

Livret et partition pour un opéra fantôme : le débat entre Claude Gauvreau et Pierre Mercure autour du *Vampire et la nymphomane*

Libretto and score for a phantom opera: the debate between Claude Gauvreau and Pierre Mercure debate about *Vampire et la nymphomane*

Gilles Lapointe

Volume 21, numéro 3, 2011

Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1006358ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1006358ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, G. (2011). Livret et partition pour un opéra fantôme : le débat entre Claude Gauvreau et Pierre Mercure autour du *Vampire et la nymphomane*. *Circuit*, 21(3), 25–35. <https://doi.org/10.7202/1006358ar>

Résumé de l'article

« Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique », écrivait Borduas dans *Refus global*. En 1948, la quête de l'abstraction s'imposait en effet comme la voie à suivre pour marquer la rupture avec la tradition artistique. Depuis les années 1980, une grande attention critique a été accordée à la dimension multidisciplinaire des activités du groupe automatiste. Auteur du livret de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane* — une oeuvre faisant appel à l'étroite collaboration de Pierre Mercure —, le poète Claude Gauvreau aura été celui qui aura défendu avec le plus d'ardeur la place de la musique au sein du groupe montréalais. Cette étude tente, dans un premier temps, de mettre en lumière les aspects les plus significatifs de cette contribution. Elle examine ensuite, à partir de l'idéal surréaliste, les causes de la mésentente qui opposa publiquement en 1949 Claude Gauvreau et Pierre Mercure au sujet de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*. À travers la présentation d'une lettre inédite de Claude Gauvreau à André Breton, elle interroge enfin quelques-unes des idées source au fondement du rapport de fascination et de rejet qui a marqué les échanges entre l'automatisme et le surréalisme.

Livret et partition pour un opéra fantôme : le débat entre Claude Gauvreau et Pierre Mercure autour du *Vampire et la nymphomane*¹

Gilles Lapointe

À la mémoire d'André-G. Bourassa

La réception de l'automatisme n'a cessé d'évoluer avec le temps. Avec le recul, on a commencé aux États-Unis et en Europe à mieux percevoir l'originalité du mouvement sur le plan de son ouverture multidisciplinaire. De même, au Québec, depuis une dizaine d'années, on interroge d'un point de vue critique la reconfiguration de l'image du groupe qui s'est produite à partir des années 1980. Cette représentation pictocentrique, c'est-à-dire principalement centrée autour de la pratique de l'art pictural, a considérablement évolué au fur et à mesure que l'on s'est intéressé de près aux autres pratiques artistiques du groupe automatiste. Or si la danse, le théâtre, la sculpture, la poésie furent des disciplines pleinement reconnues au sein du groupe, d'autres, telles que la musique, la photographie et le design, y ont toujours occupé une place plus marginale. Dans le cadre de cet article, je vais m'intéresser dans un premier temps, à partir de l'exemple de Pierre Mercure et de la controverse suscitée en 1949 par le projet d'opéra automatiste *Le Vampire et la nymphomane*, à certains aspects de la relation de la musique et de l'automatisme. Dans un second temps, je tenterai de montrer comment la polémique entre Pierre

1. Ce texte est la version légèrement remaniée d'une communication présentée le 23 février 2011 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal), lors de la Journée d'étude « Pierre Mercure (1927-1966) : du *Refus global* à l'art total » organisée par Mesdames Mireille Gagné et Claudine Caron, ainsi que Monsieur Mario Gauthier, dans le cadre du Festival Montréal/Nouvelles Musiques de la Société de musique contemporaine du Québec et de la programmation du Groupe Le Vivier.

Mercure et Claude Gauvreau a trouvé un écho sur la scène plus large des rapports souvent tendus entre l'automatisme québécois et le surréalisme.

L'automatisme et la musique

Commençons par poser avec André-G. Bourassa que « la musique chez les automatistes, comme chez les surréalistes, accuse un retard sur les autres arts² ». Étant donné la place accordée à l'automatisme dans l'émergence de la modernité culturelle au Québec par l'historiographie et vu l'extraordinaire pérennité du manifeste *Refus global*, il semble opportun d'essayer de comprendre les raisons de ce « retard ». Ce manque d'empressement serait-il le fait d'une indifférence du groupe automatiste lui-même à la musique contemporaine? Ou est-il plutôt une conséquence indirecte du comportement craintif des musiciens lorsque monte à l'horizon, comme l'écrivait Borduas, « la tempête automatiste »? Le groupe automatiste n'a jamais été réfractaire à la musique contemporaine, bien au contraire. Plusieurs sources écrites montrent que lorsque la musique est convoquée chez les automatistes, c'est aussitôt le répertoire le plus moderne, le plus exigeant aussi, qui retient l'attention des membres. Écoutons à cet égard le témoignage éloquent que livre Thérèse Renaud dans *Un passé recomposé* :

Nous vibrions en écoutant les œuvres de Stravinsky, Honegger, Varèse, Darius Milhaud, de la musique africaine, du jazz. C'est en écoutant un disque récemment rapporté, ainsi que tous les autres, lors d'un séjour à New York, que nous nous sommes intéressés un moment aux rythmes et cérémonies voodoo. Il est certain que ces musiques nouvelles pour l'époque causaient un malaise chez les voisins de l'Atelier, qui faisaient appel à la police pour notre ardeur auditive³.

