

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Histoire et rhétorique du surréalisme québécois

Le texte automatiste. Essai de théorie I - pratique de sémiotique textuelle. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, XIV-183 pages, \$8.50.

Jacques Michon

Numéro 9, février 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40111ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Michon, J. (1978). Compte rendu de [Histoire et rhétorique du surréalisme québécois / *Le texte automatiste. Essai de théorie I - pratique de sémiotique textuelle*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, XIV-183 pages, \$8.50.] *Lettres québécoises*, (9), 23–25.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ce que fasciné par la distinction, il reste vulgaire d'expression :

Cé pas possible d'ête aussi distingué !

Pis lui, cé pas comme les collets montés dla rue d'Auteuil qu'y attendent qu'y fasse nouère pour aller faire pisser leu chiens... lui ys' force pas !

Yé distingué naturel !

En ce cas, la paraphrase accentue les effets de l'original, mais Germain exploite aussi une théâtralité très accusée pour produire des effets de distanciation étrangers au texte premier. Ainsi répercute-t-il l'intrusion disruptive de la modernité dans la vieille fiction rafraîchie et dépoussiérée. Les recours fréquents aux apartés mul-

tiples et le jeu des anachronismes en particulier désarticulent les conventions habituelles du vraisemblable et permettent au spectateur d'admirer le fonctionnement des mécanismes théâtraux sans se prendre trop à l'envoûtement de l'illusion. Or la machine roule merveilleusement : la scène finale, « scène à faire » s'il en fût, permet à Germain d'y mettre en évidence une maestria digne de Feydeau plus que de Labiche, ou encore de Ionesco plus que de Brecht. De ce jeu de jongleur sur la corde raide, je ne vous dis rien de plus, cela ne s'apprécie pleinement qu'à l'expérience. Si vous ne les avez vus, lisez *les Faux Brillants*.

Denis St-Jacques

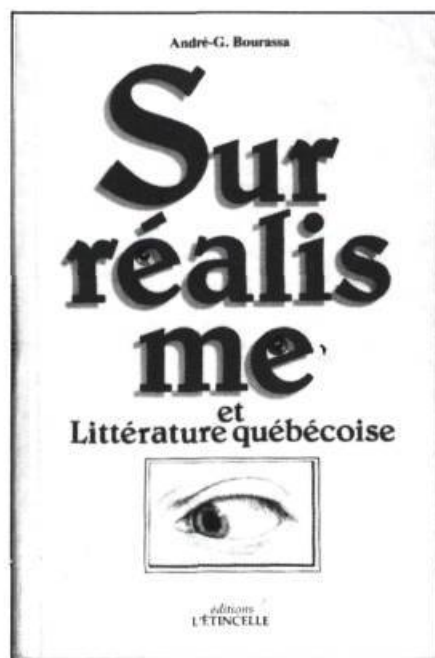
Les études littéraires

Histoire et rhétorique du surréalisme québécois

Deux ouvrages importants consacrés au surréalisme viennent de paraître : *Surréalisme et littérature québécoise* d'André-G. Bourassa¹ et *Le Texte automatiste* de Jean Fiset². Le premier retrace l'histoire de l'idée et du mouvement surréalistes au Québec, le second, à partir d'un choix de textes tente une description analytique de ce nouveau discours. En même temps que nous est livrée une abondante information sur un corpus qui n'avait pas encore fait l'objet de publications aussi considérables, nous voyons se confronter deux méthodes d'analyse : l'histoire littéraire et la sémiotique.

D'abord Bourassa nous donne à lire le résultat d'un travail de plusieurs années où il a accumulé une masse impressionnante d'articles, de lettres, de documents inédits et de témoignages dont on peut juger l'importance en parcourant sa longue bibliographie de 60 pages ou en consultant les 70 pages où viennent s'entasser plus de 1,280 notes. Cet appareil monumental de références, enrichi d'un index et d'une chronologie,

premier ordre et ne manque pas de produire son effet d'érudition. L'ambition de l'historien littéraire en quête de documents nouveaux atteint ici un sommet, on n'aura qu'à lire la section de la bibliographie consacrée aux inédits pour s'en convaincre.



