

HA, GAUVREAU! ou *De la scansion*

Bernard Dupriez

Volume 9, Number 1, Fall 1983

Guy Dufresne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200423ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200423ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupriez, B. (1983). HA, GAUVREAU! ou *De la scansion*. *Voix et Images*, 9(1), 97–102. <https://doi.org/10.7202/200423ar>

HA, GAUVREAU!

ou *De la scansion*.

par Bernard Dupriez, Université de Montréal

On sait que le poète québécois contemporain Claude Gauvreau est parmi les surréalistes l'un de ceux qui ont poussé le plus loin le poème concret (comme on dit la musique concrète) — ou faudrait-il dire abstrait, comme on dit la peinture abstraite? Quoi qu'il en soit, il s'agit du poème fait de (pures) sonorités.

Oui, oui, bien sûr : les mots veulent dire quelque chose. **Frac**, par exemple, ou **froc** et surtout **fric**. **Fruc**, c'est moins sûr, mais **frusque**, et **frasque**, et **fresque**.

Cependant laissons-là le sens utilitaire immédiat, source de communication (qu'on veut claire) ou de malentendus (qu'on préfère ombrés). Il y a un sens plus «sensible» à chercher dans le mot prononcé tel quel. **Pa, pe, pi, po, pu; ba, be, bi, bo, bu**; c'est déjà quelque chose, indépendamment des lexèmes que cela peut former dans l'esprit, en dehors des mots qui dépendent de la langue que l'on parle. Quelque chose... d'enfantin? **Orpolld knof buia triblô koufla** ne l'est pas. C'est du Gauvreau. Apprenons à le dire : peu à peu, nous verrons venir ce quelque chose. Ne parlons plus trop vite de sens... Quittons tant soit peu la langue. Cessons de traquer des codes et des symboles avec la candeur angoissée de ceux qui croient que le monde, la langue, la pensée doivent nécessairement se trouver *déjà là*. Voilà deux générations que la peinture a rompu avec la figuration; ne peut-on admettre en littérature une exploration du même genre? Prenons donc *le Lapin à oreillard*¹ par le début.

Azégédédam triarpoli ounouszthé.

Oui : **azégédédam**. Une longue et une brève puis deux brèves et une longue. Dites-le ainsi : **A...zé + gédéda...m**; ^u ^{lu} ^u,² un trochée et un anapeste. Écoutons-en la durée : **a...zégédéda...m**. Les **a** sont longs, les **é** sont

1. *Le Lapin à oreillard*, poème de Claude Gauvreau, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, éditions Parti pris, 1977, 1508 p., p 890.

courts. Écoutons-en les sonorités : **z g d d m** sont des consonnes sonores; **a é é é a**, ouverture et fermeture vocalique; le **m** de la bouche fermée : sorte de mélopée qui demande à être poursuivie. On peut fermer les yeux. Il y a beaucoup dans ce seul mot. Et l'on n'y a mis encore aucune intonation particulière, aucun sentiment : rien que de la sonorité et du rythme. Prononcé, le mot existe davantage, il se remplit de vie. **Triarpoli**? C'est la suite, toute différente, avec des voyelles fermées antérieures comme le **i** et postérieures comme le **o**; des consonnes sourdes cette fois : **t** et **p**; ou l'inverse, des liquides; le **a** est au centre cette fois. **Triarpoli** génère aussi un mot tout différent de lui : **ounouszthé**. Y apparaît la voyelle postérieure fermée **ou**; le curieux, presque imprononçable **szth** (avec **h** aspiré plutôt que **th** doux anglais, probablement). Ces trois mots ne sont que le premier hémistiche du premier vers. Voici la suite :

Tibarli iwounètt ouzou knioâ yarall éi.