Au sein du cercle automatiste, lorsqu'il s'agit de musique contemporaine, le poète Claude Gauvreau se démarque tout particulièrement. S'il est un membre qui a cherché à faire évoluer les perceptions pour que la musique soit reconnue en tant que forme d'art progressive, c'est lui. L'échange suivant, rapporté par le critique Jean Éthier-Blais, montre toute la ténacité de Gauvreau à assurer la pleine reconnaissance de cet art : « 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 lui⁴. »

Cette explication sérieuse entre Gauvreau et Borduas au sujet de la musique n'est pas unique entre eux. Dans une lettre ultérieure à Borduas où il trace un audacieux parallèle entre l'émergence de la musique jazz chez les populations noires et pauvres du sud des États-Unis et l'apparition de l'automatisme dans le milieu ouvrier et populaire montréalais, qui toutes

2. Bourassa et Lapointe, 1988, p. 165.

3. Renaud, 2004, p. 20-21.

4. Éthier-Blais, 1979, p. 29.

deux apportent des « qualités de fraîcheur uniques au monde ; des trouvailles inestimables⁵ », Claude Gauvreau s'emploie à convertir Borduas aux vertus du jazz. Qu'un esprit aussi curieux et évolué que celui de Borduas perçoive encore à cette époque la musique comme un simple art d'accompagnement ou comme une pratique artistique qui n'a pas encore acquis sa pleine autonomie et maturité ne peut manquer de surprendre. Dans les milliers de pages des *Écrits* de Borduas, on ne trouve presque rien sur la musique. À défaut de pouvoir cerner chez le chef de file de l'automatisme les raisons qui motivent ce jugement sévère, il faut se tourner vers Claude Gauvreau, qui a lui-même décrit les circonstances de son initiation musicale, en 1940, après une année en Syntaxe :

Chaque après-midi, j'écoutais à la radio « L'Heure symphonique », et j'allais prendre une longue marche à la montagne. Encore trop inculte pour saisir le contenu manifeste d'une œuvre, je me servais des morceaux de musique comme d'un « écran paranoïaque ». Je projetais sur eux mes désirs et mes imaginations⁶.

Le concept d'« écran paranoïaque », emprunté à Salvador Dali, est presque toujours associé au monde des arts visuels. Il est intéressant d'observer que Gauvreau utilise cet « écran à fantasme » pour décrire un phénomène d'audition. On ne saurait sous-estimer l'importance de ces expériences sur la formation du goût et sur la posture critique ultérieure de Gauvreau : « Ainsi, le thème du premier mouvement de la première symphonie de Sibelius (qui a depuis perdu beaucoup de son charme, pour moi) symbolisait le regard de l'aigle qui regarde interminablement en face le soleil sans jamais baisser les paupières. C'était le symbole de mon attitude personnelle⁷. »

Tout lecteur familier de l'œuvre aura en effet reconnu ici la posture critique de Claude Gauvreau, cyclopéenne, fidèle en cela à Baudelaire, défendant un point de vue qu'il sait être celui d'un seul, et forcément subjectif⁸. Gauvreau n'était pas peu fier d'affirmer que son apprentissage de l'univers musical avait suivi une voie située hors des sentiers battus : « Fait assez rare, mon éducation musicale se fit à partir des compositeurs modernes : d'abord Debussy, Sibelius, Ravel, et presque aussitôt Stravinsky. C'est par eux que j'étendis mes connaissances à la musique ancienne⁹. »

Debussy vient en premier, car pour Gauvreau, « [l]a révolution symboliste en poésie coïncide avec la révolution des impressionnistes et de Cézanne en peinture et la révolution de Debussy en musique¹⁰ ». Non seulement Gauvreau emprunte-t-il à la musique ce que cet art offre alors de plus vivant, mais il n'hésite pas à l'associer de plain-pied à la modernité artistique. Au fil des ans, plusieurs noms de compositeurs modernes vont ainsi surgir sous sa

5. Gauvreau, 2002, p. 151.

6. Gauvreau et Dussault, 1993, p. 128.

7. *Idem.*

8. Voir Bourrassa, 1986, p. 248.

9. Gauvreau et Dussault, 1993, p. 128-129.

10. Gauvreau et Dussault, 1993, p. 276.

11. Une de ses œuvres créatrices s'intitule *Une journée d'Erik Satie (fantaisie fantastique)*. Voir Gauvreau, 1977, p. 329-351.