À partir de cette abondante documentation l'auteur retrace donc l'histoire du mouvement surréaliste, et il faut insister sur le mot *mouvement* car la littérature, contrairement à ce que pourrait suggérer le titre, n'est pas la seule concernée ici ; en effet la peinture (voir les nombreuses illustrations) et le théâtre y occupent aussi une place. Pour faire cette histoire l'auteur utilise un schéma connu : d'abord dans un premier chapitre il retrouve les sources et les précurseurs du surréalisme au Québec, puis il présente dans trois longs chapitres les maîtres (Pellan, Borduas, Gauvreau) et leurs disciples, pour enfin terminer (comme il se doit) avec les héritiers et les successeurs des années 60.

Dans cet imposant panorama Claude Gauvreau, « l'âme de l'automatisme » (Ferron), se taille une place de choix ; à lui seul l'auteur accorde deux fois plus de place qu'à P.M. Lapointe, R. Giguère et G. Hénault réunis et rares sont les pages où le nom du poète ne figure pas au moins une fois. Les textes de Gauvreau sur le mouvement automatiste

et, entre autres, les *Dix-sept lettres à un fantôme* (déjà publiées en partie dans *La barre du jour* en 1969) dont Bourassa cite de larges extraits inédits, sont une source majeure de ce livre. Les admirateurs de Gauvreau se réjouiront à juste titre de l'abondance des documents qui leur sont ici révélés. Pour cette seule raison déjà ce livre méritait une publication.

Alors que l'on fait habituellement commencer le surréalisme québécois en 1940, Bourassa, lui, situe cette origine au début de notre littérature elle-même, c'est-à-dire avec *Le chercheur de trésor* de P. Aubert de Gaspé fils. Pourquoi remonter si loin ? est-ce que le domaine n'était pas déjà assez vaste ? En fait il faut savoir que, pour André-G. Bourassa, à l'instar des surréalistes eux-mêmes, le terme de surréalisme ne désigne pas d'abord une rhétorique, ni une théorie, ni même une école littéraire, mais un état d'esprit : « établir au préalable que le surréalisme est un état d'esprit » (p. 10). La surréalité, cet au-delà étrange, un peu vague, jamais clairement défini, est quelque chose que notre auteur retrouve déjà dans la *Promenade des trois morts* de Crémazie et dans certains poèmes de Nelligan. Or, cet état d'esprit étant surtout celui du lecteur (voir « l'écran paranoïaque » de Léonard de Vinci cité p. 59) pourquoi en situer l'origine en 1837 ? Est-ce qu'on ne pourrait pas retrouver « le surréalisme *perennis* » dès 1534 dans les récits de voyages de Jacques Cartier ou dans les Relations du Père Lejeune (pour ne citer que ceux-là car, somme toute, le surréalisme est partout où on le trouve) ?

On reprochera certainement à l'auteur de ne pas prendre de distance vis-à-vis la théorie surréaliste, de considérer celle-ci comme la valeur littéraire absolue et de projeter cette valeur sur toute la littérature québécoise. C'est ainsi que des auteurs qui sont à première vue très éloignés du surréalisme sont rattachés à cette mystique du surréel. Ce fétichisme de la valeur est directement lié à la recherche des sources et des influences. En effet cette quête propre à l'historien littéraire qui tente de retrouver la source et de reconstituer la chaîne des influences

(« il faut principalement rappeler l'influence de l'*Esthétique* de Hegel sur Breton et l'influence de Breton sur Gauvreau et sur tous les automatistes », p. 156) ne peut que perpétuer l'illusion d'un sens transhistorique et transtextuel. Tout se passe comme si le sens (ici la surréalité) était une monnaie qui circulait sans jamais produire et qui fixait le prix des contenus littéraires.

Sans nier l'importance du travail de documentation auquel s'est livré l'auteur et qui nous fait découvrir un Guy Delahaye et un Van Horne futuristes et de nombreux poètes oubliés comme André Pouliot, Thérèse Renaud, J.-P. Martino, etc., il faut être prévenu contre une entreprise louable en soi mais qui a souvent pour but, sinon pour effet, de masquer la valeur d'usage des textes et leur mode de production. On a beaucoup parlé de l'influence de Breton sur Borduas, mais les conditions de la production artistique au Québec en 1940 ont été beaucoup plus déterminantes et font comprendre davantage le discours radical du peintre que les quelques pages du « Château étoilé »³. Dans ces pages Borduas n'a fait que reconnaître une justification nécessaire à son action.

