

« Claude Gauvreau: musicien malgré lui »

Véronique Bugeaud

Pour citer cet article :

Bugeaud, Véronique. 2000. «Claude Gauvreau: musicien malgré lui», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/bugeaud-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Bugeaud, Véronique. 2000. «Claude Gauvreau: musicien malgré lui», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 55-68.

Claude Gauvreau: musicien malgré lui

par Véronique Bugeaud

Mais un autre «terrien» drôlement plus nécessaire aura décidé d'emporter pour toujours avec lui son gigantisme au four crématoire. Miteplak-Ar-Grufrazil est maintenant le mort-vivant des «Oranges sont vertes». Comment? Vous ne connaissez pas Miteplak-Ar-Grufrazil (nom de famille: Urz-Progmildo)? Cet irréductible qui s'obstina, entre son domicile et Saint-Jean-de-Dieu-l'Asile à «mélanger les mots du dictionnaire» (je cite Réginald Martel, critique way out à La Presse)? [...] Je veux parler de Claude Gauvreau, en caractère noir hostie! [...] Aujourd'hui, l'émotion qui étreint les gorges n'interdit pas les sourires et les conversations de tous les jours. On nous convoque à l'intérieur des murs que notre camarade franchit dans son austère boîte noire.

Pierre Léger dit Pierrot le Fou, *Embarke mon amour c'est pas une joke!*

Claude Gauvreau ne laisse personne indifférent. On aime, on déteste, on adore, on s'insurge, on jure. En apparence «art-du-n'importe-quoi», son œuvre semble de prime abord inaccessible. Pour ma part, le premier contact avec le mastodonte

québécois eut un effet des plus répulsifs, comme pour beaucoup d'entre nous, j'en suis persuadée. Je ressentais quelque chose, sans trop comprendre, jusqu'au jour où je me décidai à jouer le jeu. Cloîtrée en un lieu sûr, à l'abri de toute oreille inquisitrice, j'entamai à haute voix une lecture de sa poésie et traversai, de cette façon, *Étal mixte* en entier! Dès lors, j'étais initiée...

Bien que l'on attribue à l'œuvre de Gauvreau un caractère hermétique, elle présente toutefois certaines fissures par lesquelles nous parvenons tant bien que mal des bribes de signification: l'œuvre de Gauvreau est d'abord et avant tout de l'ordre de l'audible; elle est sonore, pour ne pas dire trop prestement qu'elle est musicale.

Dans sa correspondance (1949-1950) avec Jean-Claude Dussault, Gauvreau élabore une théorie de l'automatisme tel qu'il le conçoit, non sans faire toutefois de nombreuses références à Paul-Émile Borduas, véritable fondateur du mouvement. Des moyens menant à la non-figuration picturale chez Borduas, Gauvreau récupère l'essentiel pour en arriver à distinguer quatre types d'image poétique en littérature: rythmique, mémorante, transfigurante et exploréenne¹. Aux trois premières classes définies par Borduas, Gauvreau ajoute la quatrième: «Je vous avouerai [...] que l'image exploréenne est la découverte à laquelle je tiens le plus.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300) C'est en effet le caractère non figuratif de l'image exploréenne qui aura le plus contribué à la renommée de Claude Gauvreau à travers le Québec, sinon dans l'ensemble de la francophonie.

L'image exploréenne a comme point de départ la langue française, mais elle ne lui appartient plus; on parle plutôt d'un langage exploréen, basé sur des sonorités de mots réchappées dans l'éclatement. C'est donc le caractère sonore inhérent à l'exploréen qui permet de voir en l'œuvre de Gauvreau un aspect musical évident, bien qu'inavoué par l'auteur. Sans support musical autre que les mots passés à la «déchiqueteuse» de l'exploréen, la poésie de Gauvreau prend l'allure d'un chant qui serait récité *a cappella*. Dans cette perspective, la visée du présent travail sera d'établir en quoi la définition que donne

Gauvreau de l'exploréen par rapport au son crée un paradoxe avec son refus d'attribuer toute qualification musicale à sa très chère découverte.

À partir de la *Correspondance*, je m'attarderai sur les caractéristiques de la lettre et de la syllabe en tant qu'objets sonores pourvoyeurs de signification, pour ensuite établir certaines relations avec la capacité représentative de la musique telle que vue par la philosophe Susanne K. Langer. Également, j'aurai recours aux écrits du compositeur Arnold Schoenberg pour établir des liens entre la démarche de création de ce dernier et celle de Claude Gauvreau.