12. Varèse : « Le son d'une grue mécanique peut être de la musique : et Edgar Varèse – musicien universel contemporain – est là pour le démontrer » (Gauvreau, 1996, p. 284). Jacques Marchand note aussi que « Gauvreau a choisi Varèse pour la musique de liaison de son texte radiophonique *Le domestique était un libertaire* (diffusé à Radio-Canada le 28 août 1953) ». Voir Marchand, 1979, p. 206.

13. Marchand, 1979, p. 206.

14. Société Radio-Canada. Service international, 1964, p. 63 ; cité par Bourassa, 1986, p. 369.

15. Bourassa, 1986, p. 368.

plume, dont ceux de Berg, Webern, Bartók, Satie¹¹ et Varèse¹². En 1970, en guise de réponse au questionnaire Marcel Proust sur son « musicien favori », dans une appréciation qui peut même sembler une projection à peine voilée de lui-même, Gauvreau dira justement de Varèse :

Sa forme est maintenant assimilée et dépassée par certains de ses disciples et continuateurs (tel Stockhausen) mais, en plus de l'intérêt inépuisable que conservent ses objets musicaux par la sensibilité de leur matière, il demeure exemplaire en tant que créateur incorruptible et d'une ténacité sans compromission¹³.

Cette initiation précoce de Gauvreau à la musique contemporaine n'est sans doute pas étrangère à la sympathie que Gauvreau et Mercure, dans un premier temps, éprouvent l'un pour l'autre. Ceux-ci ont été rivaux jadis, en classe de Rhétorique, lors d'une joute oratoire remportée par Claude Gauvreau. En raison de leurs affinités communes, outre sa forte personnalité et le style inimitable de son écriture poétique, on peut penser que c'est aussi l'ardeur passionnée de Claude Gauvreau à défendre la cause de la musique contemporaine qui incita Pierre Mercure à lui commander le livret d'un opéra, opéra dont il se chargerait lui-même d'écrire la musique. Pierre Mercure, on le sait, songeait à cette époque à des formes d'écritures musicales improvisées dont les principes n'étaient pas entièrement étrangers à l'automatisme pictural :

La musique concrète, tout comme la musique aléatoire, me plaisait énormément. Gabriel Charpentier et moi-même avons passé des heures et des heures à faire des expériences de compositions fortuites et d'improvisations. Par exemple, nous écrivions chacun la moitié d'une composition pour deux pianos dont nous connaissions vaguement la forme et la durée. Chacun écrivait seul. Puis nous nous rencontrions le jour suivant pour jouer cette musique ensemble ; les effets fantastiques de notre expérience nous excitaient beaucoup¹⁴.

La suite de cet article traitera de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*, projet simple pour Mercure, démesuré pour Gauvreau.

Le Vampire et la nymphomane

Je rappelle les faits à grands traits. Durant un séjour d'études en Europe de Pierre Mercure, paraît à Montréal de façon anonyme, dans *Le Petit Journal*, un article satirique « avec photos de guenons la bouche ouverte et de bergers allemands au piano¹⁵ », qui ridiculise le projet d'opéra et tout particulièrement le livret de Claude Gauvreau : le lecteur du *Petit Journal* peut ainsi lire sous ce collage parodique qui rassemble des têtes animales une légende sarcastique : « Tous ces chanteurs auront-ils un jour leur tour ? ». Le poète

automatiste a en effet eu l'imprudence de se confier au journaliste Pierre Saint-Germain, qui « mit bout à bout les expressions les plus cocasses¹⁶ » du livret. Claude Gauvreau fit aussitôt parvenir au journal une lettre d'avocat, sommant la direction de se rétracter et de publier sa réponse, ce que fit à contrecœur l'hebdomadaire, sous le titre persifleur « Étrange attitude. Gauvreau se fâche¹⁷ ». Les choses auraient pu en rester là, sauf que Pierre Mercure, ayant eu vent de l'article du journal, écrivit d'Europe une mise au point. Celle-ci représenta pour *Le Petit Journal* une occasion de redorer son image et fut rapidement publiée sous la manchette froide et neutre : « L'opéra automatiste – Le Livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure¹⁸. »

