Document generated on 07/16/2025 5:22 p.m.

Voix et Images

Voyage au coeur de l'immonde ou la fouille exploratrice de Claude Gauvreau

Julie Paquin

Volume 26, Number 1 (76), Fall 2000

L'immonde

URI: https://id.erudit.org/iderudit/201520ar
DOI: https://doi.org/10.7202/201520ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Paquin, J. (2000). Voyage au coeur de l'immonde ou la fouille exploratrice de Claude Gauvreau. *Voix et Images*, *26*(1), 95–106. https://doi.org/10.7202/201520ar

Article abstract

This article focuses on the relation between the creation of the explorean language, which is part of a work of eradication and dismemberment of language, and a figure that is particularly present in the work of Claude Gauvreau: the disembowelment of a woman, which is specifically presented in the play Pétrouchka. In this context, hideousness ("l'immonde") is viewed as a structure of the reality of death that makes its return through the representation of the disembowelled woman and is even embodied in the letter as glossolalie barks; these sounds appear as a way of speaking the unknown related to death.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Voyage au cœur de l'immonde ou la fouille exploratrice de Claude Gauvreau

Julie Paquin, Université du Québec à Montréal

Cet article s'attarde au rapport entre la création de la langue exploréenne, qui s'inscrit dans un travail d'extirpation et de démembrement de la langue, et une figure particulière présente dans l'œuvre de Claude Gauvreau, plus précisément mise en scène dans la pièce « Pétrouchka » : celle de l'éventrement de la femme. Dans ce contexte, l'immonde est envisagé comme structure du réel de la mort qui fait retour à travers la représentation du corps de la femme éventrée, allant même jusqu'à s'incarner dans la lettre sous la forme des jappements glossolaliques qui apparaissent comme une manière de dire l'inconnu lié à la mort.

> Je suis venu chercher une surprise. Je suis venu chercher ce qui n'est pas ailleurs. Qu'est-ce que je vais trouver?
>
> *Les entrailles*

> Mon discours me venait des entrailles, je le sentais par tous les pores de mon corps. Ma devise était simple : SPONTANÉITÉ.
>
> *Correspondance*

Penser l'immonde ne va pas sans évoquer diverses images qui soulèvent le dégoût et l'horreur, mais peut-être même aussi une part de fascination. Cette ambivalence traverse une certaine littérature québécoise et trouve parfois à s'exprimer sous la forme d'une violence particulière. C'est dire qu'il y a une insistance, d'un auteur à l'autre et d'un texte à l'autre, à remettre en scène, à rejouer dans l'écriture cette horreur, par exemple, à travers la multiplication des actes de mutilation, de démembrement, de découpage du corps qui sont justement à l'origine du surgissement de l'immonde. Il arrive aussi que ces actes s'inscrivent dans une logique sacrificielle qui apparaît alors comme une manière d'interroger ce réel qui fait retour dans le corps et qui n'a de cesse de renvoyer à une figure de la mort.

C'est sur cette scène que nous convie le recueil de Claude Gauvreau intitulé *Les entrailles*[1] dans lequel sont rassemblées de courtes pièces de théâtre à caractère poétique et dont le titre suggère déjà un voyage à l'intérieur du corps, voire ce que Gauvreau nomme lui-même «l'exploration du dedans[2]» qui serait à l'origine de l'acte de création. Ce premier recueil, bien que jusqu'à présent peu étudié par la critique, occupe une place importante et hautement significative dans l'œuvre de Gauvreau, comme ne manque pas d'ailleurs de le souligner Jacques Marchand: «Toute sa vie, Gauvreau a attaché aux vingt-six textes des *Entrailles* plus d'importance qu'à n'importe quelle autre de ses œuvres. Je suis porté à croire qu'il voyait en eux l'expression la plus pure de son lyrisme[3].» Et Gauvreau lui-même insiste sur le fait que c'est dans ces premiers textes qu'il élabore toute sa poétique: «Je tiens absolument à publier sous une seule couverture ces vingt objets distincts, car ils représentent une évolution constante qu'il serait instructif de rendre ainsi perceptible[4].»

J'aimerais m'interroger ici sur le rapport entre la création de la langue exploréenne et une figure particulière dans l'œuvre de Gauvreau, celle de l'éventrement de la femme mise en scène dans la pièce «Pétrouchka», afin de montrer qu'il est lié textuellement au travail d'extirpation et de démembrement de la langue pour en faire surgir un objet poétique. Ce texte nous invite à envisager l'immonde comme structure du réel de la mort — à travers la représentation du corps de la femme morte —, l'exploréen constituant dans ce contexte une forme d'incarnation dans la lettre de ce réel, de cet inconnu lié à la mort.

