

Catherine Morency

L'Atelier de *L'Âge de la parole*

POÉTIQUE DU RECUEIL CHEZ ROLAND GIGUÈRE

avec trois dessins en couleur
de Roland Giguère

« L E D I R E »

Les heures
bleues

L'Atelier de *L'Âge de la parole*

LES HEURES BLEUES

Case postale 219

Succursale De Lorimier

Montréal (Québec)

H2H 2N6

 450 671 . 7718

 450 671 . 7718

info@heuresbleues.com

<http://www.heuresbleues.com/>

Diffusion Dimedia (Canada)

www.dimedia.com/

Distribution du Nouveau-Monde (France)

www.librairieduquebec.fr/

Export Livre (ailleurs dans le monde)

www.exportlivre.com

ISBN 978-2-922265-39-0 (PAPIER)

ISBN 978-2-924063-45-3 (PDF)

ISBN 978-2-924063-44-6 (EPUB)

DÉPÔT LÉGAL : BAnQ, 2006

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés

© 2006, Les Heures bleues et Catherine Morency

Éditions électroniques :

Jean Yves Collette, Anne-Marie Arel

info@vertigesediteur.com

Les Heures bleues reçoivent pour leur programme de publication l'aide du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC). Les Heures bleues bénéficient du Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres du Gouvernement du Québec, géré par la SODEC.

Catherine Morency

L'Atelier de *L'Âge de la parole*

POÉTIQUE DU RECUEIL CHEZ ROLAND GIGUÈRE

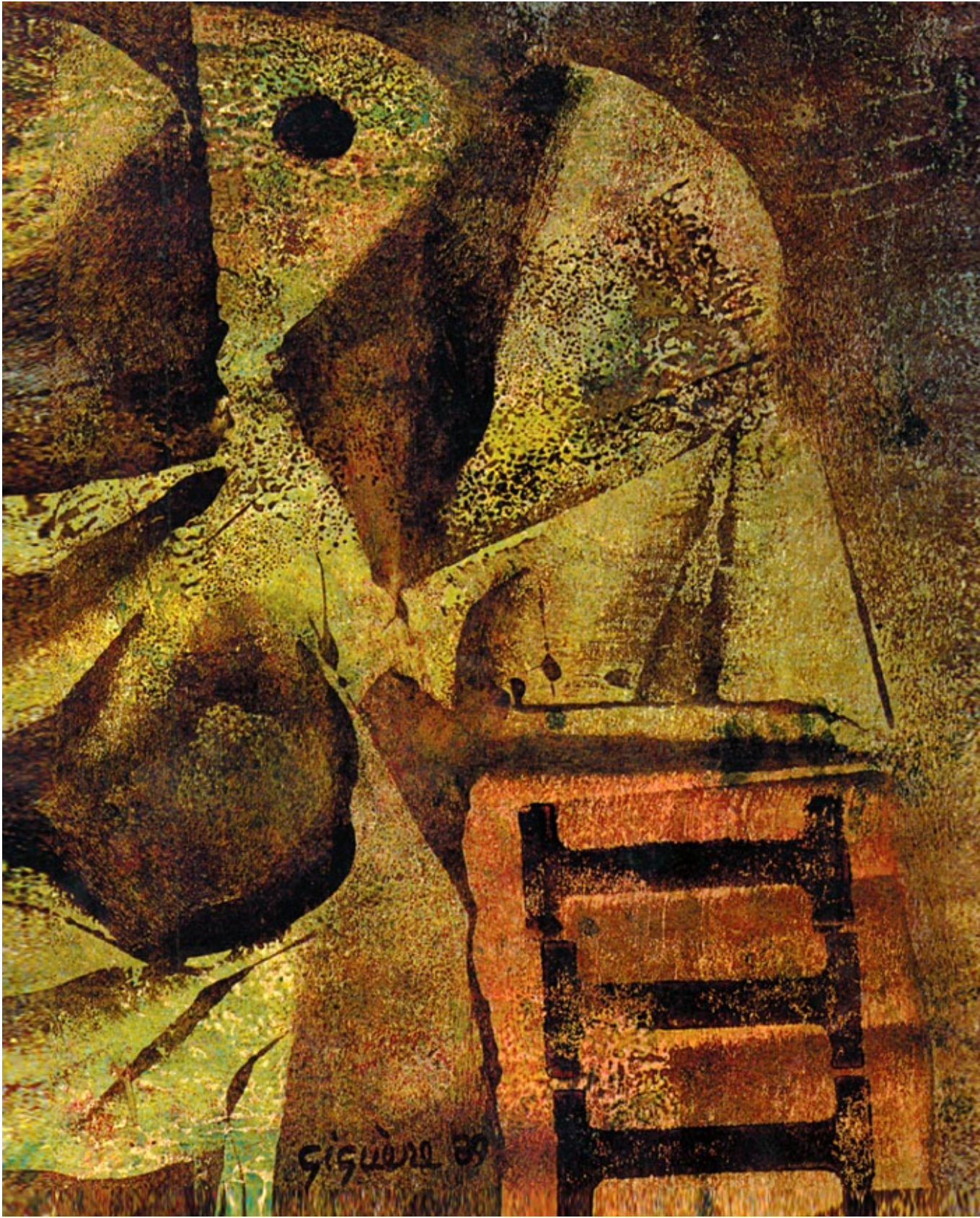
avec trois dessins en couleur
de Roland Giguère

« L E D I R E »

Les heures
bleues

Remerciements

CE TRAVAIL de longue haleine n'aurait peut-être jamais éclos sans l'aide attentive de plusieurs personnes, que je salue chaleureusement. Pour leur lecture assidue, je remercie François Dumont, Marie-Andrée Beaudet, René Audet, René Bonenfant, Célyne Fortin et Marthe Gonneville. Pour leurs encouragements et leurs conseils judicieux, je fais un clin d'œil à Guy Champagne, Jean Morency, François Hébert, Pierre Nepveu, Marie-Pier Luneau, Luc Bonenfant, Florence Noyer ainsi qu'à tous les jeunes chercheurs du crilcq avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger à un moment où à un autre de cette entreprise. Pour leur appui et l'enthousiasme qu'ils manifestent à l'endroit de mes projets futurs, je suis reconnaissante à Lise Bissonnette, Claude Fournier, Michel Brisebois, Claudine Jomphe et Sophie Montreuil de la Bibliothèque nationale du Québec de même qu'aux gens de la Fondation Charron-Lam. Finalement, en guise d'écho à l'affection et au soutien indéfectibles qu'ils me portent, je dédie ce livre à Thierry, à mes parents et ma sœur Clara, ainsi qu'à Catherine Mavrikakis.



I

Introduction

La nature ne nous aide pas. On l'imité quand on le peut, c'est tout. Elle pousse comme elle veut, folle, vierge, va où bon lui semble. Comment suivre ces mouvements imprévisibles et sauvages, sinon prendre leur leçon et inventer sa propre nature ?

ROLAND GIGUÈRE

EN 1965, aux Éditions de l'Hexagone, Roland Giguère fait paraître *L'Âge de la parole*, première de trois rétrospectives consacrées à son œuvre poétique. Rassemblant six recueils originellement publiés aux Éditions Erta entre 1950 et 1959, cette édition intègre également 49 poèmes inédits. Évacuant entièrement la part iconographique de l'œuvre (typographie artisanale, organisation spatiale singulière, dessins, lithographies et sérigraphies réalisées par l'auteur ainsi que par Gérard Tremblay et Albert Dumouchel) – fondamentalement liée à la démarche poétique de Giguère jusqu'alors –, cette publication inaugure, en quelque sorte, l'heure du bilan.

Bien que la rétrospection constitue l'un des fondements de la poétique giguérienne depuis ses débuts, la remise en recueil

allait insuffler à certains textes « une résonance nouvelle, une dimension autre¹. » Réalisant lui-même son métarecueil, Giguère perçut alors que « certains [poèmes], écrits une dizaine d'années auparavant, s'inséraient maintenant d'eux-mêmes dans leur réalité, dans la réalité². » Sans perdre de vue la vocation prospective inhérente à sa démarche poétique, Giguère livra, à travers *L'Âge de la parole*, un récit rétrospectif à l'intérieur duquel chaque recueil antérieur témoignait d'une étape. Reformulée à la seule faveur des textes, sa poétique personnelle acquérait alors une nouvelle configuration.

Si la critique québécoise s'intéresse, depuis le début des années soixante, à la poésie de Roland Giguère, personne n'a encore exploré substantiellement la question de la genèse du recueil (artisanal, puis rétrospectif) chez le poète ; on n'a pas non plus envisagé d'approfondir les rapports entre les aspects poétiques, visuels et éditoriaux de ce corpus hybride. Gilles Marcotte a bien consacré à la production poétique de Giguère quelques chapitres de ses essais (*Une littérature qui se fait, Le temps des poètes*), André Brochu a toujours été un lecteur et un commentateur attentif de l'œuvre, depuis ses débuts. Et si d'autres critiques ont fort bien souligné l'apport monumental de la poésie de Giguère dans l'évolution de la culture littéraire québécoise (citons, entre autres, Jean Fisette, Paul Chanel Malenfant, Jean Royer et Jean-Marcel Duciaume), les relectures contemporaines manquent à l'appel.

Que ce soit dans *La barre du jour* (qui consacre en 1968 un numéro spécial au poète – « Connaissance de Giguère »), dans *Parti pris* ou dans *Voix & images*, les critiques ont interrogé la poétique

1 Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, 1973, p. III.

2 *Loc. cit.*

giguérienne en livrant des études le plus souvent parcellaires, qui tireront tantôt les ficelles des analyses textuelle et formelle, tantôt celles de la sociocritique, mais qui le plus souvent sépareront l'étude des textes de celle des illustrations³ et des explorations graphiques inhérentes au travail recueillistique pratiqué par Giguère. Or, comme le fait remarquer Yves Peyré, [j]amais le livre de dialogue n'a été élu pour lui-même, pour ce qui le caractérise avant tout, la rencontre conjugée à l'extract de la peinture et de la poésie, cet attrait irréprensible des contraires. Jamais le peintre et le poète n'ont été retenus comme le pivot central faute duquel le phénomène n'existerait pas. Le plus souvent le parti qui a triomphé dans l'approche a été celui de l'amalgame et de la confusion⁴.

Selon nous, il est grand temps de relire Giguère en mettant en perspective ses deux périodes de production littéraire, soit l'époque des Éditions Erta (1949-1960) puis celle des grandes rétrospectives publiées à l'Hexagone (1965-1978). En nous attardant aux recueils qui ont servi de fondation à *L'Âge de la parole*, nous serons à même de sonder l'impact qu'ont eu les transformations picturales, spatiales et formelles (des recueils originaux à la rétrospective) sur la poétique giguérienne.