La théorisation poétique de Claude Gauvreau est somme toute menée de façon très rigoureuse, mais elle laisse néanmoins passer certaines contradictions auxquelles il est difficile d'échapper. La plus incontournable se traduit par l'instabilité de son argumentation quant à la matière poétique et son effet chez le lecteur (ou l'auditeur) au contact de l'œuvre.

La première définition de la matière donnée par l'auteur concerne l'alphabet:

[...] l'alphabet, en poésie et pour la grande majorité de la littérature, c'est «la matière inerte», c'est-à-dire: la substance passive dans laquelle le désir cherchera à s'extérioriser et à se fixer dans une expression permanente [...] Quand je dis: «l'alphabet», je ne risque aucune équivoque. On sait que l'alphabet français désigne un nombre de lettres précis, ayant des sonorités passablement fixes, et un usage qui prend beaucoup plus de temps à se modifier. La lettre est au langage ce qu'était, pour la chimie de nos pères, l'atome. C'est la plus petite partie indivisible d'un tout. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 99-100)

La lettre est un son en soi, son qui appelle tout naturellement un rythme, d'où l'«image rythmique». C'est elle qui est à la base de toute poésie, automatiste ou non. Elle correspond à l'automatisme «mécanique» de Paul-Émile Borduas, c'est-à-dire aux moyens physiques universels employés dans la construction de toute œuvre d'art. L'image rythmique se traduit donc par le

son comme entité physique, dans la perspective où tout son est une onomatopée, non pas en tant que pure imitation mais en tant qu'analogie entre un rythme verbal (son) et une certaine réalité psychique. À la différence de Borduas, pour qui l'automatisme mécanique ne recèle aucune part d'émotivité, l'image rythmique chez Gauvreau reproduit nécessairement les mouvements de la pensée. Elle est d'entrée de jeu investie par l'émotivité, sinon par les pulsions; elle possède un contenu sensible que l'on ne retrouve ni dans l'image mémorante ni dans l'image transfigurante.

Effectivement, pour Borduas, l'image mémorante ainsi que l'image transfigurante correspondent à un automatisme psychique faisant intervenir la mémoire pour reproduire le contenu d'un processus automatique, voire pour représenter le déroulement d'associations subconscientes, par exemple un rêve. L'image mémorante est de l'ordre de la métaphore ou de la simple comparaison, elle est utilisée là où la simple description s'avère insuffisante. L'image transfigurante, quant à elle, transcende la métaphore en ce sens qu'elle réunit deux mots ou parties de mots connus pour n'en former qu'un. Son originalité vient du fait que les deux mots associés appartiennent à des réalités différentes n'ayant aucun lien logique entre elles. Ces deux images demeurent donc facilement repérables pour le lecteur.

Le détour par une définition des trois premières catégories de l'image poétique chez Gauvreau était nécessaire dans la mesure où c'est en tenant compte de ces trois images que la définition de la matière comme syllabe me semble la plus pertinente: «L'image exploréenne est à la portée de toute sensibilité saine et sans fatuité, parce que l'image exploréenne est composée de syllabes, et où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 316) À mon avis, cette affirmation de l'auteur s'avère imprudente parce qu'elle commet une grave injustice quant au pouvoir réel de signification de l'image exploréenne. Gauvreau disait lui-même de la poésie des Surréalistes: «L'automatisme

surréaliste — qui est un automatisme psychique — n'a jamais donné plus que des images transfigurantes assez élémentaires [...] car l'automatisme psychique, quand il est poussé à fond, tel que j'en ai fait personnellement l'expérience, finit toujours par donner uniquement des syllabes.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 301) En ce sens précisément, il y a là une contradiction flagrante. Dire de l'image exploréenne qu'elle est constituée de syllabes, c'est en quelque sorte la ramener au seuil d'un automatisme psychique, d'une représentation repérable, alors qu'elle est strictement de l'ordre d'un automatisme surrationnel, de la non-figuration, celle-ci venant justement déjouer toute analyse immédiate du contenu exprimé :

L'usage d'une langue rend automatiquement un individu familier avec la valeur ou la teinte qui est ordinairement inhérente à chaque son, à chaque syllabe. Les terminaisons en «aille», en «an», en «on», en «eur», en «ier», en «eux», en «toire», en «oix», etc. ont une capacité d'exprimer une nuance particulière, différente pour chacune — ces nuances-là, je me déclare incompetent à les décrire ou à les définir, elles sont encore du domaine de l'impondérable, mais un impondérable profondément et décisivement ressenti par quiconque ne vit pas la tête emprisonnée dans un bloc de lard. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 316)