Parler de « révolution culturelle », comme le fait Bourassa à plusieurs reprises pour désigner le surréalisme, c'est à la fois trop et pas assez dire ; trop parce que le surréalisme n'a fait somme toute que renouveler l'art bourgeois international et pas assez parce qu'il fallait dire où, comment et dans quelle circonstance cette révolution a eu lieu. Bourassa a raison de dénoncer la récupération de *Refus global* par l'idéologie nationaliste, mais au lieu de limiter sa critique (p. 123) à ses représentants de droite (Éthier-Blais) pourquoi ne pas l'étendre aussi à ses représentants plus modérés (ex. Vadeboncoeur). Est-ce que le nom de Borduas n'est pas devenu aujourd'hui le signe de l'art officiel (voir le prix qui porte son nom) ? Le texte de Borduas n'est-il pas devenu acceptable le jour où il signifiait autre chose que ce qu'il disait en 1948 ? c'est-à-dire lorsqu'il put servir de justification aux idéologues de la révolution tranquille ? Un examen plus lucide de notre histoire

récente devrait nous empêcher de pavoiser et de prendre pour une révolution ce qui n'a été jusqu'ici qu'une réforme de notre bourgeoisie dans un champ bien spécifique, celui de l'art.

X X X

L'essai de Jean Fisette, contrairement au livre de Bourassa, ne manquera pas d'indigner les partisans de « l'éclectisme sauvage » et de la lecture subjective. On a déjà accusé l'auteur de se servir du texte automatiste comme prétexte à la théorie⁴. Or ceux-là n'ont pas encore compris que « le texte (...) ne se prête à la connaissance du critique et de son lecteur qu'à certaines conditions épistémologiques » et qu'il n'est pas d'objet sans « la théorie qui le construit, si même elle ne le constitue pas », comme l'écrit Paul Zumthor dans sa préface.

Le projet de Fisette se situe dans cette perspective générale, cependant le texte automatiste qu'il étudie désigne un champ d'application plus qu'un objet spécifique. Comme il l'écrit lui-même, « le terme 'automatiste' qui figure dans le titre de notre travail renvoie (...) exclusivement à une perspective historique et non à son sens originel de procédé d'expression, soit picturale, soit littéraire » (p. 5). Son objet est un texte particulier (*Le vierge incendié, Refus global, Yeux fixes*) construit à partir des données de la sémantique structurale de Greimas et d'analyses linguistiques de Benveniste. L'auteur refuse de définir a priori une « théorie du texte », préférant suivre une démarche inductive qui respecte la particularité des oeuvres étudiées : « amorcer une lecture suivant une méthode qui laissera 'respirer' le texte, lui laissera imposer ses propres critères formels, sa 'poétique interne' » (p. 16). Ainsi il formule :

la nécessité d'ajuster une grille critique à la spécificité du texte-objet ; de ce principe, il découle que chacune des oeuvres commande une méthode d'analyse particulière qui ne sera pas apportée artificiellement, comme un a priori (...) (p. 17).

La crainte d'une théorie générale qui « aurait comme résultat de 'forcer le texte', de le 'récupérer' dans une

idéologie apportée artificiellement » (p. 16) et le désir de rendre compte de la différence des textes, amènent Fisette à nous donner trois analyses distinctes.

D'abord une étude sur *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Dans cette analyse, de loin la plus élaborée du livre¹, l'auteur nous propose une typologie des énoncés fondée sur une organisation des isotopies du texte qui doit rendre compte du clivage entre le texte classique et le texte moderne (voir Barthes, *S/Z*). Il faut dire le mérite et l'intérêt d'une pareille démarche et aussi le courage de l'auteur qui a osé aborder l'analyse d'un texte moderne avec un appareil théorique qui jusqu'ici s'était exercé surtout sur un corpus classique.