Après avoir retracé les principaux jalons de l'histoire des Éditions Erta et avoir souligné le rôle fondateur que cette

3 Bien que Silvie Bernier, François Gagnon et Marcel Fournier aient traité de l'aspect pictural et que Richard Giguère se soit penché sur le travail éditorial de Giguère, aucun d'entre eux n'a envisagé l'œuvre comme un système dynamique qu'alimenteraient simultanément les composantes littéraire, graphique, éditoriale et recueillistique.

4 Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6. Nous abondons dans le sens de Peyré, qui préfère le terme « livre de dialogue » à celui de « livre illustré », plus sujet, selon lui, à contresens et à réduction.

maison a joué au Québec dans l'invention d'un modèle éditorial expérimental, nous scruterons les six recueils originaux repris dans *L'Âge de la parole* afin de mettre en valeur les relations dynamiques qu'entretiennent, au sein de la poétique giguérienne, le texte et l'image. Une fois ce survol terminé, nous observerons les modifications plastiques, iconographiques et éditoriales intervenues lors du travail rétrospectif pour ensuite traiter des procédés de remise en recueil pratiqués par Giguère durant la reconfiguration poétique de son œuvre. Cette plongée au cœur de l'œuvre en mouvement nous amènera en outre à statuer sur les apports engendrés par la rétrospective, tant chez le poète que dans le corpus poétique en général.

CHAPITRE 1

Les Éditions Erta

ou l'invention d'un modèle éditorial

LORS DE SON PASSAGE à l'École des arts graphiques⁵, de 1947 à 1950, Roland Giguère se découvre une passion conjointe pour l'édition et pour la poésie. Élève d'Albert Dumouchel, il approfondit la typographie, participe à la réalisation de la revue *Les Ateliers d'arts graphiques*⁶ et se fait connaître comme le

5 Silvie Bernier rappelle qu'« avec la fondation de l'École des arts graphiques en 1942, s'effectue un retour de la gravure dans les livres illustrés qui se manifeste surtout à partir des années 1950. C'est à cette époque que l'on assiste au véritable essor des techniques de la gravure et à leur diffusion sur une grande échelle, grâce, entre autres, au dynamisme de deux professeurs : Albert Dumouchel et Arthur Gladu. Cette école, qui visait à former des professionnels dans les arts d'impression, offrait des cours de gravure, de typographie et de reliure. »

6 L'École des arts graphiques fit paraître deux revues de luxe, *Impressions* et *Les Ateliers d'arts graphiques*, auxquelles Roland Giguère participera à quelques reprises, tant comme poète que comme typographe. Publiée annuellement, *Impressions* était produite exclusivement par les étudiants, qui y mettaient en pratique les techniques apprises en classe, tandis que *Les Ateliers* se limita à deux numéros (1947 et 1949), mais de plus grande envergure. Tirée à cinq cent exemplaires, elle accueillera des artistes de renom tels que Pellan, Borduas, Mousseau, Gauvreau, de Tonnancour, Hénault, de

« jeune poète » de l'institut. « Je me souviens qu'à la question du formulaire d'admission pourquoi les arts graphiques ? je répondis : pour l'amour du livre. Déjà le désir était défini et infini : je voulais faire de l'édition, imprimer⁷. » C'est d'ailleurs sur les presses de l'École que Giguère éditera son premier recueil, *Faire naître*, tiré à cent exemplaires et distribué parmi la petite communauté de peintres et d'auteurs qu'il côtoie depuis peu. Produite avec « des moyens de fortune⁸ », cette publication scelle non seulement l'entrée de Giguère en poésie, mais aussi ses débuts comme éditeur professionnel : les Éditions Erta voient alors le jour.

Très rapidement, la polyvalence deviendra la marque de Giguère. Artisan, poète et éditeur, il se fait un nom au sein d'un milieu artistique encore confidentiel. Fraternisant tant avec les poètes Gilles Hénault et Claude Gauvreau qu'avec des artistes comme Léon Bellefleur, Alfred Pellan et Paul-Émile Borduas, il évolue dans un cercle qui deviendra une voie de diffusion privilégiée pour les plaquettes qu'il publie à un rythme soutenu et le plus souvent à faible tirage chez Erta.

Matérialisant une conception originale de l'objet-livre, Giguère se laisse aller à toute une gamme d'expérimentations graphiques, qui va des jeux typographiques les plus inusités à une attention toute sensible portée aux illustrations accompagnant les suites poétiques. « On essaie de chercher un peintre, un graveur qui correspond plus ou moins, et peut-être plus que moins, au texte [...] sans que pour autant cela soit de l'illustration... au pied

Grandmont, Duhamel. Ces deux revues susciteront une impulsion éditoriale chez Giguère, alors dans la jeune vingtaine.

7 Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, no 2, p. 100.

8 *Ibid.*, p. 103.

de la lettre⁹ » se souviendra le poète. Qu'ils soient réalisés par Albert Dumouchel, par Gérard Tremblay ou par lui-même, les dessins, les collages sur bois et les sérigraphies se voient pourtant octroyer une place essentielle au cœur de chaque plaquette¹⁰ que publie Giguère. Ainsi, « le cheminement inhabituel de Giguère, qui accède à la carrière d'artiste et d'écrivain par l'intermédiaire d'une formation artisanale, contribua au caractère innovateur des premiers livres parus chez Erta¹¹. »

Pour ce jeune typographe, l'objectif premier n'était pas de faire de la poésie ni de la peinture, mais de faire « du livre ». C'est-à-dire de réaliser un objet matériel, comme le veut tout travail d'artisanat. C'est cette perspective, présente dès les débuts, qui fera des livres de Giguère des produits dont la dimension visuelle et matérielle occupe une place prépondérante. Le livre cesse d'être uniquement un texte et se transforme en objet. Avec Roland Giguère, la notion d'« objet-livre » prend tout son sens¹².

Ainsi, le jeune Giguère sortira des Arts graphiques avec un bagage de connaissances beaucoup plus large que le commun des artisans. « À l'École des Arts graphiques, il y avait Arthur Gladu en typographie, Dumouchel en peinture. Dumouchel

9 Richard Giguère, « Les éditions Erta : un surréalisme sans frontières », *L'édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, GRELQ, Département d'études françaises, 1985, p. 152.

10 L'utilisation du terme « plaquette » dans son sens littéraire apparaît dans la langue française en 1835. *Le Grand Robert de la langue française* définit la plaquette comme un « petit livre très mince », ce qui décrit bien les premiers recueils publiés chez Erta. Aussi, nous adhérons aux normes établies par l'UNESCO, qui décrète que la plaquette est un recueil de moins de 50 pages.

11 Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 263.

12 *Loc. cit.*

enseignait l'utilisation de la couleur en fonction de l'imprimerie, de l'équilibre, de la mise en page, etc. Il n'y avait pas de cours de gravure, sauf du linoléum que l'on faisait pour illustrer des textes de notre revue qui s'appelait *Impressions*¹³. » L'art de la gravure, il l'approfondira plus tard, lors de son second séjour à Paris, en 1957, alors qu'il entre comme stagiaire chez le maître Friedlander.

De 1949 à 1953, Giguère publie ses six premiers recueils dans des conditions plus que précaires. Il imprime le soir à l'école (sous les auspices de ses anciens professeurs devenus amis) ou chez quelques copains imprimeurs, expérimentant là, dans ce qu'il qualifie lui-même de « délire typographique¹⁴ », la moindre technique apprise lors de ses années de formation. Pour lui, chaque publication est le lieu d'une nouvelle exploration artistique et éditoriale. Ainsi, aucune des plaquettes n'est élaborée selon le même modèle : dans chacun des cas, le format du livre, les caractères typographiques, le type d'illustration et la reliure sont soigneusement choisis pour mettre en valeur l'originalité de l'œuvre poétique.

Si c'est dans *Les Ateliers d'arts graphiques* que Giguère, encore étudiant, avait fait ses premières armes en poésie, la revue lui permet également de s'initier à l'édition d'art. À l'époque où il y publie ses premiers poèmes, Gilles Hénault, Claude Gauvreau et Jean-Paul Mousseau gravitent déjà autour du comité éditorial de la publication, alors dirigée par Dumouchel. Ces artistes,

13 Propos récoltés et consignés par Marcel Fournier dans « Roland Giguère ou l'art comme mode de vie » (*Les générations d'artistes*, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, coll. « La pratique de l'art », p. 171.)

14 « Une aventure en typographie », p. 102.

pour la plupart signataires des manifestes *Refus global* ou *Prisme d'yeux*¹⁵, ont déjà acquis une certaine notoriété et sont connus pour leurs positions avant-gardistes dans le champ culturel. Giguère puisera dans leurs œuvres – celles des plasticiens surtout – une inspiration féconde dans la mesure où ils ont creusé le sillon qu'il exploitera toute sa carrière durant : une forme d'édition qui allie la force du texte à celle de l'image. Il n'y a qu'à voir les cinq recueils publiés par Gilles Hénault aux Cahiers de la file indienne¹⁶ pour constater l'influence qu'exercera ce créateur sur Giguère, qui publiera d'ailleurs deux recueils d'Hénault¹⁷ quelques années plus tard.

- 15 Convaincu que l'artiste doit pouvoir s'exprimer et se dégager des attaches politiques, des tendances, courants et autres contraintes, Alfred Pellan fonde *Prisme d'yeux*, en 1948. Ce groupe, de courte durée, est formé de Pellan et de quatorze autres artistes québécois animés d'une philosophie commune : la liberté d'expression. *Prisme d'yeux* revendique « Une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute intervention littéraire, politique, philosophique ou autre. » (Extrait du manifeste). Parmi les signataires, on retrouve Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Arthur Gladu et Roland Giguère.
- 16 Maison d'édition fondée en 1946 par Gilles Hénault et Éloi de Grandmont. L'entreprise, qui demeure confidentielle – on n'y publiera que trois recueils à faible tirage – apparaît très avant-gardiste. En effet, la maison sera l'une des premières, au Québec, à associer l'œuvre de poètes à celle de peintres. Éloi de Grandmont y fera paraître son premier livre, *Le Voyage d'Arlequin*, illustré par Alfred Pellan. Jean-Paul Mousseau, lui, illustrera *Le Théâtre en plein air* de Gilles Hénault alors que Charles Daudelin fournit des images pour *Les Sables du rêve* de Thérèse Renaud.
- 17 Gilles Hénault, *Totems*, illustré par Albert Dumouchel, Montréal, Éditions Erta, coll. « La Tête armée », 1953 et *Voyage au pays de mémoire*, illustré de sept eaux-fortes de Marcelle Ferron, Montréal, Éditions Erta, 1960.