D'aucuns trouvent cacophonique toute la musique actuelle. C'est qu'ils y cherchent une mélodie, comme dans les chansons, au lieu de l'écouter son par son. De même, les mots, ici, sont à regarder lettre par lettre, à suivre à la loupe. **Tibarli**, retour avec variation de **triarpoli**; **iwounètt ouzou**, rappel modifié d'**ounouszthé**. Voyez les sons communs et les subtils déplacements de leur ordre.

Mais que dire des trois derniers, si neufs, une fois de plus, à l'égard du reste, avec chacun leur allure originale, si nette! **Knioâ**, avec son double hiatus; **yarall** (on avait eu **z** et **w**, pas **y**) avec ses deux **a** séparés d'un simple **r**, et ses deux **l**, ses deux ailes, refermées. Le vers se termine par un simple **éi** final (à dire distinctement : **é, i**).

Reprenons : **Azégédédam triarpoli ounouszthé ± ± tibarli iwounètt ouzou knioâ yarall éi**. C'est un vers plus riche en calculs, formes, mélodies et rythmes que... Ne comparons pas. (C'est un objet incomparable.)

Remesurons les effets de ce premier vers du *Lapin à oreillard* («grande oreille» — il nous faut l'avoir telle). **Azégédédam ± triarpoli ounouszthé ± ± tibarli ± iwounètt ± ouzou knioâ ± yarall éi**. Dites cela en fermant les yeux. C'est moins facile que «*La pipe au papa du pape Pie pue*» (tautophonie due à Prévert).

2. Signes prosodiques utilisés

±	césure
	barre de mesure
—	longue
˘	brève

Au point de vue prosodique, dire ce vers comme un vers métrique présente une difficulté spéciale. Placer une pause après **thé** (12 syllabes), c'est non seulement briser le vers (qui a 27 syllabes), mais rendre la suite impossible à scander. Au lieu d'une césure principale, on envisage plutôt cinq césures secondaires, à **dam**, à **thé** (césure majeure quoique sans pause), à **li** et à **nett**, enfin à **â**.

La durée relative des syllabes est aussi très importante, si l'on veut donner une structure rythmique précise. Voici une transcription inspirée du modèle gréco-latin, comme le préconise Souriau (*Musique et poésie*, dans la *Correspondance des arts*).

ī Azēgēdēdām † triār'pōlī ōūnoūsz'thé † tībārī † īwoūn'nētt † ōūzōū knīō'ā † yā'rāl ē'ī. La dernière longue est la pause de fin de vers. Les césures sont bien au milieu des mesures, qui ont une belle régularité (longue + une ou deux voire trois brèves). Les brèves sont alors d'autant plus courtes qu'il y en a plus, en tenant compte aussi de la césure, s'il y en a une dans la cellule rythmique. En revanche, le tribraque (c'est-à-dire la mesure de trois brèves 'zou knio') est le lieu d'un léger allongement de chacune des syllabes, de façon à conserver l'impression d'identité de durée entre les mesures. C'est cette disposition en durées équivalentes qui permet de donner un rythme au vers sans pour autant placer des accents d'intensité trop marqués, qui fatigueraient.

Les vers suivants, tous plus courts, présentent moins d'embûches, étant bien délimités d'avance par une pause. Voyons-les de plus près.

Toubla maq. Ce vers-là débute en retrait, avec majuscule. Nom propre, peut-être? Et **maq**, alors, serait comme un titre de noblesse? (Pas tout à fait argotique, malgré l'homonymie, car il ne se termine pas par c.)

Gauvreau ajoute, à la ligne, **néfaldi**. C'est comme ça. **Toubla maq... néfaldi**. Vous n'y changerez rien (ni moi surtout). Le caractère péremptoire de ces deux mots phonétiques pourrait tenir à l'identité de leur rythme. Ce sont l'un et l'autre des dactyles ("") et ils coïncident tous deux avec une mesure, ce qui est plutôt rare, en métrique. Habituellement, les mesures initiales et finales sont catalectiques (incomplètes), ce qui permet d'éviter, d'un bout à l'autre du vers, la coïncidence des coupes de mot phonétique avec les mesures rythmiques. (Et cette coïncidence — rappelons-le car c'est la redécouverte capitale de Souriau — est le propre d'un rythme non pas poétique mais prosaïque.) Découper en mesures rythmiques qui chevauchent, au contraire, les mots phonétiques débouche sur un rythme plus parfait car on peut ainsi prendre en compte les pauses à la césure et entre les vers. Mais avec **Toubla maq... néfaldi**, on se trouve devant une

pause qui est tout entière extérieure au rythme. On doit donc lui donner une durée égale à une mesure complète (un spondée : " ").