Il y a au centre de l'expérience poétique, telle qu'elle se donne à lire dans la logique de l'écriture, un rapport particulier entre la langue et le corps, rapport qui est justement suggéré lorsque Gauvreau décrit les mots et les syllabes comme des «valeurs, des teintes[5]» et les envisage ainsi comme une matière à façonner. Ce lien entre la langue et le corps a déjà été souligné par Jacques Cardinal dans son analyse de la poétique du texte gauvrien. Il assimile la création du langage exploréen à un mouvement de destruction/réinvention de la langue, en insistant sur le fait que

1. Claude Gauvreau, «Les entrailles», *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Parti Pris, coll. «Chien d'or», 1977 (1944), p. 19-173. Dorénavant les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles suivants: *Les entrailles* (*E*), *Beauté baroque* (*BB*), *Les oranges sont vertes* (*OV*), *L'imagination règne* (*IR*), *Le rose enfer des animaux* (*REA*), suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. «Après l'épuisement du dehors, il ne reste qu'une ouverture pour la connaissance, pour la vie, pour le vibrant, une ouverture vertigineusement vaste: L'EXPLORATION DU DEDANS.» Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 272.
3. Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 180.
4. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance (1949-1950)*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 58.
5. *Ibid.*, p. 299.

le travail de Gauvreau porte sur la matérialité de la langue et vise ainsi à «traiter le langage comme une matière plastique[6]», ce par quoi l'entreprise exploréenne se distingue de l'expérience surréaliste. Quant à Jean-Pierre Denis, qui souligne le rapport entre langue et mort, entre langue et mère, il associe dans cette logique l'exploréen à ce qu'il appelle la «langue de la mère», cette langue «où l'échange ne nécessite pas les mots, le langage[7]» et qui est d'une certaine manière, par le travail de désarticulation, «désensevelie».

Dans cette optique, il y a lieu de croire qu'à travers la figure de l'éventrement, qui désigne une opération selon laquelle il s'agit de fouiller le corps, c'est aussi la langue qui est ouverte et déchirée, opération sous-tendue chez Gauvreau par le désir de fonder une nouvelle langue, quête dont on peut aisément pressentir le caractère sacrificiel. La description du processus créateur, tel que perçu par Gauvreau, est à ce sujet éloquente en ce qu'elle prend l'aspect d'un véritable théâtre où l'écrivain met en acte sur son propre corps le sacrifice:

> Il devait m'expliquer par la suite comment il tirait littéralement la poésie de son corps même, se roulant sur le lit qui lui servait de divan ou marchant de long en large en se frappant violemment la poitrine de ses poings: il luttait physiquement avec les phonèmes qu'il éjectait par la suite avec force, en mouvements saccadés, en un véritable processus d'accouchement[8].

Ce rituel illustre bien l'aspect éminemment corporel de la création où la dimension de l'acte[9] occupe pour Gauvreau une place centrale. Mais cette lutte avec les phonèmes est aussi un combat avec la langue de la mère. Dans *Les entrailles*, la femme devient l'objet d'un sacrifice, comme si le sujet de l'écriture faisait de son corps un objet de substitution à travers lequel c'est la mère et la langue qu'il s'agit de sacrifier. La part féminine assimilée dans les textes de Gauvreau au «chef-d'œuvre» (*BB*, 476) serait, dans ce contexte, le représentant de la langue... à sacrifier pour que surgisse un objet poétique sublime et authentique. Cette démarche, par laquelle s'accomplit la mise à mort d'un objet unique et précieux, la femme chef-d'œuvre, pour l'élever au rang de l'authenticité[10] ou encore du sacré, s'inscrit dans une logique sacrificielle, puisque étymologiquement sacrifice

6. Voir l'article de Jacques Cardinal, «L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau», *Voix et Images*, vol. XXI, n° 3, printemps 1996, p. 520-543.
7. Voir l'article de Jean-Pierre Denis, «Claude Gauvreau: du tombeau du père au langage exploréen», *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3, printemps 1993, p. 483-494.
8. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 12.
9. «Éliminer la rupture entre la conception et l'exécution! Que la conception et l'exécution ne soient qu'un seul acte!» Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 162.
10. La question de l'authenticité est centrale dans la réflexion de Gauvreau sur l'écriture: «Deux conditions fondamentales sont donc indispensables pour que la démarche artistique conserve son authenticité: d'abord, il est nécessaire que le désir existe; ensuite, il est nécessaire que le désir poursuive son accomplissement avec liberté et rigueur.» Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 21.

vient de *sacra facere* qui signifie rendre sacré, et renvoie ainsi à une opération de sacralisation. Dans la même optique, Hubert et Mauss soulignent que «la victime a toujours quelque chose de sacré que dégage le sacrifice[11]». Cependant, la dimension sacrée rejoindrait plutôt ici la quête d'une pureté de l'œuvre que le sujet de l'écriture tend à réaliser par un sacrifice ultime, celui de la langue maternelle, sacrifice qui aboutit à la création du langage exploréen. Mais on verra que cette quête par laquelle le crime est transmué en acte sacré passe aussi par la rencontre de l'immonde, du cadavre, du corps mort qui apparaît comme la conséquence d'un ratage de l'entreprise sacrificielle qui s'enlise alors dans le mortifère.