Dans les explications données au *Petit Journal*, Claude Gauvreau dit de son livret : « Ce travail est vocal, purement auditif, et nullement destiné à la vue. C'est un opéra exclusivement pour l'ouïe. De plus, il n'a pas été conçu autrement qu'en fonction de la musique¹⁹. » Selon une hypothèse formulée par Jean Fisette, le texte en langue exploréenne qu'avait reçu Pierre Mercure était déjà en soi une partition. Gauvreau, selon lui, serait en effet « un poète de l'audition, de la qualité émotionnelle du son²⁰ » et l'écriture exploréenne n'aurait « d'existence dit-il, que sonore, récitée, lue, créée, pleurée²¹ ». « L'exploréen, écrit encore Fisette, agit comme une musique qui fait partie intégrante de l'œuvre, comme les décors, comme l'action centrale qui est représentée²². » Ce n'est pas l'avis de Jacques Marchand, plus prudent, qui affirme quant à lui que « Gauvreau n'a jamais considéré ses textes, même les plus désarticulés, comme de la musique²³ ». Si la perspective critique de Jean Fisette est juste, on se demande en effet quel intérêt aurait trouvé Mercure à écrire une musique sur un texte qui était lui-même musique.

Dans sa mise au point, Mercure qui, bien évidemment, voit les choses d'un point de vue différent, affirme que Gauvreau ne lui a pas fourni une œuvre susceptible d'être mise en musique et s'emploie à démontrer le fait que le texte du livret ne correspond pas à la commande initiale, aspect que Gauvreau se gardera bien de relever dans sa réplique :

Ce texte demandé à Gauvreau, je le voulais abstrait, court et, connaissant l'originalité de son vocabulaire, je comptais me permettre une petite expérience dans le domaine lyrique analogue au *Pierrot lunaire* de Schoenberg. Mais le texte fourni s'avéra techniquement impossible à réaliser, tant pour son extrême longueur que pour le nombre de chanteurs exigés et la nature spéciale de sa prosodie. En effet, je suis persuadé qu'une poésie de cette nature peut encore atteindre un certain public, surtout avec l'aide de l'image ou de la musique, mais, en raison de son hermétisme outré, l'œuvre doit être courte et directe pour atteindre son but²⁴.

16. *Ibid.*, p. 369.

17. Article non signé, 1949a, p. 56.

18. Article non signé, 1949b, p. 48.

19. Article non signé, 1949a, p. 56. Cité par Gagnon, 1998, p. 634.

20. Fisette, 1992, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 14. « La voie qu'il suit [avec l'exploréen] est aussi celle de la déconstruction de l'aspect figuratif de la langue » et Gauvreau aurait ainsi « atteint, sans la traverser, la frontière qui sépare la langue de la musique ».

22. *Ibid.*, p. 17.

23. Marchand, 1979, p. 206. S'il conteste le rapprochement entre la poésie et la musique, Jacques Marchand admet toutefois que « la correspondance entre les tentatives d'éclatement du langage musical traditionnel et sa propre attitude face au langage parlé devait inévitablement retenir l'attention [de Claude Gauvreau] » (*ibid.*, p. 206). Interrogé par la journaliste Renée Laroche, Claude Gauvreau affirme quant à lui catégoriquement : « ma poésie n'est pas de la musique » (émission « Femme d'aujourd'hui », Radio-Canada, 13 mai 1970).

24. Article non signé, 1949b, cité in Gagnon, 1998, p. 635.

25. L'opéra comporte deux chiens policiers parmi les personnages. Voir Gauvreau, 1977, p. 177.

Expliquant aussi qu'il n'a jamais eu l'intention de mettre en scène des « chiens policiers chanteurs²⁵ », Mercure précise que le texte du *Vampire et la nymphomane* déroge à ses intentions sur le plan de l'action dramatique en raison d'un scénario compliqué, teinté d'une morbidité qui lui paraît d'un autre temps. Peut-être, dans d'autres circonstances, Gauvreau eût-il pu admettre comme justes et fondées certaines des observations de Mercure, mais la mise à distance que Pierre Mercure tint à afficher publiquement à cette occasion entre l'automatisme et lui (et qui représente après l'affaire de *Refus global* l'année précédente une condamnation implicite de l'activité du groupe) ne pouvait manquer de soulever la colère de Gauvreau. Dans sa lettre au *Petit Journal*, Pierre Mercure avait tenu en effet à lever toute ambiguïté quant à son éventuelle adhésion aux propositions automatistes :

26. Article non signé, 1949b, p. 48.

Il m'importe cependant de faire savoir que je n'ai jamais fait partie du groupe automatiste et que si j'ai parfois prêté volontiers mon concours en tant que musicien à quelques-uns de leurs spectacles, je suis en désaccord complet avec plusieurs de leurs croyances. D'ailleurs, la faillite complète du surréalisme à Paris me semble assez symptomatique de la destinée de ses produits et sous-produits²⁶.