Comme le vers 4 débute aussi par une mesure complète, la pause entre 3 et 4, à moins d'être entièrement escamotée, sera encore d'une mesure.

On aura donc ceci :

¹Tou^ublā māq' " "
¹né^ufāldī " "

Oūtrā¹bōnz ≠ né^ugōldī ≠ tsout¹tāttā¹

Ce dernier vers, le vers 4, est à la ligne en retrait avec majuscule. Au lecteur qui trouverait ce genre de détail mesquin, signalons que Francis Poulenc, qui a mis en musique tant de poèmes, se plaît à souligner, qu'il «*attache la plus grande importance aux blancs, aux marges*».

Outrabonz négoldi tsouttatta. Hou, ha, hou, ha, et ces tt, tt, explosions, après le joli, solide **négoldi**. Qui est **Outrabonz**? Plusieurs personnes, semble-t-il. Et **tsouttatta** en parle avec assez de force.

Le vers 5 est avec minuscule initiale : **orpolld knof buia triblō koufla**. C'est plus circonstancié, plus explicite, et plus riche, quoique plus rigide.

On a d'abord des **o** ouverts, mettant en lumière les consonnes **rpld** et **knf**. **Buia**, trois voyelles séparées (plutôt que *i* semi-voyelle, nous semble-t-il). Il y a un rappel du *i* et des *a* du vers précédent, rappel prolongé dans **triblō** et **koufla**, où les consonnes, par ailleurs, se rapprochent de celles d'*orpolld knof*. Le rythme est fondé sur deux césures secondaires, de part et d'autre de **buia**.

" ōr^upōll^ud' knōf | būi^uā ≠ trīblō kou^uf lā "

Noter les mesures catalectiques initiale et finale, tout à fait régulières. Les pauses autour de ce vers sont d'une demi-mesure. Plus curieux, le **d** équivalant à une syllabe brève, ce qui est possible grâce à son caractère sonore (à moins qu'on esquisse à ses côtés un *e* muet).

Plus lointainement, **triblō** fait écho à **triarpoli** et **tibarli**, avec la douceur de son groupe **bl**, son *r*, son *i*. **Koufla**, lui, répond à la rime du vers précédent et aux nombreux **ou** qu'on a rencontrés depuis le début.

Le vers 6 commence aussi sans majuscule : **pkta zal chéralfi**. Du nouveau, mais fondé encore sur l'alternance des consonnes : sourdes, plosives, **p, k, t**, puis chuintantes mêlées de liquides, avec des voyelles antérieures fermées, **chéralfi**. **Zal** entre les deux. Le **a** médian, le **z** de transition, le **i** de prolongation. Les deux longues initiales ne sont pas dans la même mesure

(nulle césure entre elles, et le vers précédent demandait une longue à la pause). On doit scander :

˘ pktā | zāl ≠ chērāl'fī ˘

Le vers 7 a un rythme parallèle, si l'on donne valeur de syllabe au **dt** final.

Īgh'dō ≠ woūl | poūrdt

Trois mesures; la première, catalectique; une césure à la 2^e syllabe. **Ighdō** : on a déjà eu un mot en **i**, **o**, mais très différent. Et ce **h** aspiré! **Ighdo** serait-il aussi un nom propre? **Woul**, au centre, analogue à **zal**. **Pourdt**, si concentré.

Encore deux vers et tout sera dit, quelques sons vont suffire.

