaire, dans la lettre qu'il adresse le 5 février 1959 à Borduas suite à la parution de *Situations*, Gauvreau ne formule aucun grief, ne sert aucune remontrance. Ce silence de sa part est éloquent. Gauvreau n'ignore pas qu'une confrontation directe avec Borduas ne peut désormais avoir d'autre issue que de donner à leur désaccord un tour officiel et rendre la brouille inévitable⁶¹. Par une brève allusion

⁶¹ On sait que Gauvreau recevra le carton d'invitation de l'exposition de Borduas à la galerie Saint-Germain en 1959 : «La dernière communication que je reçus de Borduas fut la lettre d'invitation de cette exposition parisienne, qu'il m'adressa de sa propre main. Malheureusement, j'étais alors trop malade (trop douloureux) pour lui répondre» (Claude Gauvreau, «Dimensions de Borduas», *Écrits sur l'art*, p. 317).

au texte de Fernande Saint-Martin⁶² paru dans ce même numéro, il informe discrètement Borduas qu'il a pris connaissance de ses propos. Il y a fort à parier que Gauvreau, réprimant son indignation et ménageant momentanément son interlocuteur, choisit de différer cette discussion capitale, s'accordant la possibilité de soigner sa réplique. Pratiquant l'argument d'autorité, irrité par des maux physiques persistants, Borduas épargne de moins en moins Gauvreau dans ses lettres, l'accusant à mots couverts de pratiquer le masochisme. Dans le cadre de ces échanges où l'amour-propre de chacun est pris à partie, une allusion apparemment inoffensive de Borduas relative à sa propre «générosité secrète» (qu'il oppose à la «justice tapageuse» de Gauvreau, c'est-à-dire le succès d'écrivain bruyamment réclamé par lui) déclenche chez ce dernier une irrépressible fureur. Borduas, de toute évidence, en effleurant au passage de façon involontaire la notion de «secret», a touché à un véritable détonateur, provoqué chez Gauvreau un réflexe de défense immédiat et inconscient. Jugeant déplacée l'utilisation de ces mots qu'il entend résonner comme une moquerie — surtout de la part d'un artiste pour qui, croit-il, la renommée internationale est acquise —, Gauvreau accuse Borduas de «persiflage». Cette attaque directe pousse aussitôt Borduas à rompre avec Gauvreau. C'est donc sur ces mots accusateurs de Gauvreau, au cœur desquels loge le «secret», qu'achoppe cette amitié peu banale : «[...] Il n'est guère difficile de parler de "générosité secrète" alors que ses propres œuvres rayonnent largement dans le monde. Avec justice, d'ailleurs. Je vous envie d'avoir l'aise qu'il faut pour pouvoir user de persiflage. Je demeure sans aucune sorte de rancune⁶³.»

⁶² Fernande Saint-Martin, «Le manifeste de l'automatisme», *Situations*, vol. 1, no 2, février 1959, p. 10-19. Ce numéro de *Situations* se clôt, p. 47, sur un poème de Claude Gauvreau intitulé «muriel guilbault». On peut reconnaître l'image de l'écrivain planant au-dessus de sa création comme Dieu au-dessus du monde dans cette «tête soleil» qui déverse «sur les corps des rayonnements d'amour», dans cette «silhouette cosmique» qui «surplombe [...] les terres chaleureuses du monisme ému».

⁶³ Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, lettre du 20 février 1959, Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, p. 1048.

Si les provocations gratuites de Gauvreau⁶⁴, ses rancœurs cachées, les effets visibles de la maladie et l'instabilité de son état psychique sont trop nombreux pour ne pas supposer que cette rupture se prépare depuis longtemps⁶⁵, il est clair en contrepartie que le «secret» lié à *Beauté baroque* (et par extension à la publication sans cesse différée des œuvres de Gauvreau) a eu un effet déterminant sur les causes qui devaient mener à sa conclusion précipitée. Pour Gauvreau cependant, le motif du «secret» continue à agir après la mort de Borduas. La publication des lettres de Borduas va en effet fournir une nouvelle occasion à l'interdit de se manifester, d'où la précipitation de Gauvreau à publier lui-même les lettres du maître de l'automatisme.

Dans «Document», le premier des deux textes donnés en liminaire à la publication des lettres de Borduas, Gauvreau agite le spectre de sa fortune personnelle comme écrivain : «On lira dans la lettre de New York que Borduas voyait pour moi l'avenir beau; plus d'un événement par la suite a semblé lui donner tort, mais tous les jeux ne sont pas faits. Un futur, moins éloigné qu'on aurait envie de le croire, confirmera peut-être bientôt qu'il voyait très juste⁶⁶.» Poursuivant pour ainsi dire outre-tombe⁶⁷ la discussion dans «Dimensions de

⁶⁴ Durant les dernières années, Claude Gauvreau formule à l'endroit de Borduas de nombreux reproches, dont certains sont pour le moins extravagants : celui, par exemple, de ne pas avoir tenté en sa faveur «quelque chose ayant l'envergure et la force morale de ce que Breton tenta en faveur de Freud sous la menace nazie» (lettre du 19 novembre 1957); ailleurs, s'enquérant de son évolution, il laisse entendre que Borduas retourne à des valeurs rationnelles et conservatrices, traversant «une révolution analogue à celle des futuristes passant au fascisme» (lettre du 10 janvier 1959); enfin, il accuse Borduas, suite à une remarque du peintre sur le mouvement de la terre, de pratiquer un «positivisme bien primaire» et d'ignorer le langage de la physique contemporaine de Langevin (lettre du 5 février 1959).