L'exploration du dedans

L'acte sacrificiel peut, en effet, basculer dans l'horreur du meurtre et échouer à s'ouvrir sur une dimension symbolique, et c'est là que l'immonde se révèle alors au sacrifiant comme réel. C'est dire à quel point, comme l'avance Freud dans ses «Considérations actuelles sur la guerre et la mort», toute mort comporte dans son versant réel une part d'insaisissable: «notre propre mort ne nous est pas représentable et aussi souvent que nous tentons de nous la représenter nous pouvons remarquer qu'en réalité nous continuons à être là en tant que spectateur[12].» C'est précisément cet impensable que le sacrifice invite à penser, à la manière de Georges Bataille qui le situe dans la perspective d'une tentative de symbolisation de la mort, l'enjeu du sacrifice consistant selon lui à atteindre ce moment de «gaieté angoissée[13]» correspondant à l'instant fugace où l'homme arrive à saisir sa propre mort, voire à s'exposer à lui-même sa propre mort. Il y a donc nécessité de voir à l'œuvre dans la logique sacrificielle, d'une part, un mouvement visant à faire en sorte que l'acte de mise à mort soit élevé au rang de sacré afin de permettre l'instauration d'une dimension symbolique, et, d'autre part, un mouvement contraire par lequel l'immonde risque de ressurgir à travers le corps mort qui représente cette part d'«insymbolisable» pouvant à tout moment émerger comme un «reste» dans le réel, ce qui montre bien le risque encouru par le sujet qui s'engage dans une telle opération.

C'est un tel glissement de l'entreprise sacrificielle dans le registre mortifère que l'on peut voir à l'œuvre dans cette volonté de «perçage du corps» admirablement illustrée dans la pièce «Pétrouchka», qui met en scène un sacrifice sous-tendu par un désir d'exploration de l'inconnais-

11. Henri Hubert et Marcel Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», *Œuvres*, tome 1, Paris, Minuit, 1968, p. 284.
12. Sigmund Freud, «Considérations actuelles sur la guerre et la mort» (1915), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. «PBP», 1993, p. 26.
13. Georges Bataille, «Hegel, la mort et le sacrifice», *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 342.

sable, et entraînant le personnage dans une quête impossible afin de faire jaillir des entrailles «le vertige de la lumière[14]»: «Elle cachait cela. Cela dans son ventre.» (*E*, 52) Dès lors, tous les actes de Pétrouchka se centrent autour de ce ventre qu'il va ouvrir et fouiller dans une intense exaltation:

> Puis il saute sur sa pioche, il fait un saut jusqu'à la vieille et lui donne un grand coup de pioche dans le ventre. À partir de ce moment, la frénésie de Pétrouchka augmente toujours. Il écarte les vêtements de la vieille et se met à lui fouiller dans le ventre par le trou fait par la pioche. (*E*, 52)

Il en tire une échelle (*E*, 52), une paire d'ailes (*E*, 53), une boîte (*E*, 53), et il va même y faire entrer des danseuses (*E*, 54) avant de recoudre lui-même le ventre. On peut faire un parallèle avec la pièce «Les grappes lucides» où un personnage se tourne encore une fois vers un corps, se met «à fouiller dans le sable comme un aveugle» (*E*, 89), et manifeste le désir d'ouvrir le corps d'une jeune fille en deux afin d'y voir «toutes les couleurs qui y vivent» (*E*, 87), lui mordant «la cuisse pour la faire saigner» (*E*, 89), toujours dans l'espoir de trouver «sa couleur» qu'il rejoint finalement dans la mer. La chair est ainsi transmuée en une multitude d'objets poétiques, opération qui s'inscrit dans l'optique d'une tentative pour élever le corps au registre du sacré. La scène n'apparaît donc pas immédiatement sous l'angle de l'horreur, l'immonde étant de cette manière masqué par la métaphore. C'est ce qui permet d'associer cette recherche d'une couleur à une quête poétique, d'autant plus que Gauvreau présente l'image rythmique en poésie comme «la charpente fondamentale, fatale, sans laquelle l'existence d'un objet est impossible», allant même jusqu'à la comparer à «la couleur en peinture[15]», ce qui reprend l'enjeu même de la quête du personnage. Il faut remarquer que tantôt c'est un corps de femme, tantôt c'est le sable qui devient le centre de la fouille, signe qu'il y a, dans cette correspondance entre le corps et la terre, un lien à faire avec la mère en tant qu'elle incarne l'énigme de la création:

> Mais surtout ce qui prend un relief significatif pour la psychanalyse est le retour à une matière qui permet de retrouver *la mère*. Powys d'ailleurs la nomme comme telle pour la terre, en tant que «matrice» dont il évoque la fente, la faille, la fissure, terrestre ou cosmique, par laquelle jaillit la «chose»[16].