Tiol mogz keklé pioubrâ. **Tiol** avec **i** long, **o** bref, **i o** et le **l** final. Un mot à sons simples, faciles, sans prétention.

Pourquoi le **i** long? Une idée comme ça. Le rythme devient plus typique : un trochée initial facilite la césure à **mogz**. Le **i** de **pioubrâ**, en revanche, serait à escamoter (semi-consonne), afin de finir le vers sur une longue initiale de spondée (— —)... **tiol mogz keklé pioubrâ** ou même de trochée (˘˘), de façon à faire ce vers entièrement de trochées. Cela donne un petit balancement naïf et satisfait. On répond ainsi, en quelque sorte, à **azégédédam**, au rythme sautillant.

Le **z** et le **g** se retrouvent dans **mogz**, d'une façon qui étonne. L'assemblage **gz** n'existe-t-il pas en français? Si, mais on l'écrit **x** entre voyelles, comme dans **exact**. **Keklé** rappelle Isidore Isou et ses *Larmes de jeune fille* mais, chez les lettriste, il y a beaucoup d'harmonies imitatives. (Nous pensons que les harmonies imitatives sont à un pur poème sonore comme le bruitage d'accompagnement d'un film est à la musique de composition.)

Pioubrâ... On n'avait pas eu de mot si riche, si juteux encore. Et c'est la fin, le mot de la fin : **Kekloré**. Le rideau est tombé. Une belle anapeste (˘˘˘) sertie de deux silences comptés (une pleine mesure). Avec sa majuscule, le mot, isolé, pourrait être un nom propre. La signature, donc?

Êtes-vous encore persuadé(e) qu'il soit toujours facile et peu significatif d'écrire ainsi? Voulez-vous essayer? L'absence de la langue semble ouvrir la porte à tous les possibles, mais, en réalité, c'est l'inverse. La présence de la langue soumettrait le son au mot et à la pensée, asservirait le son. Rendu à lui-même et à sa plénitude vocalique, consonantique, mélodique et rythmique, il doit désormais se montrer capable d'exercer cette liberté. Il lui faut pour cela éviter trois écueils. Le code, d'abord, car toute ressemblance avec des chaînes sonores utilisées en français ou dans une langue connue du public anéantirait cette liberté, ferait retomber le mot dans le sillage du système d'expression. Or celui-ci mobilise un grand

nombre de combinaisons, et l'on doit garder des distances bien nettes si l'on veut éviter toute équivoque. Celles-ci ne manqueraient pas de soulever des remarques «humoristiques»...

Le second écueil, pire que le premier, est sans doute l'insignifiance. Le poète se trouve, en effet, devant la tâche de créer de toutes pièces un réseau de correspondances sonores et mélodiques qui se complètent, de rythmes qui se tiennent et se répondent. Cela lui vient, sans doute, naturellement (mais après combien d'années de pratique?) Ici, tout est affaire de goût, de dessin, de volonté, d'invention. Il n'y a pas plus de conseil à donner qu'en peinture ou en sculpture abstraite.

Le dernier écueil est de convaincre le public. À cet égard, la présentation de tels poèmes sous la forme sonore plutôt qu'écrite nous paraît un atout. Rythme, coupes, intonations, attitudes implicites ne seraient pas éliminés d'avance. La part de re-crédation des nouveaux interprètes serait un peu moins ardue. D'ailleurs, où trouver même aujourd'hui les interprètes de poèmes purement sonores? À fortiori le public, pour un produit aussi neuf, reste-t-il à découvrir...

*

Le poème concret de Gauvreau est un texte qui se comprend en lui-même, par lui-même. Sans lecteur? Il se dresse, en tout cas, non dans la langue, non dans un temps historique et social bouché, codé, structuré, mais un peu à côté de la société et de son système de communication, et dans la pureté de l'art pour l'art, du déchiffrement gratuit.

En ce sens, il est peut-être facile!...