Un laboratoire conceptuel inédit

*Le livre est une passion, autant pour celui
qui l'écrit que pour ceux qui le composent,
l'impriment, le relient et, parfois, le lisent.
Il est certain qu'il y a une magie de la lettre
et de l'encre qui se déploie sur le papier,
entre les vergeures, en filigrane, dans les
marges mêmes¹⁸.*

ROLAND GIGUÈRE

En filiation plus ou moins directe avec les signataires de *Refus global*, Giguère travaille à tâtons, par essais et erreurs, et ne camoufle jamais l'aspect artisanal de sa démarche, tant poétique que picturale. Ses moyens matériels sont loin de concurrencer les quelques éditeurs québécois qui font alors dans l'édition de luxe¹⁹, et si la facture des premiers recueils d'Erta est impeccable, c'est parce que chaque exemplaire est travaillé avec force détails et beaucoup d'attention. D'ailleurs, Giguère se défend bien de faire du « livre d'artiste », qu'il définit comme un « livre publié à tirage limité, sur grand papier, avec une belle typographie faite à la main et orné d'estampes originales. » La perspective d'Erta n'était donc pas celle du livre d'artiste mais de l'édition expérimentale : « faits de bouts de ficelle, de chutes de papier,

18 « Une aventure en typographie », p. 99.

19 Nous pensons ici, entre autres, aux livres publiés par Lucien Parizeau, qui fonda, en 1944, parallèlement à sa maison d'édition, une galerie d'art, lieu de plusieurs alliances entre œuvres picturales et poétiques. Parmi les plus belles réalisations de Parizeau, une édition de luxe des *Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, illustrée par Alfred Pellan.

de retailles, d'erreurs et de repentirs, tous ces recueils avaient, bien sûr, un aspect artisanal²⁰. »

Alors que le livre d'artiste promeut une conception luxueuse du livre rare, Giguère met en pratique de nouvelles techniques de gravure (linogravure, photo-sérigraphie, offset, impression en blanc sur noir) mais produit des livres qu'il vendra sans décorum, à un prix dérisoire. Cherchant à faire sa place dans le milieu de l'édition québécoise, Giguère y défend une conception personnelle du métier et évolue à l'encontre du mouvement d'industrialisation qui transforme, depuis le début de la production du livre de poche, le marché de l'édition. En défiant les règles d'uniformisation qui, sous prétexte de démocratiser l'accès à la littérature, en font souvent un pur produit commercial, le poète défend sa propre conception de l'objet-livre.

L'édition artisanale devient donc, pour Giguère, un moyen d'investir les champs artistique et littéraire sans avoir à adhérer à une école ou à un groupe particulier. Seul, il s'invente un métier qui lui est propre. Située au carrefour des travaux manuels et intellectuels, la profession d'éditeur lui confère une liberté d'expression et d'action qui le distingue, comme artisan, de l'ouvrier : il possède sa propre entreprise et assure ainsi son autonomie²¹. Contrairement aux signataires de *Refus global* et

20 « Une aventure en typographie », p. 103.

21 Dans un entretien accordé à Richard Giguère en 1985 (« Les éditions Erta : un surréalisme sans frontières », p. 142), le poète affirme que « [j]usqu'à la fin des années 1940, dans le domaine de l'édition de poésie, il n'y avait rien du tout. » Lorsqu'on lui parle de Fides ou de Beauchemin, il rétorque aussitôt qu'en ce qui le concerne, il était impensable de soumettre un manuscrit à des éditeurs que « la poésie n'intéressait absolument pas. »

aux membres des divers groupes artistiques qu'il fréquentera (notamment, lors de ses séjours en Europe, le groupe surréaliste Phases), Giguère agit seul, chacun de ses recueils publiés chez Erta venant incarner son engagement personnel en poésie, qui prend forme dans l'intimité plutôt que dans un mouvement collectif. Ce penchant solitaire ne l'empêchera cependant pas de recevoir l'aide de nombreux amis et collaborateurs. Au début des années cinquante surtout (alors qu'il ne possède ni presse ni matériel typographique), Conrad et Gérard Tremblay, Albert Dumouchel et Jacques Saint-Cyr le secondent pour les maquettes, les couvertures et les illustrations alors que Gilles Robert et Ivar Labrie l'aident à imprimer. Arthur Gladu agit comme conseiller technique et Jean Larivière apporte son expérience en matière d'emboîtement et de reliure.

À l'instar de Gauvreau qui définissait le poète fondateur d'Erta comme un « figuratif de l'imagination », Paul Chanel Malenfant reconnaît que chez Giguère, « [l]a vérité, la connaissance naissent de l'imagination créatrice qui s'adonne à la refonte de l'univers au gré de son rêve et de sa libre logique ²². » Rappelons que pour le poète lui-même : « La poésie [...] n'est pas évasion, mais plutôt invasion. Invasion de l'univers extérieur par le monde du dedans. Pour agir, le poète doit être habité ²³. »

Habiter le poème, donc, par les voies d'un lyrisme singulier et sismique, l'expression poétique s'appuyant souvent, chez Giguère, sur la force de l'impulsion et sur une fascination pour toutes les formes de la fusion, l'alchimie en tête. Mais habiter le poème, c'est aussi s'y loger par l'entremise de la matière

22 Paul Chanel Malenfant, « La mémoire du poème », *La partie et le tout. Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1983, p. 351.

23 *Forêt vierge folle*, p. 104.

plastique, cette dernière constituant tout autant, pour Giguère, la substance d'un langage en soi. Le rapport qui s'établit entre le texte et l'image devient donc le fondement d'un certain équilibre à l'intérieur du recueil. Les images qui envahissent le texte entrent en relation directe avec ce dernier et véhiculent leur part de signifiants et d'éléments didactiques, leur conférant un statut analogue à celui des poèmes au sein de la page²⁴. De la même manière, la typographie devient aussi l'un des organes vitaux de cette écriture iconique que Giguère découvre avec ferveur : « Le typographe est au cœur du texte : c'est lui qui fait le passage entre le manuscrit et le livre ; il est le maître des lettres²⁵ », écrira-t-il en 1982.

En 1953, Giguère fait une rencontre qui s'avère déterminante : on lui présente Claude Haeffely. Ce dernier avait fondé à Paris, en 1948, les éditions artisanales Rouge Maille. Sur une petite presse à épreuves, il y publiera quelques plaquettes tout en travaillant aux imprimeries Vieillemard et en poursuivant des études en publicité. Lors de l'arrivée d'Haeffely à Montréal, Gaston Miron (qui n'a alors jamais rencontré Giguère mais qui connaît bien la production d'Erta) conseille au poète français d'aller rendre visite à son homologue québécois. La rencontre sera féconde : les deux poètes s'associent *illico* et fondent la collection « La Tête armée », à laquelle Gilles Hénault confie d'emblée son recueil *Totems*. Partageant la même passion pour la fusion entre texte et image, Haeffely et Giguère publieront

24 Dans « L'envahisseur » (*Forêt vierge folle*, p. 109), Giguère écrit : « Je commençai, vers les années 1952-1953, par dessiner dans les marges de mes poèmes. Petit à petit, mes dessins réclamèrent de plus grandes marges, envahirent la page, ne tolérant parfois qu'une phrase ou deux, quelques mots, et finirent par chasser complètement les mots pour occuper, en maîtres incontestés, la feuille entière. »

25 « Une aventure en typographie... », p. 99.

ensemble six recueils dans cette collection, qui se révélera le lieu de changements considérables (augmentation substantielle des tirages, distribution par souscription et dans quelques librairies) au sein de la maison.

Bien que satisfait de ces réalisations, Giguère décide de quitter sa terre natale et entreprend, en 1954, un premier séjour en France. Étouffé par le climat qui règne alors au Québec, il s'exile vers la France où tout lui semble plus « respirable ». C'est la terre de ses premières influences en poésie²⁶ : celle d'Éluard, de Breton, de Michaux, d'Aragon, de Desnos, d'Artaud. Mais Paris est aussi et surtout une ville en pleine ébullition, le surréalisme ayant fait des enfants et essaimé dans les directions les plus diverses. Outre Breton, qu'il rencontre à quelques reprises (aux réunions de café, chez lui, rue Fontaine et à sa maison de Saint-Cirq-Lapopie), Giguère fraiera surtout avec le groupe Phases, dont il partagera les activités durant les décennies 1950 et 1960. Moins orthodoxes que les artistes gravitant autour de Breton, les membres de Phases qualifient leur mouvement de « para-surréaliste ». Et bien que le groupe compte quelques écrivains, il est principalement composé de peintres qui se sont donné comme mission de monter des expositions un peu partout en Europe, en Afrique et en Amérique du Sud.

Intégré au milieu artistique français, Giguère prolonge son séjour au-delà d'un an avant de rentrer à Montréal, où il achète

26 Dans l'entretien qu'il accorde à Fournier, Giguère raconte la grande révélation que fut pour lui celle du surréalisme. « Je découvre la poésie d'Éluard : il y a un espèce de déclic qui se fait et je dis "Voilà la poésie que je veux écrire" [...] Ça a été la grande découverte pour moi, en littérature. Le surréalisme ne s'intéressait pas qu'à la littérature, mais aussi aux arts, à la peinture... je me sentais dans mon élément. » Marcel Fournier, op. cit., p. 167.

une presse et devient propriétaire d'une petite imprimerie qui lui permet d'éditer, au rythme qui lui convient, plusieurs recueils, dont deux d'Haefely : *La Vie reculée* (1954) et *Le Sommeil et la Neige* (1956), respectivement illustrés par Anne Kahane et par Gérard Tremblay. Il publiera aussi, en 1954, son ami belge Théodore Kœnig (*Jardin zoologique écrit en mer*, illustré par Conrad Tremblay), puis *Sur fil métamorphose* de Claude Gauvreau, un recueil illustré avec des dessins de Jean-Paul Mousseau (1956). Paraissent aussi *Au catalogue des solitudes*, écrit et illustré par Françoise Bujold (1956) et *Osmonde* de Jean-Paul Martino et Léon Bellefleur (1957). Les années 1950 correspondent donc à une époque de grande production durant laquelle le nombre de publications se révèle inversement proportionnel au budget de l'éditeur. Sans bourse ni subvention, Giguère se voit contraint de produire des livres de petit format sur du papier de qualité plus qu'ordinaire et bien qu'il tente de leur donner le fini le plus distinctif possible, il doit se résoudre à reproduire des œuvres de qualité par des procédés mécaniques qui ne leur rendent pas justice. Fondées au plus fort d'une crise qui affaiblit le milieu de l'édition québécoise²⁷, les Éditions Erta auront tout de même publié, de 1950 à 1957, vingt-cinq recueils, ce qui fait de Giguère le plus gros éditeur québécois de poésie pour la période²⁸.