Ce rapport se confirme lorsqu'on met en relation la scène de l'étranglement qui se termine par «quelques piécettes d'or» qui «tombent de la bouche de la vieille» (*E*, 51), avec le «jet d'or liquide» (*E*, 50) que

14. «L'amour de la pâte, le vertige de la lumière, qui jaillissent de leurs entrailles, vous relèguent à la morgue, messieurs les exploiteurs!» Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 168.
15. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 293.
16. Guy Rosolato, *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 119.

Pétrouchka fait jaillir du sol, à la suite d'un coup de pioche au début de la pièce. Cette apparition de l'or constitue une autre façon de métaphoriser le corps pour en faire autre chose qu'un cadavre. Le chercheur d'or va ensuite piocher le ventre comme on pioche la terre afin de voir ce qui s'y cache. Plus encore, il faut noter que Pétrouchka va même jusqu'à donner «un coup de tête dans le ventre de la vieille» (*E*, 52), et qu'à la fin de la pièce le groupe (Petrouchka et les danseuses) s'enfonce dans le plancher pour ensuite en ressortir, ce mouvement n'étant pas sans évoquer l'expulsion-réabsorption de la naissance :

> Soudain le cerf-volant pique du nez et disparaît en ligne droite dans le plancher, laissant un trou. Deux secondes plus tard, le groupe jaillit un peu plus loin du plancher et se remet à voler. Pétrouchka et les danseuses ont voyagé dans le plancher comme une taupe dans la terre. (*E*, 54)

Le groupe «jaillit» du plancher de la même façon que l'or «jaillit» de la terre au début de la pièce. Mais à travers ces jaillissements, quelle naissance s'agit-il de représenter? Pétrouchka retourne d'une certaine manière au temps d'avant le langage, il «beugle» (*E*, 52), il «rit» (*E*, 52), rejouant ainsi le trauma où le langage perd sa place, afin de saisir le lieu de l'origine. *Trauma*, qui vient du grec, signifie blessure et dérive de «percer», ce qui renvoie à une blessure avec effraction. Lors de l'enfantement, le corps de la mère est le centre d'une effraction qui ne provient pas d'une violence externe mais interne puisque quelque chose en elle doit s'ouvrir pour laisser passer la vie :

> À la naissance [...] c'est clairement une violence où un corps, pris dans l'autre, subit la pression de cet autre, lui signale qu'il est temps que ça finisse — le fœtus donne le signal des contractions et enclenche un effet d'entre-deux-corps avec pression, dépression, travail, effort, poussée, accidents... et *ce trait essentiel de la violence, la décharge*. Le nouveau-né est déchargé, débarqué. La mère l'est autrement, déchargée ; l'effet de charge et de «décharge» se répartit sur l'entourage[17].

Comment ne pas penser à l'image de Gauvreau se frappant la poitrine, luttant avec les phonèmes dans un véritable processus d'enfantement : «Une fois le cordon ombilical rompu, l'enfant est un tout complet et indépendant de sa mère. On peut en dire autant de l'objet d'art[18].» Tout se passe comme si, sous le coup de la pioche de Pétrouchka, une parole venait au monde. C'est du moins ainsi que l'on peut entendre l'explosion de sons, de musique et de danse qui rythme le déroulement de l'opération :

> On commence à entendre de la musique lointaine et grandiose, extrêmement dépouillée. C'est chanté par des chœurs qu'on ne peut définir ni pour le nombre ni pour la qualité ni pour le volume. Cela ressemble à des psaumes chantés en latin, mais on ne peut saisir ni les paroles ni la quantité des syllabes, c'est trop lointain. (*E*, 52)

17. Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1998, p. 42-43.
18. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 38.

> Il frotte ses joues sur les jambes des danseuses comme un joueur de xylophone. (*E*, 54)
>
> C'est une danse qui tient de la valse et de la danse apache. (*E*, 54)
>
> Très doucement, avec des gestes espacés, il promène ses doigts sur le manche de la pioche comme si c'était une harpe. (*E*, 55)

N'y a-t-il pas dans cette fête musicale, qui reprend l'idée de l'agitation, du vacarme, de la danse, quelque chose de «l'intrépide sarabande inconsciente[19]» de l'image exploréenne telle que décrite par Gauvreau?