La syllabe renvoie à certaines qualités sensibles ou émotives, à des nuances affectives ou de teinte, mais en ce sens, elle convient beaucoup plus à l'image mémorante et à l'image transfigurante qu'à l'image exploréenne. Également, elle est pertinente pour l'image rythmique par le caractère physique inhérent à l'émission du son. Elle est ce qu'il y a de plus «sensoriel» dans la langue et permet en quelque sorte de battre la mesure... En gardant la syllabe, Gauvreau fait preuve d'un sens stratégique ingénieux. En apparence, dirais-je, il échappe à la convention de la langue: «[...] il n'y a pas de syllabe qui ne soit la partie intégrante d'avalanche de mots.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 299) Là où il y a syllabe, il y a langue courante, et là où il y a langue courante, il y a tangibilité. Or, les agencements

de lettres (particulièrement de consonnes) sont souvent trop audacieux pour que l'on y reconnaisse les syllabes de la langue française, même si les sonorités de ces lettres sont bel et bien du ressort de la phonétique française. On se croirait plutôt en présence d'un morcellement d'une langue germanique quelconque et/ou d'Europe de l'Est parce que l'on écoute différemment les langues que l'on ne comprend pas. Cependant, je serais tentée d'apporter une nuance à mes propos, en opposant deux formes d'exploréen : le *soft*, tel qu'on le retrouve dans *Étal mixte* (1950-51) par exemple, et le *hard* de «Jappements à la lune» (1968-1970):

Kalumass bossibuhic
 Kalimullac bulic
 bari
 Kalimok mari mérik
 mavrok
 Valoche Vali Veuk Vollik Tic
 Tollicudinss donss drassic dassigric gassic gossolupe
 bassig
 Ofneuf nif narip niplok de pojik ofton de brak azik
 sigur
 Sisfolla
 Fratridrume dagazip sosspoli
 Parpidru
 Druplonblan
 Plaftifla folfeurduim dock de dig dassipip
 Possibulé
 Possiblère barmuré burmel de bullur curdizuc
 Asmoherlé
 Sossmochème chumère oeil gré gladi fogré galli de
 Licice Solli
 Tladlam

«Jacques Dulume» dans *Étal mixte*

gastribig aboulouc nouf geûleurr naumanamana-
 manamouèr agulztri stubglèpct olstromstim ulzz
 stupp lûdzz lagauznipoct légo lazostropche
 agouannse légblé atoutss stroumblamblam lighili
 auz urm lumn stréglo flaf aflafi [...] gudd putt putt

abuzdlufle ozcrodche grutche agrégutche
 glussmlâ mouorte meülze mouof woulploff pufft
 tpufft aglinslanne apébècht clarolina-
 clannaclunnaclubec

«4» dans «Jappements à la lune»

Si les syllabes françaises du premier extrait sont plus facilement identifiables que dans le deuxième extrait, il n'en demeure pas moins que les deux formes d'exploréen échappent à toute analyse objective. Là où il y a image exploréenne, il n'y a déjà plus de langue courante; il n'y a donc plus tangibilité. En ce sens, je privilégie davantage la première définition de la matière, celle posant l'alphabet, la lettre comme unité de base, avec la particularité sonore propre à chacune. Les jeux de lettres donnent ainsi à l'image exploréenne une plasticité sonore; plus exactement, ils contribuent à la composition d'un schéma sonore qui fait passer le lecteur d'un niveau de sensibilité à un autre: «[...] les monologues où le personnage principal s'exprime dans ce langage que Gauvreau appelle exploréen, des moments où l'auditoire entre parfois, par ce langage, dans un véritable état second.» (Bourassa, 1986, p. 259) Il y a lieu d'établir certains liens entre la capacité représentative de l'exploréen et la capacité représentative de la musique.

D'abord, pour Susanne K. Langer, la musique n'aurait pas été inventée si elle avait eu les mêmes propriétés que le langage verbal: «*To render the most ordinary feelings, such as love, loyalty or anger, unambiguously and distinctly, would be merely to duplicate what verbal appellation do well enough.*» (Langer, 1942, p. 233) Au cours de l'expérience créatrice de Gauvreau, il est arrivé un moment où les mots connus, même lorsque agencés en images transfigurantes, ne lui suffisaient plus à exprimer ses angoisses et ses désirs: «Les états singuliers doivent être traduits par des éléments singuliers. Mais comme ces éléments singuliers ne se trouvent pas dans la lune (hélas), il faut les inventer en partant des matériaux existants.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300) Cela dit, nous pouvons voir une première

équivalence entre ces deux disciplines expressives: la musique et le langage exploréen ont cette capacité d'articuler des formes que la langue courante ne peut mettre de l'avant:

Les mots (et toutes les définitions sont formées de mots) ne sont - à l'origine, du moins - que de simples références permettant d'évoquer conventionnellement des états sensibles connus de tous les interlocuteurs qui utilisent ces mots [...] (sauf en poésie où le langage, au lieu de demeurer un signe conventionnel pour évoquer des états préalablement connus, devient organiquement une réalité sensible autonome et absolument concrète). (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 33)

Partant de cette affirmation, nous pourrions dire que la poésie de Gauvreau, plus précisément l'image exploréenne, est du domaine de l'opacité, qu'elle se signifie elle-même. Or, il n'en est rien. Dois-je rappeler que l'exploréen est d'abord et avant tout sonore? Comme la musique, il se fait langage des émotions, bien qu'il ne soit pas leur expression au premier degré.

Ce que la musique et l'exploréen arrivent à représenter, c'est une morphologie des sensations et non une sensation en particulier. Pour employer la terminologie de Susanne K. Langer, les deux arts sont des signes chatoyants et, par définition, échappent au schéma opposant transparence et opacité:

Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or how long we have known it, or it loses its meaning; it is not transparent but iridescent. Its values crowd each other, its symbols are inexhaustible. (Langer, 1942, p. 239)

La lettre, en tant qu'objet sonore, n'est donc jamais vide de sens, même si ce sens n'est pas immédiatement décelable. De plus, nous ne pouvons lui attribuer une signification fixe et limitée. Parce que l'image exploréenne est une présence intériorisée

ayant certaines connotations émotives et affectives, elle infirme nos certitudes car elle peut constamment être remise en question: elle se soustrait au caractère objectif de la langue française, elle appelle l'esprit à faire surgir son contenu de la même façon qu'une musique demande qu'on lui attribue, par une médiation de la conscience, des qualités émotives afin de l'élever au rang d'un ton.

Dans le même ordre d'idées, le langage exploréen fonctionne, à mon avis, à la façon d'une partition musicale à déchiffrer et à répéter: «La lecture publique de ses poèmes n'était donc pas une simple lecture mais, jusqu'à un certain point, une représentation, représentation qui nécessitait une préparation ardue.» (Marchand, 1979, p. 224) En ce sens, l'exploréen appartient aux arts allographiques: pour exister, il doit être repris et interprété comme une partition qui, jouée par le musicien et écoutée par le spectateur, est en attente de signification. Par sa richesse sonore, l'exploréen est, au même titre que la musique, «un symbole non consommé», un signe auquel nous devons imaginer un espace d'achèvement: *«[...] for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol. [...] The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made.»* (Langer, 1942, p. 240)

Je me sentis terriblement seul durant cette période où j'en fus réduit à la fidélité d'un tout petit noyau d'élèves. [...] L'une des accusations que l'on maintint constamment contre moi était que je composais pour ma seule satisfaction. [...] Jusqu'alors, j'avais indéniablement écrit pour mon plaisir; désormais, je sentis que composer serait pour moi un devoir. Il me fallait dire ce qui devait être dit et je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique, que cela me fût ou non agréable [...] il se pouvait que vînt la promesse d'un nouveau jour de soleil dans la musique, comme celui que j'eusse aimé offrir au monde. (Schœnberg, 1937, «Comment on devient un homme seul»)

Gauvreau connaissait la musique contemporaine: «Je puis dire aujourd'hui [...] que les Berg et les Bach et les Stravinsky [...] ne m'occasionnent plus de déroute, même si l'enchantement qu'ils me procurent n'a toujours fait que croître.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 54) Par contre, nous ne savons pas s'il connaissait Arnold Schœnberg, compositeur audacieux de la première moitié de notre siècle et dont la démarche de création est très apparentée à la sienne. L'apport fondamental de Schœnberg en musique est d'avoir mis de l'avant l'atonalité. Après constat de l'épuisement du système tonal, le défi que personne ne semblait vouloir relever et surtout assumer était de mettre fin à celui-ci, puis de bâtir à sa place un nouveau système. De 1908 à 1923, on parle d'un atonalisme libre — éponge, devrais-je dire — car employé à tort et à travers par qui voulait bien s'y risquer.

C'est au cours de cette période (1912) que Schœnberg compose son célèbre *Pierrot lunaire*, Opus 21, pièce musicale où la voix est traitée selon le principe du *Sprechgesang*, c'est-à-dire qu'elle emprunte au parlé et au chanté. Le rythme y est extrêmement important, tout comme l'image rythmique l'est dans l'élaboration de l'image exploréenne chez Gauvreau. Que dire de l'exploréen sinon qu'il est chanté, crié, pleuré, vociféré? De plus, ce n'est pas tant le contenu littéraire du *Sprechgesang schœnbergien* (trois séries de sept poèmes écrits par le poète belge Albert Giraud) qui retient l'attention de prime abord, mais

plutôt l'effet sonore produit. Il y a là un lien de parenté évident entre ces deux formes d'expression.