27 Cette crise, qui survient dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, est causée notamment par le rapatriement des parutions françaises en sol européen, défection qui engendre un vide béant dans l'édition poétique au Québec. Pour plus d'informations à ce sujet, lire *La France et nous. Journal d'une querelle* de Robert Charbonneau, coll. BQ, 1993, avec une présentation d'Élisabeth Nardout-Lafarge.

28 Durant les années 1950, on voit apparaître les Éditions Chanteclerc, l'Hexagone, l'Institut littéraire du Québec et les Éditions de Malte : aucune de ces maisons n'arrive à concurrencer le nombre de publications d'Erta durant cette décennie.

En 1957, Giguère repart pour la France. Boursier de la Société royale, il entreprend des études de perfectionnement à l'École Estienne²⁹ et chez le célèbre graveur Johnny Friedlander, où son ami Léon Bellefleur a suivi une formation en 1954. Durant six ans, il sera employé dans plusieurs ateliers parisiens réputés : il enrichit ses techniques de typographie chez Fréquet-Baudier, pratique la lithographie pour le compte de Desjobert et Murlot, s'initie à la taille-douce avec les maîtres Lacourière et Leblanc. « La fréquentation de ces ateliers fut, en quelque sorte, mon université ; c'est avec ces artisans que je parachevai mes études » se souviendra-t-il quelques trente ans plus tard³⁰.

Pressé de mettre en pratique ses découvertes, Giguère fait venir manuscrits et œuvres picturales du Québec pour les éditer en France. En 1958, il publie *Les Archipels* signalés de Jean-René Major, avant de réaliser, en 1959, le superbe recueil-boîtier *Adorable femme des neiges* (texte et sérigraphies produits par Giguère à Aix-en-Provence) ; succédera à ces parutions, en 1960, *Voyage au pays de mémoire* de Gilles Hénault. Grâce aux savoirs techniques et artistiques acquis depuis son arrivée en Europe, Giguère s'adonne à toutes les extravagances et délaisse peu à peu l'édition artisanale pour produire, selon les règles de l'art, de véritables livres d'artiste³¹. Il revient à des tirages limités (de

29 École supérieure d'art et de techniques spécialisée dans l'enseignement de l'édition et située au 18, boulevard Auguste-Blanqui dans le 13^e arrondissement de Paris. Conseillé par Giguère, Miron y recevra aussi une formation en 1959-1960.

30 « Une aventure en typographie... », p. 104.

31 Dans l'entrevue accordée à H. Lafrance et R. Giguère, le poète raconte qu'à son retour d'Europe, il a réalisé que de nouveaux éditeurs de poésie avaient émergé (Hexagone, Orphée, Nocturne, Cascade, Aube, Collège Saint-Laurent, Quartz, Atelier, Goglin et Atis). À propos de l'Hexagone, il dit : « [...] je me suis dit que ce n'était pas

20 à 80 exemplaires), imprime ses recueils sur de magnifiques papiers vélin d'Arches ou Rives, tous de très grands formats. Encore une fois, le défi n'est pas de vendre mais de produire un objet qui rende justice à la poésie dans tout son éclat.

Or, cette réorientation éditoriale ne se fait pas sans péril. Happé par la typographie, la gravure et désormais la peinture, Giguère écrit moins. Après la parution d'*Adorable femme des neiges*, le poète ne publiera plus que trois de ses recueils chez Erta³², dont *J'imagine*, qui n'est constitué que d'un poème illustré par Gérard Tremblay. Ce retour au Québec sera donc marqué par un changement de cap crucial, tant en poésie qu'en ce qui concerne son activité picturale et éditoriale. En 1965, Gaston Miron invite Giguère à « [...] rassembler en un volume [s]es poèmes épars, parus ou inédits³³. » Le poète accepte de faire le tri dans ses premiers recueils. Six d'entre eux formeront le cœur de la rétrospective, qui se voit augmentée de 49 poèmes inédits. À l'opposé de la forme qu'avait préconisée le poète depuis ses débuts, le recueil publié à l'Hexagone marque une rupture nette dans la manière artisanale jusqu'alors élaborée pour répondre aux aspérités de l'expression poétique.

Le poète met ainsi de côté son rôle d'éditeur pour prendre part à une première aventure collective, qui l'amène à produire le

la peine de faire double emploi. Les Éditions de l'Hexagone étaient là et faisaient très bien leur boulot. Même que je collaborais aux Éditions de l'Hexagone : la mise en page, les maquettes. Alors je me suis dis : « si je continue à faire de l'édition, je vais faire des livres d'art ». »

32 Il s'agit de *Naturellement* (poèmes et sérigraphies de l'auteur, publié en 1968), *Abécédaire* (poèmes ornés par Gérard Tremblay et publiés dans la revue *Estuaire* avant d'être repris par Giguère chez Erta, en 1975), et de *J'imagine* (1976).

33 *Forêt vierge folle*, p. III.

deuxième titre de la collection « Rétrospectives ». Fondée lors de la publication des *Poèmes* de Grandbois en 1963, la collection a comme objectif de « réunir tous les recueils publiés par certains poètes qui avaient reçu un accueil favorable de leurs pairs, du public et de la critique ³⁴ ». Aussi Alain Horic, cofondateur de la collection, explique-t-il que « Giguère, qui a commencé à publier à la fin des années 1940, a gagné en notoriété avant tous les autres. De plus, ses premiers recueils étaient tous épuisés. Par la qualité de sa poésie, l'œuvre de Giguère s'imposait d'emblée ³⁵. »

La publication de *L'Âge de la parole* coïncidera donc avec l'embauche de Giguère comme responsable du design de la collection. En produisant la maquette de sa propre rétrospective, Giguère donne le ton à la tenue graphique, simple et sobre, de la collection. Rompant avec l'esthétique et la manière éditoriale qu'il avait élaborée durant ses années aux Éditions Erta, Giguère ne fait pas que rapailler son œuvre : il développe, en outre, une nouvelle conception du recueil de poésie. S'éloignant de la mise en exposition pour se rapprocher du grand Livre, le poète préconisera désormais une méthode que nous hésitons à qualifier d'« institutionnelle », terme auquel nous préférons l'épithète classique. Comme s'il avait trouvé ce qu'il cherchait durant ces années de pratique expérimentale, Giguère annonce, à travers sa première rétrospective, son entrée dans une nouvelle ère poétique.

34 Entrevue avec Alain Horic parue dans Richard Giguère (dir.), *L'Édition de poésie*, coll. « Études sur l'édition », Éditions Ex Libris, Sherbrooke, 1989, p. 25-26. Texte repris dans un livre d'Alain Horic, *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*, Montréal, Hexagone, 2004, p. 89-147.

35 *Idem*.

CHAPITRE 2

Des Nuits abat-jour à Adorable femme des neiges Splendeurs et apories du dialogue

C'est ainsi que le poète s'est voué à faire son poème en son entier, l'appelant, le chantant, le formant, l'écrivant, l'imprimant, l'enluminant, lui donnant enfin le volume du livre.

ROBERT MARTEAU

COMME LES PRATIQUES poétique et recueillistique ont toujours été intimement liées chez Giguère, les changements effectués durant le travail rétrospectif ne seront pas sans effet sur la lecture qui en résultera. Disposés à la suite de 49 poèmes inédits, les recueils extraits de la première période de production poétique chez Erta seront reproduits par ordre chronologique mais non sans modifications internes dans *L'Âge de la parole*. Afin de mieux saisir la portée des transformations exécutées par Giguère lors du travail rétrospectif, nous procéderons d'abord à une analyse approfondie de chacune des publications originales. Ainsi verrons-nous comment *Les Nuits abat-jour*, *Midi perdu*, *Yeux fixes*, *Les Armes blanches*, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* et *Adorable femme des neiges*, aujourd'hui quasiment introuvables

sur le marché, ont ouvert la voie à un mode éditorial jusqu'alors inédit au Québec : l'édition expérimentale et artisanale.

Un pas hors des limbes

Alors que *Faire naître*, le premier recueil de Giguère, était formé d'une vingtaine de pages imprimées individuellement et présentées dans un boîtier modeste puis tiré à cent exemplaires, *Les Nuits abat-jour*³⁶ – la seconde plaquette publiée par Giguère chez Erta, en 1950 – se présente sous une facture d'autant plus artisanale que le recueil a été typographié et imprimé à la main puis tiré à 25 exemplaires. Illustré de collages sur bois réalisés par Albert Dumouchel, le livre est relié de manière rudimentaire et se déploie dans l'appareil le plus modeste. Le résultat, pourtant, ne manque pas de panache : les vingt-deux poèmes qui constituent la plaquette voient leur statut exalté parce que mis en contact avec autant d'œuvres picturales saisissantes. Aussi, chaque page met-elle en exposition un dispositif visuel qui, sans concurrencer le texte, l'englobe de manière à lui servir de support sur la feuille. Tantôt l'image s'immisce subtilement dans l'espace du texte et occupe une partie de la page sans toucher au poème, tantôt elle envahit la page tout entière.

C'est le cas, entre autres, du poème « elle vers la nuit³⁷ » (Fig. 1) qui n'a pas été repris dans *L'Âge de la parole*. Écrit en vers libres, le poème ne comporte que quatre strophes. Alors que le texte est confiné à l'extrême droite de la page et n'en occupe qu'une

36 Roland Giguère, *Les Nuits abat-jour*, Montréal, Éditions Erta, 1950, illustré de collages sur bois par Albert Dumouchel, tirage limité à 25 exemplaires.

37 Les titres des poèmes de ce recueil sont reproduits sans majuscule conformément à l'usage du recueil original.

elle vers la nuit

l'inscrire comme une femme nue
silencieuse et explosive
dans un monument brisé
ou la retirer du feu



Fig. 1

infime fraction, l'image, elle, se déploie sans retenue. Les grands cercles émergeant de la reproduction d'un collage de Dumouchel composent au sein de la page un motif dense et circulaire, donnant l'impression de repousser les mots à l'extérieur de leur cadre. Ainsi juxtaposée au texte, la substance iconographique organise avec lui la spatialité du poème, qui se voit défier les limites habituelles de la page, acquérant de ce fait un statut pour le moins marginal. Notons que le format atypique des pages participe également à l'effet de débordement, Giguère ayant choisi d'imprimer le recueil sur un papier qu'occupent généreusement le texte et l'image; même pliées (à l'aide du rabat) les pages demeurent plus grandes que dans les recueils de poésie habituels, créant l'impression que les matières textuelle et plastique pourraient se déployer à l'infini.