Ce qui se joue c'est l'«air» du commencement, celui par lequel s'orchestre l'acte de naissance de la parole, la venue du sujet au langage par le retour à une oralité première qui se veut fondatrice. Et cette naissance s'actualise dans la pièce suivante, «Nostalgie sourire», où on assiste réellement et pour la première fois à la création du langage exploréen avec ces premiers mots qui surgissent en plein cœur du discours: «Ala-Alcala-Hah!» (*E*, 56) Il faut rappeler, encore une fois, que c'est dans ces premiers textes que Gauvreau élabore toute sa poétique, et qu'il tenait à les présenter dans l'ordre chronologique de leur production pour qu'on puisse en saisir l'évolution. Le corps de la vieille ainsi fracturé, déchiré et séparé des objets qui l'habitent, selon le modèle d'une mise au monde, fait de Pétrouchka le maître et l'observateur d'une opération par laquelle il espère mettre la langue de la mère en morceaux pour faire émerger un nouveau chant qui s'actualise ici dans l'écriture sous la forme de l'exploréen. Le sacrifice ainsi élevé au rang d'acte poétique, visant à fonder une nouvelle langue, laisse croire en l'amorce d'une symbolisation de la mort, mais cette apparente délivrance bascule ensuite dans l'horreur.

La fouille

Fouiller de ses mains les entrailles du corps — de la terre — ou encore s'enfoncer malgré l'interdit dans la mer comme le fait le personnage de la pièce «Les grappes lucides», à la recherche de «sa» couleur, n'est-ce pas entrer dans les profondeurs, dans la partie la plus intime de la mère, évoquant ainsi un fantasme de retour à l'origine afin d'explorer ce lieu d'où «je» vient? C'est à ce niveau que se dessine la portée mortifère de la quête et qu'on assiste au surgissement de l'immonde, en ce sens que ce qui est visé dans cette entreprise, c'est un retour au temps du commencement, là où le sujet s'approcherait du réel du corps dans ce qui s'apparenterait à un corps-à-corps avec la mère. Or «l'origine ce n'est pas fait pour y aller mais pour en partir. Y aller ne va pas sans dégoût, nausée, abjection (mélange trop fort de noms et de corps), tumultes, vertiges, exaltation, hébétude[20]». Mort.

---

19. *Ibid.*, p. 300.
20. Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1991, p. 20.

Provoquer une rencontre avec l'origine serait provoquer une rencontre avec une mère qui n'a pas le statut de mère symbolique, comme le souligne Jacques Hassoun : « Dans l'invivable *au-commencement*, il n'est pas de mère symbolique. Il n'est qu'une mère réelle ou imaginaire[21]. » Les registres distingués dans la théorie analytique permettent en effet d'envisager différentes versions de la figure de la mère qui lui donnent chacune un sens particulier. Pour résumer rapidement, la *mère symbolique* désigne la parole de la mère en tant qu'elle marque déjà pour l'enfant l'entrée dans le symbolique et donc dans le langage. La *mère imaginaire* renvoie, quant à elle, comme le souligne Monique Schneider, à celle qu'il est impératif de tuer « pour présider soi-même à sa propre naissance[22] », pour sortir de l'état de non-séparation qui caractérise l'inceste mère-fils. Il reste que ce sacrifice, s'il peut s'ouvrir sur une dimension réparatrice ou fondatrice, comporte aussi le risque de sombrer dans un cycle mortifère, par exemple lorsqu'il vise l'anéantissement de la mère jusque dans le réel, sa mort ne pouvant s'inscrire autrement que sous la forme d'un démembrement de la matière même du langage (prenant ici la forme de l'exploréen) qui, comme nous le verrons, ne signe pas pour autant sa disparition. La *mère réelle* correspond à celle qui appartient au registre de la chair et qui se présente comme un « morceau de corps[23] », pour reprendre les termes de Nicole Stryckman, et c'est en quoi sa rencontre ne peut qu'être associée au surgissement de l'immonde.