C'est en 1923 que Schönberg invente le dodécaphonisme sériel², mettant fin à l'anarchie de l'atonalité libre, pratiquée jusqu'alors, en l'organisant de façon aussi cohérente que l'avait été jadis le système tonal. De son côté, en mettant de l'avant l'automatisme surrationnel de Borduas (créer sans aucune idée préconçue afin de mettre à nu les profondeurs de l'inconscient, inscrire le désir dans la matière le plus fidèlement possible) sur le plan de la littérature, Gauvreau crée l'image exploréenne, il vient ainsi briser avec l'automatisme psychique et l'image transfigurante auxquels s'étaient arrêtés les Surréalistes.

Au sujet des parentés entre Schönberg et Gauvreau, je terminerai par cette remarque sur l'oeuvre de Schönberg: «[...] c'est bien au service d'une affectivité exacerbée qu'il mit son incomparable virtuosité technique. La résistance acharnée qu'il rencontra [...] fut moins due à son abandon de la tonalité qu'à l'univers de sentiments nouveaux qu'il mit à jour. Si son message fut mal accepté, c'est qu'il ne fut que trop bien compris.» (Massin, 1983, p. 1023-24) Elle pourrait tout autant s'appliquer à Claude Gauvreau qui, co-signataire du manifeste *Refus global* et créateur d'un audacieux langage poétique, rêvait d'un monde où l'art et l'esprit seraient libérés de toute censure. Dans son cas comme dans celui de Schönberg, nous l'aurons deviné, c'est bien d'une remise en question des fondements de la société par le moyen de la musique qu'il s'agit.

En définitive, il faut retenir que l'exploréen de Claude Gauvreau n'a d'existence que sonore et c'est en ce sens qu'il faut y voir la possibilité d'une interprétation et d'une signification. Si l'exploréen réussit à toucher, c'est en partie par sa beauté acoustique, plus précisément par les teintes auxquelles les sons renvoient. Je m'approprie les sons en les associant à tel *feeling*, à tel objet ou événement; le son accède dès lors à l'ordre du ton:

L'alternance des rythmes dans la succession des lettres ou des alliages de lettres est en soi une puissance de suggestion ou d'évocation, elle est en soi une puissance de situer (même sans aide) un climat se référant à n'importe lequel des sens: une odeur, une chaleur, une brillance, une lourdeur, une tension [...] un luth, une fanfare [...], une tarantelle, une gravité, un long, un court [...]. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 294)

Dans la théorie de l'automatisme de Gauvreau, les références à la musique sont trop souvent contradictoires pour qu'on ne soit pas tenté de voir en cette incertitude la peur de tomber dans une «conventionnalisation» de la musique, après avoir si durement réussi à échapper à celle de la langue.

Notes

1 «Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne. On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300)

2 Méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapport qu'entre eux.

Bibliographie

Borduas, Paul-Émile (1990) *Refus global et autres écrits*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Typo essai», 304 p.

Bourassa, André-Gilles (1986) *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Typo essai», p. 232-284.

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*» dans *Protée*, vol. 25, no 2, Chicoutimi, p. 85-97.

Fisette, Jean (1993) «Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète» dans *Circuit*. Revue nord-américaine de musique du XXe siècle, Vol., no 3, p.7-19.

Gauvreau, Claude et Jean-Claude Dussault (1993) *Correspondance: 1949-1950*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Oeuvres de Claude Gauvreau», 462 p.

Gauvreau, Claude (1993) *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*.

Montréal: l'Hexagone. Coll. «Oeuvres de Claude Gauvreau», 262 p.

Langer, Susanne K.(1942) «On Significance in Music». dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass., 1967, Harvard University Press, p. 232-245.

Léger, Pierre dit Pierrot-le-Fou (1972) *Embarke mon amour c'est pas une joke!* Montréal : Mainmise, p.27-28.

Marchand, Jacques (1979) *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*. Montréal: VLB. Coll. «essai», p. 168-256.

Massin, Jean et Brigitte (1985) *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor-Temps Actuels, p. 1011-1024.

Sadie, Stanley et Alison Latham (1990) *La Musique, une initiation*. Paris: Bordas, p. 301-310.

Saint-Martin, Fernande (1984) «Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau» dans *Surréalisme périphérique*, Université de Montréal, p. 109-125.