27. Gauvreau, 1996, p. 50.

28. Gauvreau, 1996, p. 55.

Ceci nous conduit à préciser le rapport des musiciens à l'automatisme. L'année précédente, tout comme la pianiste Madeleine Lalonde, qui avait pourtant tenu le piano lors de la représentation de *Bien-Être* en 1947 avec « l'inépuisable thème de cinq notes²⁷ », Pierre Mercure a refusé, le moment venu, de signer le *Refus global*²⁸. Ce refus des deux musiciens d'endosser le manifeste surrationnel semble à première vue donner en partie raison à Borduas et cautionner le jugement sévère qu'il porte sur les musiciens qui acceptent de partager la scène avec les automatistes, mais qui refusent de défendre sur la place publique les nouvelles possibilités créatrices que revendique son groupe. Dans sa réplique cinglante à Pierre Mercure, Claude Gauvreau élargit le débat et invoque cette fois des arguments de nature politique pour expliquer ce qu'il appelle la « défection » du musicien :

Le récent boursier du gouvernement provincial [Pierre Mercure] trouve compromettant d'être attelé à la même charrue qu'un poète qui ne s'exprime pas comme les discrets versificateurs de l'Académie canadienne-française. Qui l'en blâmerait?

L'action sociale et artistique de ceux que la critique appelle complaisamment « les automatistes » n'a jamais été et ne sera jamais platonique. Elle a le mérite de maintenir à l'écart les esprits timorés et fragiles et de ne permettre l'approche qu'aux tempéraments aptes à regarder le risque en face. Croyez-moi, ce triage spontané est un grand bienfait.

Mercurio a eu peur de se brûler. Il a eu raison. L'intransigeance inhérente à toutes les factions d'art révolutionnaire est incompatible avec la courtoisie mondaine²⁹.

Le point central de la mésentente entre Gauvreau et Mercurio a trait à la perception que chacun a du surréalisme³⁰. Pour Mercurio, le surréalisme représente un mouvement artistique et intellectuel français définitivement révolu. Mais le surréalisme, qui se veut une aventure de l'esprit par définition inclassable, en mouvance perpétuelle, est-il véritablement mort, comme le clament désormais ouvertement certaines voix ? « Le surréalisme est ce qui sera », affirme pourtant en 1947 André Breton, au moment d'apposer sa signature au bas de *Rupture inaugurale*, un manifeste contresigné, on le sait, par Jean-Paul Riopelle. Toutefois, peut-on légitimement reprocher à Pierre Mercurio de parler de la « faillite du surréalisme » alors que Fernand Leduc a lui-même écrit l'année précédente une lettre courageuse à André Breton pour dénoncer « l'attitude opportuniste des surréalistes » qui « ont vidé l'œuvre de sa substance³¹ » ? « Situé historiquement entre les deux guerres (1914-1939), le surréalisme prend tout son sens en fonction de celles-ci³² », conclut Leduc. Claude Gauvreau n'est pas d'accord avec Fernand Leduc, car, pour lui, à partir de 1940, le surréalisme n'a pas épuisé ce qu'il appelle sa « valeur prophétique³³ ». À l'époque où il compose le livret de *Vampire et la nymphomane*, Claude Gauvreau lit « massivement les ouvrages pré-surréalistes et surréalistes³⁴ », comme il le confiera par la suite à son correspondant fantôme, Jean-Claude Dussault. À l'occasion de cette correspondance, Gauvreau écrit aussi que « [l]a musique est un instrument d'expression fantastique, que les surréalistes ont bêtement méconnu³⁵ ». L'article « Musique » dans le *Dictionnaire général du surréalisme* corrobore cette affirmation : pour André Breton, la musique inclinait vers une sorte de facilité qu'il haïssait : « On sait qu'André Breton ne fit pas totalement confiance à la musique, qu'il n'y voyait pas une même possibilité d'expression libératrice que celle qu'il exaltait dans la poésie³⁶ ». Et Paul Éluard, dans *Donner à voir*, a écrit lui aussi : « Je n'aime pas la musique, tout ce piano qui me prend tout ce que j'aime³⁷ ».

Pour mieux comprendre le fond du litige entre Gauvreau et Mercurio, sans doute faut-il aussi rappeler que la question du surréalisme, lors de la publication de *Refus global*, a fait l'objet d'un douloureux débat qui a divisé le groupe en deux factions. Lorsque Borduas a affirmé dans « En regard du surréalisme actuel », un court texte qu'il intègre au manifeste *Refus global*, que les œuvres surréalistes ont perdu leur puissance « convulsive, transformante³⁸ », que les artistes surréalistes ont cédé à « l'exploitation consciente de leur personnalité³⁹ » et que « Breton seul demeure incorruptible⁴⁰ », il sus-

29. Article non signé, 1949c, p. 56-65. Cité in Gagnon, 1998, p. 637.

30. Peut-être Claude Gauvreau a-t-il tiré en partie son inspiration, lors de l'écriture du livret de *Vampire et la nymphomane*, du drame en deux actes de Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*. Cette œuvre avait en effet récemment inspiré Francis Poulenc qui présenta sous ce titre à l'Opéra Comique de Paris, le 3 juin 1947, un opéra bouffe. On sait que c'est dans ce texte qu'apparaît pour la première fois sous la plume d'Apollinaire le néologisme « surréaliste », mot qui aura la fortune critique que l'on sait.