L'éventrement s'apparente donc, dans la pièce de Gauvreau, à un mouvement de régression motivé par la conquête d'un objet unique — il est question de surprise, de cachette, de trouver ce qui n'est pas ailleurs — qui dans ce cas correspond à l'objet incestueux, d'où l'horreur suscitée par l'opération. Toutefois, ce dépouillement de la vieille ne va pas sans un certain danger, car résoudre « l'énigme que la mère porte en elle, lui arracher le secret qu'elle veut cacher ou tenir enfermé [...] conduirait à provoquer une auto-destruction de la mère ainsi dépouillée[24] ». Quelque chose rate dans cette entreprise. Peut-être est-ce pour rendre à l'autre ce qu'il a tenté de lui voler que Petrouchka, après l'euphorie de l'éviscération, s'empresse de remplir le ventre en y faisant entrer les danseuses, et de colmater la brèche comme pour effacer les traces de l'effraction. Avec

21. Jacques Hassoun, *Fragments de langue maternelle*, Paris, Payot, 1979, p. 29-30.
22. Monique Schneider, *« Père, ne vois-tu pas... »*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985, p. 94-95.
23. « La mère-réelle est un morceau de corps sans mémoire, asexué, peau, odeur, orifice, trou, corps percé, plein-vide, entrée-sortie, dedans-dehors, sans nom, innommable, impénétrable, indestructible, originaire, là de toute éternité, où rien ne change, où rien ne manque, où rien ne bouge, qui préexiste à l'infans, utérus balladeur qui porte un fœtus. Utérus dont celui-ci devra se séparer, qu'il naisse fille ou garçon. » Nicole Stryckman, « La mère, corps-mort de l'Autre-réel », *Le Bulletin de l'Association freudienne en Belgique*, n° 5, 1985, p. 24-25.
24. Monique Schneider, *La parole et l'inceste*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 30.

ce qui évoque un processus d'accouchement inversé, la vieille réintègre ses objets et l'état de non-séparation. Cette image n'illustre-t-elle pas tout le paradoxe de l'entreprise de Gauvreau, qui s'efforce de fonder une nouvelle langue pour se dégager de la première, et qui en même temps se précipite, par cet acte même, dans la langue d'Origine dont il cherche en vain le secret?

En sortant du corps une paire d'ailes, une échelle, c'est la matrice maternelle du langage que Pétrouchka s'efforce d'extirper, mais ce désir de séparation se double d'un mouvement visant à faire corps avec la mère... et avec la mort, comme on le voit dans la pièce «Les grappes lucides» où le personnage, au terme de sa quête, se résigne à étreindre sa couleur dans la mer, qui devient dès lors aussi sa tombe: «Il se noie. / Il s'est noyé. / Saplerbe, derrière le soleil, s'est creusé un trou dans sa couleur, les mains pleines.» (*E*, 98) C'est dire que le sacrifice échoue dans sa tentative de symbolisation de la mort et qu'il débouche plutôt sur une identification à la mort.

La «langue de la mer» (*IR*, 1078) qui lèche, dissout les motifs «écrits sur le sable» (*IR*, 1078) est aussi celle, maternelle, avec laquelle le poète doit se débattre pour éviter que le désir qu'il tente d'inscrire dans la lettre ne soit ravalé par le flot. La langue maternelle est celle qui peut être trahie, traduite, déformée[25], et c'est dans cette destruction fondatrice que s'enracine la fonction du sacrifice. Or, chez Gauvreau cette destruction vise, avec l'entreprise exploréenne, une abolition en ce qu'elle s'achemine vers une langue de l'incommunicabilité, ce qui a pour conséquence une destruction de cette langue qui, comme la définit Jacques Hassoun, «parle à l'enfant la présence du père, langue susceptible de ce fait de l'introduire dans l'ordre du symbolique[26]». Un tel sacrifice ne peut que conduire à une impasse en ce sens qu'il produit une langue-corps faite de bruits, de sons, de rythmes qui sont autant de façons de se rapprocher d'un corps-à-corps avec la mère, tel qu'illustré par cette figure du retour à la mer, de telle sorte que le sujet de l'écriture se trouve avec ce processus de démembrement à restituer précisément cette langue maternelle «incommunicante» dont il voulait se défaire. Il reste que l'œuvre de Gauvreau s'interroge également sur l'impasse à laquelle conduit inévitablement cette langue qui ne renvoie pas comme tel à une signification:

> 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. (*OV*, 1470)

---

25. Daniel Sibony affirme qu'il faut savoir se «dégager de ce qui, dans la langue où l'on baigne, fait qu'elle se pose comme l'Origine du langage; et de pouvoir donc la traduire, la trahir en d'autres langues qui la "déforment".» Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, *op. cit.*, p. 166.
26. Jacques Hassoun, *op. cit.*, p. 121.