⁶⁵ Une éventualité qui a été envisagée par Borduas : «Dites tout le mal contre moi qu'il vous plaira, mon cher Claude, je vous garantis mon silence. Malheureusement je ne puis vous offrir la même garantie pour le bien que vous pourriez m'attribuer. Ce bien devra au moins être en accord avec les faits. Ma seule et constante «appréhension» est d'avoir, aussi, à rompre avec vous un jour! Vous savez très bien que je ne reculerais pas plus devant cette rupture que devant toutes les autres : aussi cher qu'il en coûte» (Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau, 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 648-649).

⁶⁶ Claude Gauvreau, «Documents», *Écrits sur l'art*, p. 312.

⁶⁷ L'influence de Borduas sur Gauvreau se fait encore sentir dans cet énoncé final :

Borduas», le second et ultime texte qu'il consacre aux lettres du peintre, Gauvreau cette fois, sur un ton plus noir et pessimiste encore, ne peut s'interdire de rappeler au lecteur que son œuvre, malgré quelques échos favorables⁶⁸, reste inédite : «Quant à moi, mon œuvre créatrice (presque totalement inédite et certes totalement inconnue dans le rythme de son développement) demeure, avec quelques phrases théoriques récupérables ici et là, mon seul défenseur efficace. Si ce qui est ignoré est finalement muselé, à l'aide de la flicaille et d'autres menues abjectes censures, j'aurai existé, mais cela demeurera non su⁶⁹.» Gauvreau craignait plus que tout que son œuvre tombe dans oubli. En retour, il ne se sera jamais soustrait à l'engagement secret contracté auprès de Muriel Guilbault, même si cela devait impliquer l'effacement d'une œuvre jugée par lui «rivale». Jacques Ferron a rapporté que c'est pour préserver intacte la mémoire de Muriel que Claude Gauvreau aurait fait disparaître peu avant sa mort le manuscrit d'un roman autobiographique qu'il avait écarté de la liste soigneusement préparée de ses *Œuvres créatrices complètes*, véritable «chef-d'œuvre de vécu psychotique» intitulé «Lobotomie»⁷⁰.

«Borduas serait-il content de cet écrit? Ce n'est pas certain» (Claude Gauvreau, «Dimensions de Borduas», *Écrits sur l'art*, p. 317).

⁶⁸ Fernande Saint-Martin qui, dans «le manifeste de l'automatisme», avait rendu hommage aux poèmes et à *Bien Être* de Claude Gauvreau, qui ont introduit l'automatisme dans notre littérature, «cet automatisme dont un Kirouac [*sic*] commence à peine à explorer les possibilités» (*Situations*, vol. 1, no 2, février 1959, p. 17).

⁶⁹ Claude Gauvreau, «Dimensions de Borduas», *Écrits sur l'art*, p. 317.

⁷⁰ «Amoureux de sa mère, il était porté à aimer les comédiennes qui étaient des femmes de feu, mais qui, en fait, n'étaient pas véritablement ses femmes. Il en a eu deux : Muriel Guilbault dont il était l'amant en titre; l'amant en charge étant Robert Blair. Après la mort de Muriel Guilbault, il y a eu une petite Letondal. Mais, à la fin de sa vie, je pense qu'à ce moment-là — et l'ouvrage de Marchand sur *Claude Gauvreau, mythocrate est assez juste* — il a fait disparaître un de ses livres, *Lobotomie*, où il était question de son deuxième amour; il ne devait avoir qu'un seul amour et cet amour-là, c'était pour Muriel.» (Pierre L'Hérault, *Entretiens avec Jacques Ferron*, p. 4). Au sujet de la disparition de ce roman qu'il s'était proposé de soumettre lui-même aux Éditions du Jour, Jacques Ferron écrit aussi : «Je suis persuadé que soupçonneux comme il l'était, craignant qu'on ne le lui subtilise et publie contre son gré, il a quitté Saint-Godefroy pour aller le détruire au plus vite. De fait on ne l'a pas retrouvé et je doute qu'on le retrouve jamais» (Jacques Ferron, «Claude Gauvreau», *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 227).

LA LETTRE SOUS LE REGARD DU CYCLOPE

Au terme de ce rapide survol des transferts génériques à l'œuvre entre l'autobiographie et la lettre, nous avons été amené à interroger les effets produits par la présence d'un interdit, qui reste au cœur de cette correspondance. À la manière d'un véritable travail de deuil, les lettres à Borduas ne cessent, sous une forme ou une autre, de tenter de combler le vide laissé par la disparition tragique de l'«Unique». Plus d'une fois, Gauvreau invite Borduas à lire entre les lignes, à déchiffrer «par le moyen d'un code perceptible par la finesse psychologique⁷¹», le sous-texte riche de confidences. Le singulier déplacement qu'il fait subir aux lettres de Borduas, en les projetant sous l'éclairage public, souligne avec force la part d'ombre et de refoulement qui recouvre ses œuvres créatrices, lesquelles franchiront au prix de mille difficultés le passage du privé au public. Pleinement conscient du caractère vital de ces échanges épistolaires pour Gauvreau, Borduas, dans un ultime post-scriptum, exhorte encore son correspondant à la patience, lui ouvrant la voie non pas au triomphe immédiat escompté, mais à la pérennité de l'œuvre, «imprévisible» et pourtant «fatale», qui ne pourra manquer un jour de rejoindre le cyclope sur sa lancée.

⁷¹ Claude Gauvreau, lettre à Borduas du 11 avril 1958, Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, p. 987.