Bien qu'il ait été retranché du choix de poèmes composant *L'Âge de la parole*, « elle vers la nuit » nous apparaît emblématique de cette invasion progressive qu'évoquait Giguère dans un texte intitulé « De l'âge de la parole à l'âge de l'image » :

*L'Âge de la parole – comme on dit l'âge du bronze
– se situe, pour moi, dans ces années 1949-1960,
au cours desquelles j'écrivais pour nommer, appeler,
exorciser, ouvrir mais appeler surtout. J'appelais. Et à
force d'appeler, ce qu'on appelle finit par arriver. C'était
l'époque, pas si lointaine où nous croyions avoir tout
à dire puisque tout était à faire et à refaire. Quelques
amitiés suffisaient à nous persuader que nous pouvions
transformer le monde. « Et pour continuer à vivre / dans
nos solitaires et silencieuses cellules / nous commençons
d'inventer un monde / avec les formes et les couleurs
/ que nous lui avions rêvées ». Je crois que ces quelques*

vers définissent assez bien le climat de cette décennie. Mes amis étaient peintres, eux refaisaient le paysage car « Le paysage était à refaire » lui aussi ; ils créaient de toutes pièces ces lieux exemplaires où nous allions rêver. Je commençais moi-même à dessiner dans les marges de mes poèmes (« Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. » Éluard). Mes dessins proliférèrent autour des poèmes et finalement réclamèrent la couleur. Je me mis à peindre. J'étais possédé par une nouvelle écriture³⁸.

Même s'il demande à Dumouchel d'illustrer *Les Nuits abat-jour*, Giguère a déjà commencé, en 1950, à dessiner et à peindre « en marge » de ses poèmes lorsqu'il publie ce recueil, se préparant à illustrer lui-même les plaquettes à venir. Avant quoi, cependant, il laisse la place au maître Dumouchel qu'il appelle « Le voyant », ou encore « cet éclaireur éclairé » parce qu'il lui a appris à voir, écrit Giguère dans *Forêt vierge folle*³⁹. Même si le recueil se construit à plusieurs mains⁴⁰, la lecture des poèmes ne s'en trouve pas moins modifiée par leur cohabitation avec les images sur la page.

38 *Forêt vierge folle*, p. 110-111.

39 Le deuxième texte de *Forêt vierge folle* (p. 11), est un poème écrit en 1949 en hommage à Dumouchel mais jamais publié : « À un voyant : Albert Dumouchel ». « Très vite, le rapport maître-étudiant se transforma en une amitié durable qui se traduisit par une étroite collaboration dans le domaine de l'édition, écrit Giguère en marge du poème. Je ne saurais dire tout ce que je dois à Albert Dumouchel sinon qu'il m'a appris à voir. ».

40 Parallèlement à la collaboration de Dumouchel, Giguère recevra l'aide d'Ivar Labrie, artisan professionnel, qui l'aidera à composer les caractères et à imprimer le volume à la main.

Alors que le cas de « elle vers la nuit » est particulièrement révélateur de cette union précoce qui s'élabore entre texte et image, le recueil donne à voir autant d'arrangements qu'il contient de poèmes. Tandis que les poèmes « l'aube incendiée », « légende d'une photo imaginaire », « une vague de plus » et « si les poètes prévoient » se trouvent eux aussi insérés, voire encastés à l'intérieur de l'image, d'autres textes tiennent celle-ci à distance. Par exemple, « apparence dernière », « l'homme à la paille », « agir ainsi » et « avant de partir faites vos adieux » semblent avoir résisté à l'incursion de l'image à même leur espace, dont l'aménagement révèle une cohésion moins fusionnelle entre écritures textuelle et iconographique. Dans ces cas précis, la relation tient plus de la cohabitation que du partage (le texte et l'image occupant respectivement une portion indépendante de la page), ce qui n'empêche pas les deux sèmes d'entretenir des liens figuratifs l'un à l'égard de l'autre. De manière originale, chaque page met donc en exposition une véritable anthropomorphisation du poème, qui révèle lui-même toute la présence tangible – pour ne pas dire physique – du poète sur la page. Au même titre que le processus intellectuel, le geste, versatile, devient dès lors l'une des composantes essentielles de la réalisation du poème.

Cette variété d'agencements n'est certes pas fortuite. Il appert que le recueil, en compulsant sa propre hétérogénéité formelle et esthétique, établit les bases d'un dynamisme savamment conçu. Nul doute que cette recherche de l'équilibre poétique à travers le dépareillement plastique constitue déjà un élément crucial de la quête artistique que poursuit spontanément le jeune Giguère, qui n'a alors que vingt et un ans. Chaque publication devient donc un lieu d'expérimentation ⁴¹ en même

41 Dans son étude sur le livre illustré au Québec, Silvie Bernier souligne clairement que l'édition était pour Giguère – et ce dès la fondation

temps qu'une boussole pour l'artiste qui ne cherchera jamais, à travers la démarche poétique, à atteindre un but précis, préférant la tribulation au domicile fixe. « J'aime les œuvres touffues, compliquées, foisonnantes, pour ce qu'elles peuvent receler de découvertes. Je préférerai toujours la forêt au désert, un rivage couvert de coquillages, de racines, d'os et de pierres à une plage de sable fin. Mon palais idéal est celui du facteur Cheval » consignera par ailleurs l'auteur dans ses « Notes sur la poésie ⁴² ».

Aussi, la vision poétique de Giguère se définira-t-elle de concert avec sa conception de l'édition et du recueil. Pour lui, le fait de publier à un rythme soutenu de brèves plaquettes faites à la main (donc différentes les unes des autres) s'inscrit dans un impératif qui tient presque de l'urgence, celui « d'inventer un monde avec les formes et les couleurs que nous lui avons rêvées ⁴³ ». Cette volonté, notons-le, n'est certes pas étrangère à l'idéologie créatrice défendue par les surréalistes français.

Or, *Les Nuits abat-jour* annonce une recherche sémiotique intense, Giguère y imprimant les balbutiements de la longue réflexion qu'il consacrera, tout au long de sa carrière, aux pouvoirs illimités du signe, tant visuel que poétique. Déjà s'y déploient les ger mes

d'Erta – un lieu d'expérimentation et d'innovation, donc que son activité de typographe et d'éditeur-artisan allait totalement de pair avec son aventure en poésie. Selon elle, « l'artisanat permet de redonner la place à l'individu, dont la main demeure l'un des traits distinctifs. Les irrégularités du travail manuel, ces « aspérités » dont parle Giguère, manifestent la présence de l'humain. L'incapacité de reproduire chacun des exemplaires de façon identique se transforme en valeur positive. Chaque livre devient unique, ce qui lui confère une valeur supplémentaire. » Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 264.

42 *Forêt vierge folle*, p. 105.

43 *Ibid.*, p. 110.

d'un mode d'expression singulier qui s'appuiera sans relâche sur les figures de l'alchimie. Une alchimie qui fait l'amalgame des matières textuelle et visuelle tout en synthétisant le pouvoir des signifiants – ici le texte et l'image – et des signifiés, la poésie giguérienne véhiculant d'emblée un désir de décrire la vie, le corps et l'âme humains comme autant d'œuvres d'art en perpétuelle mutation. Dans le poème « agir ainsi » (Fig. 2), par exemple, la femme revêt les traits de l'œuvre d'art en même temps qu'elle lui donne sa substance.

Aussi peut-on facilement imaginer que, dépouillés du support visuel conféré par les images de Dumouchel, les textes des *Nuits abat-jour* auraient fait figure de parent pauvre ; vingt-deux poèmes (dont certains naïfs et inexpérimentés), c'est à peine ce qu'il faut pour produire une mince plaquette. Si la séquence textuelle composée par Giguère révèle que l'auteur travaille déjà, en 1950, à l'élaboration d'une poétique du recueil qui fonctionne de manière relativement structurante, il serait hasardeux d'affirmer que l'organisation interne du recueil relève d'une logique significative. Les poèmes y sont assemblés sans regroupement thématique ou chronologique apparent et le recueil n'est pas séparé en sections ou en parties, ce qui donne l'impression au lecteur d'aborder une œuvre composée au gré du hasard.

Les collages alimentent cependant le recueil en substance, créant dans le même mouvement un dialogue atypique avec les poèmes de Giguère. Sans répondre pour autant aux questions posées par le texte, l'image crée, au sein du recueil, un pont entre le linguistique et l'iconique ; en scellant l'alliance des deux sèmes, la mise en page invite pour sa part à lire l'image comme une strophe du poème. C'est le cas du poème « les hasards du réveil » (Fig. 3 a et b), par exemple, où le collage sur bois, de



agir ainsi

au fil de l'air propre et léger
au long fil des années perdues
tu prends forme de femme
femme complète femme immense
nue pour un regard intense
tige pâle au sortir de l'eau

le jour se dédouble
en autant d'abeilles capricieuses
que tu montres sur tes seins
ailes ouvertes au vent du matin

ailes ouvertes à tout ce qui vit

tu deviens ce que tu rêves

et je rêve d'un manteau blanc
pour les yeux sans défense

Fig. 2

même dimension que le texte, se trouve reproduit à sa droite, créant un effet de séquence qui invite à lire l'image à la suite du texte, dans un mouvement ininterrompu. « De cette façon, souligne Bernier, l'image cesse d'être le référent et se présente comme un texte pictural, c'est-à-dire un continuum expressif semblable au signe linguistique. Texte et image se lient dans l'affirmation de leur système de représentation ⁴⁴. »

C'est dans ce lien que le projet du recueil prend, nous semble-t-il, une certaine expansion, élargissant son propre horizon d'attente : il n'y a plus uniquement le texte qui produise du sens au cœur du recueil, mais les jeux typographiques, les images et la mise en page ont également leur mot à dire, conférant à l'élément de matérialité un pouvoir en soi. Les exemples subséquents illustreront de quelle manière s'enrichira ce dialogue au fil des publications qui suivront celle des *Nuits abat-jour*.