Dès lors, ces textes qui intègrent cette langue étrange n'invitent-ils pas le lecteur à s'attarder à autre chose qu'à la signification, à percevoir le rythme et les modulations de l'écriture à travers lesquels se dégage « un pouvoir de connotation ou, plus précisément peut-être, de suggestion, d'évocation [...] et d'expression[27] » faisant de ces constructions autre chose qu'un amalgame de purs et simples signifiants? Malgré l'appel de mort et le rejet de la fonction symbolique qui le sous-tend, l'exploréen, fut-il dépourvu de sens, donne naissance à une fiction du dire qui constitue une tentative de symbolisation. *Les entrailles* est donc travaillé par le désir qui sous-tend l'entreprise exploréenne, celui de mettre en pièces la mère et la langue, tout en montrant l'impasse à laquelle conduit ce sacrifice qui dit bien l'impossibilité d'abolir la langue maternelle et de tuer la mère autrement qu'à provoquer la mort du sujet et du symbolique.

Il n'est pas étonnant que le sacrifice s'achève par une explosion de rire[28] qui résonne comme une tentative visant à en atténuer la portée. Dans ce contexte, le rire[29] a valeur de symptôme ce qui révèle l'aspect troublant du spectacle que constitue le cadavre encombrant et provoque à la fois horreur et fascination. L'angoisse survient en différé, comme si l'effet de coupure et d'effraction prenait son sens uniquement dans l'après-coup de l'acte. Rire devant le cadavre, ce peut aussi être une façon de s'en débarrasser, de le tenir à distance, de le maintenir à sa place de mort, ce qui est une autre façon de signifier l'impossibilité de le transmuer en une matière sacrée. Pétrouchka se retrouve en effet avec le cadavre de la vieille sur le dos, transportant cette matière inerte qui inscrira à jamais dans le mur la trace de deux corps soudés l'un à l'autre : « Ainsi il passe à travers le mur droit y laissant un trou qui a la forme de sa silhouette chargée de son fardeau. » (*E*, 55) Le chant est réduit à un déchet, signe que l'action sacrificielle qui visait à mettre en pièces la langue maternelle pour instaurer une nouvelle langue échoue et débouche plutôt sur un autre enlisement que représente bien cette image du cadavre à la fin de la pièce, suggérant l'impossibilité d'inscrire la mort de la mère dans le registre symbolique autrement que par le biais de la désarticulation du langage qui apparaît comme une façon de mettre la mort en acte.

Dans une autre perspective, il est intéressant de noter qu'à une époque située par Jacques Ferron après 1953, Claude Gauvreau écrit

27. André Brochu, « Lettre sur la lettre en poésie : rhétorique de Claude Gauvreau », *Le singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 75.
28. La pièce se termine sur cette phrase de Pétrouchka : « Ah ! Ah ! Il m'avait bien dit que ce serait amusant ! » (*E*, 55)
29. On sait qu'à la source du rire se trouve un sentiment contradictoire et qu'il participe de ce fait d'une entreprise de dissimulation. Comme le rappelle Freud, « l'humour est un moyen d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent ». Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, p. 399.

plusieurs petits poèmes dans cette langue inventée que constitue l'exploréen, alors qu'il est au chevet de sa mère mourante. Lorsque Ferron souligne que ces «pièces admirables» lui ont certainement «coûté beaucoup de mal», Gauvreau affirme aussitôt: «Oui, tout le mal de voir mourir ma mère[30].» Cette réponse va tout à fait dans le sens de ce qu'on retrouve par ailleurs dans l'œuvre de l'écrivain, où l'exploréen se présente comme l'incarnation dans la lettre de l'immonde lié au corps mort de la mère et sa dé-figuration. Et c'est justement dans la perspective d'une mise en scène de l'inconnu lié à la mort que Guy Rosolato situe la fonction du néologisme: «Mais surtout le signifiant qui apparaît ainsi libre de signifié montre son affinité avec l'inconnu: lui seul permet à l'homme de dire l'inconnu, et de nommer la mort[31].» Les actes mis en scène ici s'associent donc à une quête qui s'avère mortifère, mais qui est, par contre, intégrée dans une logique d'écriture montrant les enjeux et le risque de vacillement d'un tel sacrifice.

La langue pétrifiée

Cette figure de l'éventrement illustre bien le motif de l'entreprise exploréenne de Gauvreau qui, en créant cette «langue qui cherche», procède au découpage du corps du signifiant pour fonder, à partir de ce qu'il qualifie de «matière inerte et impersonnelle[32]», une nouvelle langue qui serait La langue, celle qui ferait en sorte que le poète soit enfin compris et reconnu[33]. Or, ce démembrement de la langue maternelle révèle aussi un désir de non-séparation en ce que ce sacrifice est motivé par un désir de trouver ou de retrouver le secret de la langue originaire, celle qui rappelle la fusion, le corps-à-corps tant redouté avec la mère et qui abolirait du coup la langue maternelle, celle par qui est rendue possible l'entrée dans le symbolique.