31. Leduc, 1981, p. 43. Pour une analyse plus détaillée des rapports entre Fernand Leduc et André Breton, voir Lapointe, 2010, p. 51-63.

32. Leduc, 1981, p. 35.

33. « [...] vous finirez [Jean-Claude Dussault] vite par admettre que la voie suivie par Breton et ses amis était la seule féconde et nécessaire de 1924 à 1940, et la seule prophétique pour l'avenir », Gauvreau et Dussault, 1993, p. 71.

34. Gauvreau, 1977, p. 12.

35. Gauvreau et Dussault, 1993, p. 295.

36. Van Hirtum, 1982, p. 293.

37. *Idem*.

38. Borduas, 1987, p. 368.

39. *Idem*.

40. *Idem*.

41. Gauvreau, 1996, p. 55-56.

42. Article non signé, 1949c, p. 56-65. Cité in Gagnon, 1998, p. 638-639.

43. *Idem.*

44. *Ibid.*, p.639.

45. *Idem.*

46. *Ibid.* C'est Claude Gauvreau qui souligne.

47. *Idem.*

48. Leduc, 1981, p. 121. Au sujet de sa connaissance tardive du surréalisme, Claude Gauvreau a expliqué plus tard : « C'est par Leduc surtout que le sujet du surréalisme vint à ma connaissance ; hélas pour moi, Leduc était tout entier pris par l'esprit de censure inhérent au deuxième manifeste du surréalisme, et plus âgé que nous, il nous traitait sur un ton assez cavalier. Franchement, quand il abordait son sujet, Fernand me faisait penser à un père préfet sentencieux et grondeur. Cette attitude m'enlevait personnellement toute envie d'en connaître plus long sur le surréalisme et me rendait Breton très rébarbatif » (Gauvreau, 1996, p. 42).

49. Leduc, 1981, p. 120-121.

cite un grave malaise au sein du groupe. Cette condamnation sans appel du surréalisme, à l'exclusion de Breton, n'est pas endossée par Pierre Gauvreau et Riopelle qui, dans un texte, lui opposent un démenti et présentent Yves Tanguy comme l'exemple d'un peintre qui n'a nullement démerité. « Ce texte, écrit Claude Gauvreau, fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit ; [...] il se dessina pour un temps deux ailes à l'intérieur de l'automatisme⁴¹ ».

À l'époque de ce différend, Gauvreau, tout comme Mousseau et Barbeau, a pris loyalement la défense de Borduas. Mais un an plus tard, sa perception du surréalisme a déjà évolué de façon importante. Aussi, lorsque Mercure y va, selon lui, de « couplets équivoques et serviles sur « la mort du surréalisme⁴² » (« tous ces couplets typiques qui stigmatisent les pantins fardés de la bourgeoisie pourrie⁴³ ! »), Gauvreau y voit l'occasion de défendre publiquement le surréalisme, qu'il présente comme un « grand mouvement collectif – impersonnel et universel – *chaque jour progressif*, qui a ouvert une fenêtre inespérée et irremplaçable sur une plaine inconnue encore à explorer dans sa presque totalité⁴⁴ ». « Le surréalisme sera mort », écrit encore Gauvreau dans sa réplique à Pierre Mercure,

quand il ne produira plus – dans ses filiations diverses – des fruits originaux et authentiques, et quand il aura été dépassé par un autre mouvement de pensée plus progressif et plus dynamique. Rien n'est éternel, mais, de grâce, n'enterrons pas prématurément les seuls vivants qui nous restent de cette civilisation en ruine⁴⁵ !

Pierrot lunaire

Dans une dernière attaque contre Mercure, Gauvreau explique que « ces enterrements gratuits et pseudo-libérateurs du surréalisme s'exercent toujours au profit d'un *retour* régressif à des phases de pensée révolue et fort antérieure au surréalisme⁴⁶ ». Il note non sans ironie que « le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg que Mercure aurait voulu recomposer date de 1923, avant même la naissance du mouvement collectif surréaliste⁴⁷ ».