Exaltation de l'écriture iconique

Quelques mois après la sortie du recueil précédent, Giguère fait paraître *Midi perdu*. Ce recueil est en fait un long poème de onze pages, manuscrit et orné de multiples dessins de Gérard Tremblay, le tout reproduit par procédé *blueprint* (employé par certains graveurs, il permet d'imprimer en blanc sur bleu). Les vers libres de Giguère sont ainsi immergés dans les dessins de Tremblay, l'œuvre devenant le siège d'une tension active entre harmonie et polyphonie. Tandis que la cohésion entre texte et image est assurée par la spatialité mise de l'avant dans le recueil (tous les dessins sont insérés à même le texte), les relais institués par les images (le lecteur

44 Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 277. Nous soulignons.

les hasards du réveil

le long tube nocturne
qui inlassablement
debout et face au vent
tourne sur lui-même
pour faciliter l'entrée
d'une pluie imperméable
dans les rides de la terre
finit par éclater
en mille morceaux
au soleil levant

et la vieillesse trouée
et les vieillards perforés
se réveillent nus
sur une plage noire d'enfants

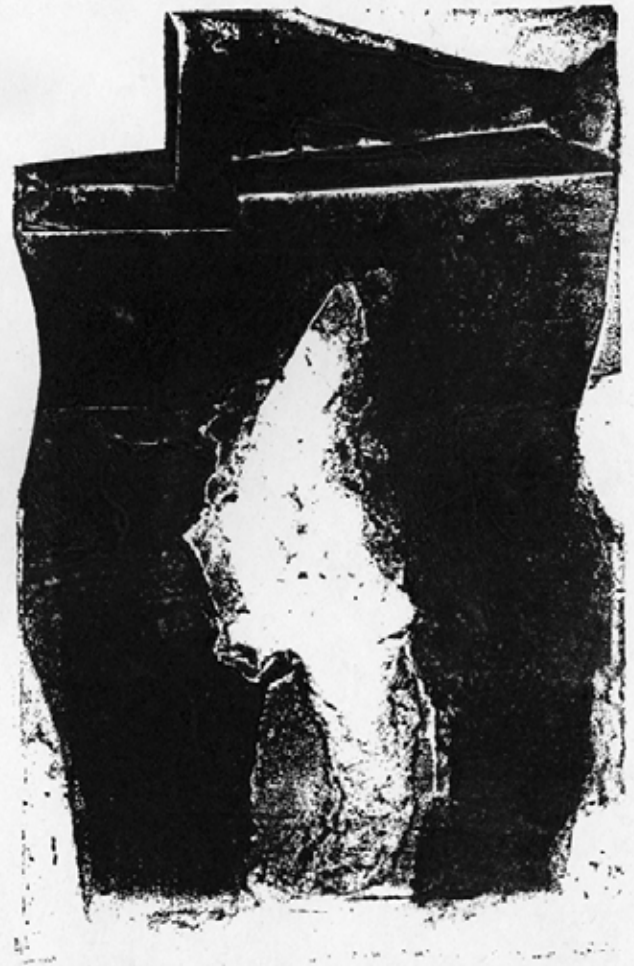


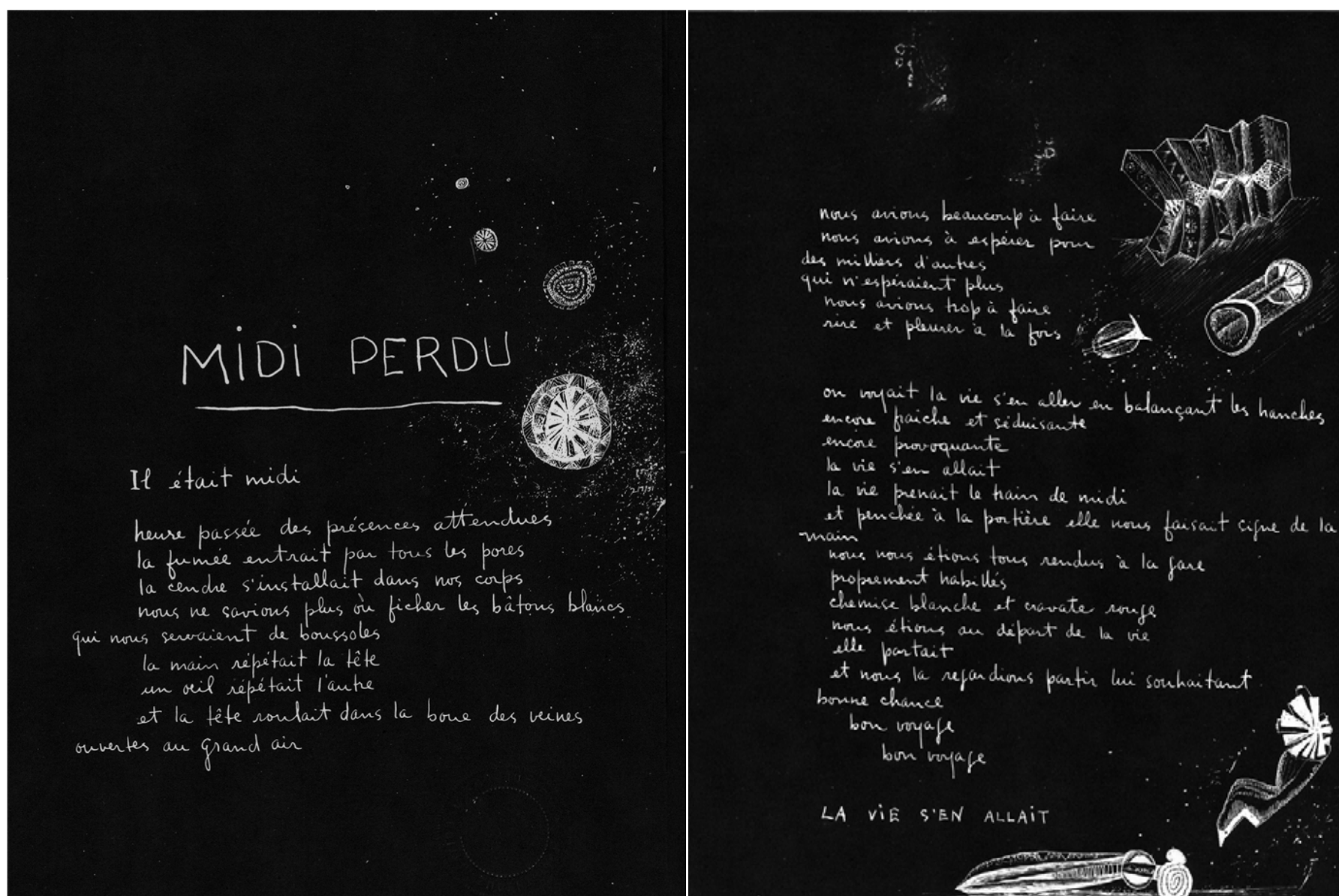
Fig. 3 a et b

interrompant ponctuellement sa lecture pour considérer les dessins – constructions abstraites –, dont la technique révèle qu'ils ne sont pas de Giguère) rappellent que le recueil est l'œuvre de deux signataires.

L'organisation spatiale (les dessins de Tremblay que Giguère imbrique à même son texte calligraphié) est représentative de l'écriture iconique développée par Giguère dans ses premiers recueils et le lecteur en vient presque à oublier que le poète n'est pas ici l'illustrateur (Fig. 4 a et b). Le dialogue texte-image fonctionne donc sensiblement de la même manière que dans *Les Nuits abat-jour*, bien qu'il semble résulter d'un processus plus près de l'automatisme. En effet, Giguère n'a jamais autant insisté sur l'artisanal, voire le caractère brouillon, de la facture visuelle : le texte calligraphié de sa main présente de nombreuses aspérités et des fautes d'orthographe corrigées à même l'original (avant d'être reproduites telles quelles dans le recueil) que l'on peut attribuer sans trop de présomption à la rapidité d'exécution du livre.

Pour Silvie Bernier, cette manière éditoriale concourt à faire la marque d'Erta et Giguère n'agirait pas inconsciemment, allant jusqu'à « travailler » le caractère brouillon de ses recueils. D'après elle, l'œuvre du poète, empreinte d'une spontanéité libératrice, se voudrait un antidote à la déshumanisation obsédante qu'il ne cesse de mettre en scène dans ses recueils.

Face à cet univers ruiné, toute l'œuvre de Roland Giguère propose un retour à une authenticité perdue. C'est la visée des Éditions Erta qui renouent avec la tradition du livre fait main où chaque exemplaire est unique. C'est aussi la position de l'artisan dont le type de production est remis en cause par l'avènement de



(Fig. 4 a et b).

la machine et de la mécanisation. L'utilisation de la calligraphie et du dessin est aussi un moyen d'accéder à la vérité de l'être ⁴⁵.

La signature manuelle de l'auteur, la date de composition du poème et le vers final souligné de la main du poète participent également à cette prise de position que sous-tendent les projets poétique et recueillistique : aveu d'un certain dépouillement devant la cruauté du monde, l'œuvre de Giguère exalte déjà son désir d'affronter le réel en autant que lui soit accessible le prisme de la création, tant poétique que picturale.

Il y a dans le dessin un ton confidentiel qui lui est propre, écrira Giguère. [R]egarder les dessins d'un peintre, c'est un peu en feuilleter le journal intime [...] Car le dessin, dans son dépouillement de noir et blanc, contient souvent les clefs de la peinture ; la couleur peut n'être qu'un ornement pour dissimuler, maquiller. Le dessin se présente à nous dans toute sa nudité, sans parure ⁴⁶.

Long poème évoquant la dualité clarté/obscurité, *Midi perdu* est certainement l'un des textes précurseurs de l'exposition *Pouvoir du noir*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1966 et pour laquelle Giguère prépara un catalogue poétique tout à fait digne des projet intermédiaux menés chez Erta. François Gagnon fait d'ailleurs remarquer que l'archétype de la nuit aurait exercé une attraction souveraine sur Giguère ⁴⁷. « Noir domaine », « nuits abat-jour », « soleils éteints » ou « noir où l'on

45 *Ibid.*, p. 288.

46 *Forêt vierge folle*, p. 102.

47 François Gagnon, « Le soleil noir, le piège et l'oiseau de malheur », *La Barre du jour. Connaissance de Giguère*, Montréal, 1968, p. 116.

se noie sans fin » : voilà un champ sémantique qui tissera, au fil des publications, la trame de fond de la poétique giguérienne. Dans *Midi perdu*, on lit :

*la lune était déjà haute au-dessus de nos fronts
armes blanches à la main
la nuit attaquait de partout
le jour faiblissait*

Dans le catalogue de *Pouvoir du noir*, Giguère écrira plus tard :

*un profond désir de voir du noir
un noir profond nommé désir
un noir calme et sans éclat
un noir ivoire
un noir où l'on s'enfonce
où l'on se noie sans fin
un noir de reposoir
jusqu'à plus être*

Mais si le noir représente une force obscure, antithèse de la lumière, il véhicule chez certains artistes une certaine valeur positive. Et c'est cette puissance dynamique qui inspire Giguère : « Chez moi, la lumière naît de la nuit, l'image du sombre. Mon monde est un monde nocturne. [...] Il faut avoir le courage de descendre dans le noir car si en surface il se passe beaucoup de choses, c'est au plus profond de nous-même qu'il faut chercher les vérités essentielles, ce petit éclair que l'on cherche. Dans ma peinture comme dans ma poésie, il y a toujours ce jeu du paysage issu de la nuit ⁴⁸. »

48 Jean-Marcel Duciaume, « Entrevue », *Voix et images*, vol. IX, no 2, 1984, p. 15.

L'affinité que développe Giguère avec les surréalistes semble aller de pair avec ce désir de dire l'indicible, appétit inassouissable pour la résolution des énigmes et la lecture des signes cryptés à même son propre subconscient.