Avec *Refus global* l'auteur aborde un texte tout à fait différent ; il étudie la rhétorique du manifeste en montrant comment elle est fondée sur un réseau d'antithèses. C'est dans cette deuxième étude que l'on voit apparaître le plus clairement la démarche structuraliste de l'auteur qui adopte une conception mécanique du texte. Le texte est conçu comme une machine rhétorique qui fonctionne et qui se reproduit elle-même en dehors de tout sujet et de toute histoire. Mêmes les critiques qui ont attaqué ce manifeste n'auraient fait que prolonger et répéter cette structure d'oppositions. Par exemple, nous dit l'auteur, « la réponse d'Élie au *Refus global*, participe au même univers sémantique et à la même structure rhétorique, légèrement décalée, bref, au même Texte » (p. 93). Ainsi la structure sémantique du manifeste est vue comme une machine à reproduire du discours. Au lieu de montrer les conditions historiques de cette reproduction, l'analyste préfère la description du mécanisme laissant en suspens les questions du sujet et de l'histoire. Comme l'écrit le préfacier, « ce à quoi l'amène sa démarche, c'est à remonter, en chacun de ses textes, à ce que, dans l'acceptation antique du mot, on nommerait son origine : cette énergie productrice, au travail dans le langage, indissociable de lui » (p. IX).

L'analyse d'*Yeux fixes* propose une autre typologie des énoncés fondée



cette fois sur le rapport personne / temps qui devrait « être efficace pour décrire un genre » nous dit l'auteur (p. 121). Si la démonstration est convaincante son résultat l'est moins ; en effet comment la conclusion à laquelle il arrive se distingue-t-elle de celle qu'aurait produite une lecture thématique ? Même si l'auteur semble s'y opposer, son analyse me semble confirmer l'interprétation traditionnelle qui fait d'*Yeux fixes* le symbole de « l'apparition de la conscience (québécoise) ».

Enfin dans le dernier chapitre intitulé « le texte automatiste », l'auteur reprend les résultats de ces trois analyses pour les confronter et les juxtaposer. Ceux qui s'attendraient à lire ici une synthèse et une révélation de la spécificité du texte automatiste seraient déçus et sans raison, puisque dès le départ l'auteur nous avait averti sur ses intentions de rester en dehors d'une « théorie générale » et de respecter la diversité des textes. « Nul doute que ce soit l'un des mérites de ce livre » écrit Zumthor, « il renonce à proposer une clé universelle, en dépit de la convergence de ses efforts successifs ». Mais le refus d'une « théorie générale », par crainte d'altérer la différence des textes et de succomber à une idéologie de la littérature, n'est-ce pas un leurre, dans la mesure où toute analyse, toute méthode, quelle qu'elle soit, véhicule et présuppose toujours une définition de son objet ?

On aura remarqué ici et on regrettera bien sûr l'absence de notre seul poète qui se soit réclamé de l'automatisme, « l'âme de l'automatisme ». On aurait aimé en effet voir la poésie de Gauvreau traitée par la sémiotique, la « science » qui pourrait encore le mieux nous en parler. L'auteur là-dessus s'explique :

comment, en effet, peut-on traiter du mouvement automatiste québécois sans parler de Gauvreau ? Nous n'avons que des réponses tout à fait pragmatiques à apporter à l'objection : la plupart de ses textes demeurant encore inédits (en 1974), il était presque impossible de choisir une oeuvre ou un groupe de textes qui auraient été jugés représentatifs de la période 1945-1951. D'ailleurs, à lui seul, Gauvreau exigerait plusieurs études qui lui seraient consacrées exclusivement. Nous proposons d'ailleurs d'inverser la procédure et de considérer notre travail comme une propédeutique possible à l'univers de Gauvreau. (p. 4-5).

L'analyse qui pourrait le mieux servir de propédeutique au texte de Gauvreau est sans doute celle sur *Le vierge incendié*, mais maintenant que les *Oeuvres créatrices complètes* sont publiées nous attendrons la suite de ce travail avec intérêt.

Jacques Michon

1. Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, 380 pages, \$8.95.
2. *Le texte automatiste. Essai de théorie / pratique de sémiotique textuelle.* Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, XIV-183 pages, \$8.50.
3. À ce sujet voir l'article de Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, 1, 3-4 (printemps-été 1977), p. 127-164.
4. Voir l'article de J.-P. Boucher dans *Le Devoir* (25 octobre 1975).
5. Une version « légèrement remaniée » de cette étude a déjà paru dans *Brèches*, 4-5 (1975), p. 12-68. On s'étonne de ne pas trouver cette référence dans la bibliographie de Bourassa.