Cette polémique publique dans un hebdomadaire à grande diffusion entre Gauvreau et Mercure ne pouvait manquer de susciter quelques remous au sein du groupe de Borduas. Ayant horreur, dit-il, d'entamer « d'asséchantes polémiques » avec le poète exploréen⁴⁸, Fernand Leduc écrira à Borduas que des gestes publics comme ceux posés par Claude Gauvreau déteignent sur eux et que « si le ridicule tue, le pauvre Gauvreau n'est sûrement plus⁴⁹ ». Borduas soutiendra cependant Gauvreau dans cette affaire en disant qu'« il faut bien comprendre que chacun doit suivre la route qui mène à son destin ;

le sien n'est ni le vôtre ni le mien. [...] Elle n'engage que lui d'une part, et de l'autre n'est pas contradictoire à l'endossement collectif du *Refus global*⁵⁰. »

Faut-il toutefois percevoir derrière l'attitude critique de Leduc que celui-ci n'est pas en désaccord avec plusieurs arguments de Pierre Mercure ? Que peut attendre en effet en 1949 la musique contemporaine d'un mouvement comme le surréalisme qui la néglige, voire la méprise ? En donnant au livret du *Vampire et la nymphomane* une facture surréaliste, Claude Gauvreau défend-il la musique ou cherche-t-il plutôt à faire la leçon à André Breton ? Comment Pierre Mercure pourrait-il éviter de percevoir ce livret, malgré ses échappées en langue exploréenne, comme une forme de régression ? Par ailleurs, ces considérations légitimes ne font pas disparaître cette autre question épineuse, celle de l'engagement des musiciens à l'époque de *Refus global*.

J'aimerais en terminant souligner le fait que Claude Gauvreau a longtemps poursuivi sa réflexion autour de l'apport prophétique du surréalisme, qu'il associe « au renouvellement de la *sensibilité collective*⁵¹ ». Des échanges vifs à ce sujet avec Borduas vont en effet se prolonger jusqu'au décès de l'artiste, en février 1960. Il faut attendre l'année 1969 et la rédaction de « L'épopée automatiste vue par un cyclope » pour voir Claude Gauvreau exprimer une réserve à l'endroit du surréalisme, qui donne peut-être en partie raison à Pierre Mercure dans le différend qui les a opposés :

Si quelques phrases radieuses de Breton avaient servi d'étincelles primordiales à Borduas, on pourrait se demander aujourd'hui si les acquis surréalistes ne nous ont pas été quelquefois plus encombrants qu'utiles. En faisant table rase de ce passé prestigieux, nous aurions été moins exposés parfois à régresser⁵².

La question du rapport de Gauvreau au surréalisme reste immense. En 1975, lors d'une interview, Roland Giguère, a déclaré : « D'abord, il faut écarter l'idée qu'il ait pu y avoir ici un mouvement surréaliste. C'est une aberration. La pénétration du surréalisme est tardive, souvent fragmentaire et il s'agit toujours d'influences très individuelles, surtout chez les poètes...⁵³ ». Si certains, comme Paul-Marie Lapointe, Jean-Guy Pilon et Gilles Hénault, ont un « ton surréaliste », Claude Gauvreau, écrit Giguère, fut « probablement le plus viscéral des surréalistes nés sous notre latitude, et celui qui avait la connaissance la plus intime du surréalisme. Sa tragédie répète celle d'Artaud⁵⁴. »

Cette découverte du surréalisme, Gauvreau l'a lui-même expliquée, fut tardive⁵⁵. Le 29 janvier 2011, *Le Devoir* a fait état de la découverte de la pièce *Un Partisan*, un important inédit de Claude Gauvreau⁵⁶. J'aimerais faire état ici de ma récente découverte d'une lettre de Claude Gauvreau à André Breton⁵⁷. Bien qu'il ait exprimé à plusieurs reprises son intention d'écrire à

50. Borduas, 1997, p. 371-372.

51. Gauvreau et Dussault, 1993, p. 137. C'est Claude Gauvreau qui souligne.

52. Gauvreau, 1996, p. 42.

53. Lecherbonnier, 1992, p. 77.

54. *Idem*.

55. Voir « L'épopée automatiste vue par un cyclope » (Gauvreau, 1996, p. 42).

56. Lalonde, 2011.

57. J'exprime ici toute ma reconnaissance à Madame Sarah De Bogui qui m'a aimablement communiqué cette lettre et à Monsieur Pierre Gauvreau et Madame Janine Carreau qui m'ont autorisé à en reproduire des extraits. Cette lettre a paru en 2011 sous ma direction chez Le temps volé éditeur, maison dirigée par Marc Desjardins.

André Breton, aucun chercheur n'a jusqu'ici fait mention de l'existence de cette lettre de Gauvreau. Non seulement cet envoi représente-t-il désormais la dernière lettre connue d'un membre du groupe automatiste à André Breton et acquiert par le fait même une place significative dans l'histoire de l'automatisme, mais il offre un grand intérêt pour mieux interpréter la relation complexe de Gauvreau au surréalisme.