De même que la valeur plastique de l'écriture ou la richesse littéraire des signes graphiques ne lui échappe pas, le lieu de ces passages multiples du dessin à l'écriture, à savoir la page sur laquelle le poète écrit, ne pouvait lui être indifférente. N'était-elle pas le lieu des révélations ? Le piège où le poète pouvait capter tout ce monde de signes qu'il pressentait en lui ⁴⁹ ?

Chez Giguère, en effet, l'aventure de la parole naît d'une volonté de s'inscrire sur la page comme le protagoniste d'un récit en même temps que comme matériau brut du poème. « Il était midi sur tous les visages / lumineux cadrans des mirages / et couchés sur le rivage / il restait quelques mots à répéter par cœur / les autres étaient à écrire ⁵⁰ » livre Giguère dans *Midi perdu*, initiant un leitmotiv qu'il enrichira dans tous ses recueils subséquents : l'inscription véritable d'un homme au monde passe par la création. Et pour investir la poésie, l'homme doit s'y plonger au point de se mettre lui-même en péril, la page devenant simultanément lieu d'expression et d'action. Chez lui, cette position devient d'autant plus ferme qu'il s'y investit par les voies de l'écriture, du dessin et de l'édition.

En 1951, Giguère écrit un texte en prose qu'il ne publie qu'en 1978, dans *Forêt vierge folle*. Fort probablement composé dans le même souffle que *Midi perdu*, « Le visage intérieur de la

49 François Gagnon, *op. cit.*, p. 118.

50 *L'Âge de la parole*, p. 80.

poésie⁵¹ » semble faire directement écho au recueil paru la même année chez Erta. Cette synergie pressentie par le poète entre les actes littéraire et pictural y est illustrée dans une prose limpide et semble vouloir répondre aux angoisses et aux interrogations existentielles exposées dans *Midi perdu*. « Le jour où le peintre a décidé de sortir, ce fut pour entrer en lui-même, pour se sonder, se palper, s'examiner à la loupe ou au microscope, se scruter, se survoler, voir ce qui pouvait se trouver dans ses ténèbres et rapporter ensuite des images si étranges, pleines de poésie, de lyrisme⁵² », peut-on lire en ouverture du « Visage intérieur de la poésie. » Or, comment ne pas lire cette réflexion sans entendre, en écho à la prose, les vers de *Midi perdu* cités plus haut ? C'est à travers la prospection inhérente à la création artistique que le monde se renouvellera, s'il survit à cette « obscurité inquiétante du plein jour⁵³ ».

Dans « Le visage intérieur de la poésie », Giguère prend le soin de reproduire cet extrait de *La nuit remue* d'Henri Michaux : « Heureusement, heureusement que je l'ai dessiné. Sans quoi jamais j'en eusse vu un pareil. Un tout petit cheval, vous savez, une vraie idée cheval »⁵⁴. Outre la fascination pour le côté obscur des choses, Giguère partage donc avec Michaux, qui augmentera plusieurs de ses recueils de ses gouaches, aquarelles et dessins, la certitude que la poésie n'acquiert son plein pouvoir de révélateur qu'en présence de l'acte pictural.

Par ailleurs, le fait que Gérard Tremblay ait assumé la portion picturale de *Midi perdu* ne semble pas diminuer la portée

51 *Forêt vierge folle*, p. 21.

52 *Loc. cit.*

53 *L'Âge de la parole*, p. 80.

54 *Forêt vierge folle*, p. 22.

symbiotique de l'œuvre ; partageant avec le poète un atelier et une complicité qui va bien au-delà de la collaboration professionnelle, Tremblay semble endosser – tout en conservant son propre style – la conception créatrice de son partenaire, les dessins révélant une posture surréaliste familière à celle déployée par Giguère dans ses premiers essais graphiques. S'il est impossible de dire comment s'est exécuté l'illustrateur (a-t-il réalisé les dessins avant ou après avoir lu le texte ? A-t-il créé dans une volonté figurative ?), la facture du recueil inspire l'interprétation suivante : sans avoir dessiné pour répondre au poème, Tremblay a plongé avec Giguère dans l'expérience de *Midi perdu* comme s'il s'agissait de son propre livre, de sa propre voix. Le nombre impressionnant de dessins reproduits sur chaque page et le caractère extrêmement travaillé de chacun d'eux sont autant de raisons de croire que Giguère considérerait son complice comme ce « [n]avire-patrouilleur sillonnant jour et nuit l'immense océan de la poésie⁵⁵ » qu'il évoquait dans « Le visage intérieur de la poésie » pour décrire la mission du peintre. Que le travail sur le recueil se soit accompli à quatre mains ne change absolument rien, en somme, à la nature expérimentale du projet ; c'est un Giguère profondément attaché à l'esthétique artisanale que nous découvrons dans ce recueil, *Midi perdu* synthétisant parfaitement l'esprit d'atelier mis de l'avant par le poète-éditeur.

55 Loc. cit.

Le regard franc de l'automatiste

Dans son texte « *Yeux fixes*, de l'ambiguïté à la double lecture ⁵⁶ », Jean Fisette souligne le caractère marginal de ce quatrième recueil au sein de la production giguérienne. Publié la même année que *Midi perdu*, *Yeux fixes* ⁵⁷ est également écrit en prose. Prose poétique, mais qui cette fois verse quasiment dans la forme du récit, tout en prenant ancrage dans l'encore jeune tradition littéraire de l'automatisme québécois. Fortement inspiré par les amis peintres qu'il côtoie (beaucoup plus assidûment que les poètes, d'ailleurs), on pourrait croire que Giguère essaie de transposer en poésie l'esthétique développée par les signataires de *Refus global*.

Ainsi que le fait remarquer Fisette :

L'apparence générale de la plaquette laissait croire au lecteur qu'il abordait un récit, mais dès la première page, il est averti que, si apparence de récit il y a, le titre introduit plutôt à de la « poésie » ; et la page liminaire propose ce qu'il est convenu d'appeler un poème (dans sa présentation graphique du moins) ; puis le corps du texte, qui débute à la page suivante, prend une forme hybride, mi-poème, mi-récit ⁵⁸.

Le poème liminaire se présente en effet comme une entité hétérogène au sein du recueil. Mis en exergue et portant les

56 Fisette, Jean, « *Yeux fixes* – de l'ambiguïté à la double lecture », *Le texte automatiste. Essai de théorie / pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 1 à 7 ; p. 103-129.

57 Roland Giguère, *Yeux fixes*, Montréal, Éditions Erta, 1951.

58 *Ibid.*, p. 103.

initiales du poète⁵⁹, il agit comme une mise en abyme de ce dernier à l'intérieur de son propre recueil (l'auteur se citant lui-même), ce qui provoque, à l'amorce de l'œuvre, un certain effet d'étrangeté. Le lecteur aura l'impression que l'auteur insiste sur sa propre présence au sein du poème en se désignant à la fois comme narrateur et comme acteur de la suite poétique.

*Je suis debout
accoudé à la dernière barrière de l'être l'œil
rivé aux petites explosions
qui secouent les galeries
je me souviens avoir déposé des mines
un peu partout dans l'intérieur
pour voir le sang mêlé à des corps étrangers
histoire de voir*

R.G.⁶⁰.

Car, on n'en peut douter, il y a bien présence d'un narrateur dans *Yeux fixes*. « Je » lyrique ou voix d'un personnage? On ne saurait dire exactement, tant la suite poétique s'applique à dérouter le lecteur. En résulte un recueil éclaté où les mots sont propulsés sur la page comme autant de spasmes, cherchant délibérément à infléchir une lecture qui inspire la perplexité. Une prose volontairement névrotique, que Fisette qualifie de « malaise », entretenu, écrit-il, « [t]out au long des dix-huit pages par des jeux de caractères typographiques différents, des vignettes dont on ne saisit pas immédiatement la signification et qui suggèrent, dans l'immédiat, un jugement de gratuité⁶¹. »

59 *Yeux fixes* n'est pas le seul recueil où Giguère se cite lui-même dans le liminaire. Le recueil *Les Nuits abat-jour* use du même procédé.

60 *Yeux fixes*, p. 1.

61 Jean Fisette, *op.cit.*, p. 104.

Afin de saisir la pertinence de cette assertion, nous scruterons un ensemble de deux pages contiguës, soit les deux avant-dernières pages de *Yeux fixes*. Bien que celles-ci ne révèlent qu'une partie des *manipulations* esthétiques et spatiales mises en place au sein du recueil, elles nous semblent véhiculer l'essence sémiotique de ce dernier, soit une réflexion dynamique sur deux types « nouveaux » de dialogue que l'on pourrait considérer comme fondateurs de la poésie québécoise postmoderne⁶² : un dialogue renouvelé entre prose et poésie – exprimé, selon les préceptes de l'automatisme, par le biais d'un éclatement des frontières génériques traditionnellement admises⁶³ – et un dialogue autoréflexif entre le texte et sa propre présence sur la page.

Dans l'extrait choisi (*Fig. 5 a et b*)⁶⁴, le récit enjambe un passage où ressurgit, comme elle le fait à quelques reprises au cœur du recueil, la forme poétique. S'entrecoupent donc deux types de discours qui, pourtant, sont si habilement imbriqués l'un dans l'autre qu'ils finissent par n'en constituer qu'un seul.

Ce passage illustre bien le savant amalgame que constitue *Yeux fixes*, forme que lui inspira vraisemblablement la philosophie créatrice des automatistes. Aussi le fondateur d'Erta aurait-il pu reprendre pour son compte les paroles de Borduas, qui dans

62 Ici, nous n'employons pas le terme postmoderne dans le sens d'une école ou d'un courant mais plutôt comme marque dans l'histoire littéraire, signal de sa contemporanéité, dirait Laurent Mailhot, servant à définir les œuvres qui ont été écrites en filiation avec la poésie moderne mais dans une volonté d'évolution formelle à son égard.