---

30. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 248. Ferron décrit longuement cet épisode de l'agonie de la mère de Claude Gauvreau: «À droite il y avait un salon meublé dans le style de l'époque et à gauche, deuxième porte, une grande chambre où dans un coin, sur un tout petit lit, Madame Gauvreau dont il ne restait pas grand-chose, toute rapetissée et recroquevillée, inconsciente, se préparait à passer sa dernière nuit. Près du lit se tenait une nurse et au milieu de la place Claude était assis à un petit secrétaire tourné vers sa mère, où il composait des poèmes dont il inventait chacun des mots, se trouvant ainsi à détruire toutes les monèmes et ne gardant que les phonèmes qui restent assez peu nombreux, quoi qu'on fasse. Il en avait fini une quarantaine, par bonheur tous assez courts, de la longueur environ d'un sonnet. Je jetai un coup d'œil à sa pauvre mère. Il pensait peut-être que j'étais pour me livrer sur elle à un semblant d'examen. Je me contentai de poser quelques questions à la nurse, personne d'expérience qui n'attendait rien d'autre que la mort. Elle la prévoyait pour le petit matin.» (p. 244)
31. Guy Rosolato, *op. cit.*, p. 41.
32. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 19.
33. Rappelons ce cri lancé par un personnage, à la fin du recueil *Les entrailles*: «Pour être compris en quelle langue faut-il parler?» (*E*, 172)

C'est là tout le paradoxe de l'écriture de Gauvreau. S'il tente, avec l'exploréen, de fonder une nouvelle langue, il en résulte, encore une fois, un corps pétrifié, un cri figé dans l'éternité d'un vouloir dire qui cherche en vain à se faire entendre. Le cri de Gauvreau retentit dans une violence faite aux mots, au corps, c'est une effraction visant à pousser le corps de la mère au dehors. Daniel Sibony parle, en effet, du cri comme d'une poussée pour sortir de soi un corps étranger afin d'éviter qu'il prenne toute la place du corps, d'où l'importance de s'en dégager pour en finir avec le cri[34]. C'est dire qu'il ne suffit pas de crier, il faut aussi ne pas en rester là. Gauvreau serait-il fixé à l'origine du cri et de la parole, refusant avec l'exploréen qui se veut une langue-corps, la coupure entre les mots et le corps nécessaire à l'enclenchement de la parole? Serait-il capté et capturé par son propre cri? Ainsi piégé, Gauvreau semble sous l'emprise du fantasme d'une «langue totalisante[35]», selon l'expression de Jacques Cardinal, en ce qu'elle vise à créer une «langue universelle» (*REA*, 827) et unique, voire sacrée, et qui serait l'assurance d'une Parole. Ceci suggère — comme d'autres l'ont déjà montré[36] — un ratage de la symbolisation dans la mesure où ces créations langagières creusent toujours davantage le fossé de l'incommunicabilité, bien qu'elles soient aussi la manifestation d'un appel à être entendu.

Plus encore, l'entreprise de Gauvreau s'inscrit dans une dynamique selon laquelle il s'agit d'inventer une langue qui serait sans faille, de créer une langue authentique qui transmettrait sans écart le message du poète, ce qui est aussi *incarner* l'œuvre en vue de produire une sorte de *livre de chair*: «Aux objets nous ne demandons qu'une qualité: la vie[37].» N'est-ce pas là une façon de suggérer, dans ce réel du corps, le retour de l'immonde au cœur du livre? Dès lors, si à travers ce rêve se révèle la jubilation d'un sujet devant la naissance d'une Parole ou d'un Livre, il met aussi à découvert toute la souffrance de celui qui s'enfonce avec horreur dans le cri, comme s'il criait ainsi *à mort* son intense désir d'être entendu. L'immonde lié au cadavre trouve ainsi à s'incarner à travers les *jappements glossolaliques* qui explorent la part d'innommable à l'œuvre dans la mort.

---

34. «On comprend que des thérapies s'inspirent du cri comme signal de rupture avec l'ordre du symptôme. Rupture désirée, projetée, pas toujours atteinte. On vise l'aspect premier du cri; mais l'aspect final importe aussi: le cri pour en finir, pour s'expulser, se dégager, passer à autre chose. Même le cri de la naissance signale une sortie. Le cri signale une sortie à laquelle il offre un appui, pour que l'on puisse s'en dégager et par là se dégager du cri. D'où son tranchant, sa brièveté, son risque: il opère ou pas.» Daniel Sibony, *Violence*, *op. cit.*, p. 67.
35. Jacques Cardinal, *loc. cit.*, p. 539.
36. Voir entre autres: Jacques Cardinal, *loc. cit.*; Éliane Formentelli, «La lettre assourdissante: pour un "verbier" de Claude Gauvreau», *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 327-343; Jean-Pierre Denis, *loc. cit.*
37. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 152.