Claude Gauvreau saisit le prétexte de sa lecture récente de cinq numéros de la revue *Le surréalisme, même* pour discuter avec Breton de divers sujets : les rapports du surréalisme avec le politique, le situationnisme naissant de Guy Debord, la censure opérée par les penseurs de gauche, etc. « Dans la mesure où il est vivant », le surréalisme ne peut être, écrit Gauvreau, « un agglomérat de conceptualisations fixes⁵⁸ » et doit obligatoirement évoluer. Devant les nombreuses exclusions opérées par Breton, il pousse d'ailleurs l'audace jusqu'à rappeler au « pape du surréalisme » que seule la « théocratie chrétienne » peut prétendre à l'infailibilité. Ayant été informé que Breton aurait écrit un texte contre l'automatisme nord-américain, Gauvreau cherche à démontrer l'apport prophétique de Borduas et de Riopelle. Il discute la pensée de Borduas, « qui a vu de l'académisme dans le surréalisme récent⁵⁹ » et qui présente comme un fait « très positif » que l'expressionnisme abstrait américain ait été « dégagé du surréalisme ». Pour Gauvreau, les « apports éthiques du surréalisme n'ont jamais été rejoints ou dépassés⁶⁰ », il juge désuètes les « préoccupations exclusivement esthético-plastiques⁶¹ » et l'évolution plasticienne du milieu des années 1950 de Fernand Leduc, de Jean-Paul Mousseau et de Guido Molinari. Cette lettre éclaire comme aucun autre texte avant lui l'état de sa réflexion sur le surréalisme.

Je signale enfin une dernière caractéristique intéressante de cette lettre : elle porte la date du 7 janvier 1961. Elle a donc cinquante ans cette année. Elle est de fait contemporaine de la Semaine internationale de musique actuelle, un événement organisé la même année par Pierre Mercure qui ouvrira quelques années plus tard, en 1966, comme nous le savons tous, la voie à la création de la Société de musique contemporaine du Québec.

58. Gauvreau, 2011, p. 74.

59. *Ibid.*, p. 88.

60. *Ibid.*, p. 93.

61. *Idem.*

BIBLIOGRAPHIE

- ARTICLE NON SIGNÉ (1949a), « Étrange attitude. Gauvreau se fâche », *Le Petit Journal*, 27 novembre, p. 56.
- ARTICLE NON SIGNÉ (1949b), « L'opéra automatiste – Le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure », *Le Petit Journal*, 11 décembre, p. 48.
- ARTICLE NON SIGNÉ (1949c), « Encore l'automatisme – La défection de Mercure est triste, dit Gauvreau », *Le Petit Journal*, 18 décembre 1949, p. 56-65.
- BORDUAS, Paul-Émile (1987), *Écrits I*, André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BORDUAS, Paul-Émile (1997), *Écrits II*, en deux volumes, André-G. Bourassa et Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges.
- BOURASSA, André-G. et LAPOINTE, Gilles (1988), *Refus global et ses environs*, Montréal, Hexagone et BAnQ.
- ÉLUARD, Paul (1939), *Donner à voir*, Paris, Gallimard.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1979), *Autour de Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- FISSETTE, Jean (1992), « Claude Gauvreau : musicien, dramaturge, poète », *Circuit*, vol. 3, n° 2, p. 7-19.
- GAGNON, François-Marc (1998), *Chronique du mouvement automatiste. 1941-1954*, Montréal, Lanctôt.
- GAUVREAU, Claude (1977), *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris.
- GAUVREAU, Claude et DUSSAULT, Jean-Claude (1993), *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone.
- GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Hexagone.
- GAUVREAU, Claude (2002), *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GAUVREAU, Claude (2011), *Lettre à André Breton*, Gilles Lapointe (dir.), Montréal, Le temps volé.
- LALONDE, Catherine (2011), « Claude Gauvreau – *Un partisan*, pièce inédite du poète vient d'être retrouvée », *Le Devoir*, 29 janvier.
- LAPOINTE, Gilles (2010), « Un soleil noir dans le sablier automatiste : la constellation Breton », in *Héritages du surréalisme*, Claude Beausoleil (dir.), Montréal, Noroît, p. 51-63.
- LECHERBONNIER, Bernard (1992), *Surréalisme et francophonie. La Chair du verbe*, Paris et Toulouse, Publisud.
- LEDUC, Fernand (1981), *Vers les îles de lumière. Écrits 1942-1980*, André Beaudet (dir.), Montréal, Hurtubise HMH.
- MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau poète et mythocrate*, Montréal, VLB.
- RENAUD, Thérèse (2004), *Un passé recomposé*, Québec, Nota bene.
- SOCIÉTÉ RADIO-CANADA. SERVICE INTERNATIONAL (1964), *Trente-Quatre Biographies de compositeurs canadiens*, Montréal, (sans édit.).
- VAN HIRTUM, Marianne (1982), « Musique », in *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris-Fribourg, Les Presses universitaires de France-Office du livre, p. 293.