63 Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise* (chapitre IV : « Constantes et ruptures »), Montréal, Typo, 1996, p. 107.

64 *Yeux fixes*, p. 17.

le liminaire de *Refus global*⁶⁵ écrivait : « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes. [...] Place à la magie ! Place aux mystères objectifs ! »

La portion de la page écrite en prose et narrée par une instance intradiégétique met en relief l'aspect évolutif de la quête poursuivie par le poète :

« J'essaie de me survoler afin d'envisager dans toute leur étendue les défauts de ma cuirasse et je vois que j'aurai du travail à étancher ces multiples cellules ouvertes aux intempéries⁶⁶. » Conquête de soi dans un monde où l'obscurité gagne du terrain en même temps qu'appel aux autres à faire de même, car « [u]n jour tout s'obscurcira et qu'alors tous, pas seulement quelques-uns, se chercheront⁶⁷ ». L'intrusion de la poésie insuffle pour sa part au texte un lyrisme qui n'en est pas moins lié à la quête en question.

À une époque où l'écriture fait le procès de la parole, note André Brochu, on ne peut qu'être séduit par le patient travail d'inscription d'une poésie qui, sans pour autant mettre en veilleuse les fonctions émotive ou représentative (« référentielles »), ni par ailleurs promouvoir grandement la fonction métalinguistique, les subordonne à la mise en place réglée du signifiant, selon une visée très évidemment esthétique⁶⁸.

65 Borduas, Paul-Émile, et al. *Refus global*, Saint-Hyacinthe, Mithra-Mythe Éditeur, 1948.

66 *Yeux fixes*, p. 17.

67 *Ibid.*, p. 16.

68 André Brochu, *L'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974, p. 303.

Comprenez-vous que c'est incompréhensible?

Qu'un jour tout s'obscurcira et qu'alors tous, pas seulement quelques-uns, se chercheront. On criera, on gémera, on s'appellera par son nom, à haute voix, très haute, on n'en finira plus de tâtonner et malheur à ceux qui ne seront pas un peu habitués à la nuit. Il faudra avoir des yeux de chat dans les poches, il faudra aussi agiter les bras comme des drapeaux blancs.

Moi, actuellement, je dresse la tête.

J'essaie de me survoler afin d'envisager dans toute leur étendue les défauts de ma cuirasse et je vois que j'aurai du travail à étancher ces multiples cellules ouvertes aux intempéries. Je devrai passer encore bien des jours et des nuits à filer mon cocon pour pouvoir m'explorer à mon aise, circuler là-dedans comme un étranger, lorgnette à l'oeil, et regarder de près les fissures qui menacent de faire crouler l'édifice.

16

*Blêmes échafaudages
poutres pourries
il nous faut vivre sur pilotis
car les inondations n'attendent pas toujours le printemps
ne laissent pas toujours le temps
de monter sur le toit
ou courir aux embarcations de sauvetage que nous avons ciselées
de nos propres mains
de longue main*

**au cas où...
il y aurait chaos...**

*Il faut pouvoir continuer,
même si les ruines se multiplient comme des lapins et s'installent dans nos demeures.
Il faut arriver à tout faire sauter
à feu et à sang
puis enjamber.*

17

(Fig. 5 a et b)

Franc, évocateur, le lyrisme giguérien met ici ses meilleures ressources à l'ouvrage pour montrer qu'une portion de toute guerre se livre dans l'ineffable épuisement du rationnel. « Il nous faut vivre sur pilotis / [...] au cas où... / il y aurait chaos...⁶⁹ », écrit Giguère, avant d'annoncer, en écho au poème « Continuer à vivre⁷⁰ », « il faut pouvoir continuer⁷¹ ». Continuer quoi ? Le poète ne le précise pas, sinon dans l'intratexte qu'il tissera de recueil en recueil, et au cœur duquel les thèmes de la lutte et de la résistance ne seront jamais absents.

Tel le « narratif d'un monde enchevêtré » qu'évoquait Gaston Miron, Giguère sait tirer profit d'un dialogisme formel non étranger aux ressources poétiques employées par Henri Michaux. Mais là ne s'arrête pas la communauté créatrice dans laquelle évoluent les deux poètes. Comme son vis-à-vis belge, Giguère prendra conscience très jeune du pouvoir accru qu'acquière les mots lorsque enluminés sur la page. Recourant à ses connaissances en typographie, il s'emploie à élargir la fonction pragmatique et utilitaire de cet art pour en développer les moyens esthétiques. Dans l'exemple choisi, la typographie courtise une homogénéité à laquelle Giguère n'avait pas habitué son lecteur ; deux variantes graphiques y sont toutefois observables, qui provoquent au sein de la page un déséquilibre ayant pour effet de mettre en valeur le contenu poétique des deux vers ainsi isolés. Le choix de ceux-ci (« Comprenez-vous que c'est incompréhensible⁷² ? » et « au cas où... / il y aurait

69 *Ibid*, p. 17.

70 Ce poème apparaîtra dans le recueil subséquent à *Yeux fixes, Les Armes blanches*, Montréal, Éditions Erta, 1954, non paginé.

71 *Ibidem*.

72 *Ibid.*, p. 16.

chaos...⁷³ ») n'est certes pas le fruit du hasard. Le premier vers a un effet déstabilisateur sur le lecteur qui, s'il a cherché quelque cohérence dans le texte, se voit annoncer par la fin du poème son insolubilité, valeur qui reviendra par ailleurs comme incantation dans la poésie de Giguère, sous la forme de cet univers ruiné, où « nous nous sentions coupables / corps et biens dans le désastre⁷⁴ ». Giguère a-t-il cherché à répéter l'effet des affiches provocatrices annonçant les expositions des dadaïstes ou les premières manifestations surréalistes ? On peut le croire, comme il apparaît évident que la mise en retrait de la seconde phrase sert à insister sur l'idée de déroute qui assaille la pensée du narrateur tout au long de *Yeux fixes*. En effet, la proposition « au cas où il y aurait chaos » reprend elle aussi un leitmotiv disséminé dans tous les recueils de Giguère – celui de l'écueil –, l'hypothèse étant ici employée pour soutenir l'ironie de l'assertion, que met en lumière l'impression en caractères gras. Giguère n'est-il pas celui qui consignait, dans son « Grimoire⁷⁵ », ce conseil duquel jamais il ne dérogera lui-même : « Pour aller loin : ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égare⁷⁶. » La « fonction » typographique se trouve ici décuplée dans la mesure où elle ne sert plus que le texte lui-même mais aussi l'objet auquel il participe et donc tout un ensemble de formèmes⁷⁷ qui concourent à faire de *Yeux fixes* une aventure poétique singulière. Le texte n'est plus l'unique

73 Ibid., p. 17.

74 Roland Giguère, *Les Armes blanches*, Montréal, Éditions Erta, 1954.

75 *Forêt vierge folle*, p. 80.

76 Ibid., p. 83.

77 Le formème est une notion élaborée par le Groupe μ (*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 210), qui définit l'éventail infini de valeurs que l'on peut accorder à une forme.

centre du recueil, qui exalte également, à la faveur du travail artisanal que Giguère lui consacre, sa singulière matérialité.

Arsenal d'un poète qui s'illustre

Emblématique de l'activité multipolaire du poète, artiste et éditeur, *Les Armes blanches*⁷⁸ marque un tournant tant dans la poétique de Giguère que dans sa carrière de plasticien. C'est dans ce recueil, deuxième titre publié dans la collection « La Tête armée », qu'il laisse pour la première fois ses propres dessins envahir les marges de ses poèmes : il y en reproduira six⁷⁹ et placera une photosérigraphie de Dumouchel en couverture. C'est aussi dans ce (micro) recueil – onze textes – que l'on retrouve les premiers « grands » poèmes giguériens (« Roses et ronces », « Les mots-flots », « Continuer à vivre »), ceux-là mêmes qui le feront connaître et apprécier de la critique.

*Roland Giguère, à la ville, nous parle d'une voix douce, presque feutrée. Il ne faut pas s'y fier. Il y a des violences là-dessous, et de rudes combats. Mais elles sont réservées à la poésie. Il parlera plus volontiers de son métier d'éditeur – un métier qu'il pratique avec une compétence, une passion qui vont jusqu'au dernier détail. Ses poèmes, tous, il les a composés par la plume et par le plomb, et il nous paraît que ce n'est pas un hasard si la poésie arrive à maturité, dans *Les Armes blanches*, en même temps qu'il atteint, comme typographe, dessinateur et maquettiste, à une étonnante perfection. Roland Giguère appartient*

78 Roland Giguère, *Les Armes blanches*, Montréal, Éditions Erta, 1954.

79 Certains de ces dessins se retrouveront également, vingt-quatre ans plus tard, au cœur de *Forêt vierge folle*.

*à cette race exceptionnelle qui vit l'aventure de la parole dans sa configuration à la fois matérielle et spirituelle. On pense à Péguy, qui passait de longues heures, et parmi les plus heureuses, à travailler avec les typographes. Mais Giguère a des moyens que Péguy n'avait pas ; il est à la fois l'écrivain, le poète et l'artiste graphique*⁸⁰.

Aussi peut-on penser que le tirage du recueil à 350 exemplaires coïncide avec cette affirmation de la voix giguérienne qui afficherait ses diverses tonalités pour répondre à la réception positive qu'obtient son projet d'édition. Pour la première fois, le poète construit son recueil en entier, mettant au point une technique⁸¹ que Silvie Bernier appelle « la double calligraphie », c'est-à-dire une manière de composer les illustrations qui s'inspirerait du tracé typographique et de la mise en page des poèmes avec lesquels elles cohabitent. Convoquant la deuxième illustration des *Armes blanches*, Bernier remarque que le trait qui forme le visage de la figure de gauche s'ouvre sur le côté, ce qui laisse croire que l'intérieur de la tête se confond avec la page blanche. Dans la même illustration, la figure de droite crée des ambiguïtés semblables, alors que les lignes dont elle est constituée hésitent à se définir comme simple trait (ou ligne contour). En fait, cette façon de dessiner des figures en surface s'apparente au tracé des lettres sur la page. D'autant plus que dans la majeure partie des cas, Giguère utilise toute la page comme fond pour ses figures. Il n'y a donc pas, comme dans

80 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1962, p. 284.

81 Nous utilisons le terme « technique » avec précaution, dans la mesure où Giguère s'est toujours défendu de créer selon une méthode précise et prétend avoir réalisé ses recueils en ne suivant aucune ligne directrice ; nous lui préférons donc le terme « manière ».

la plupart des livres illustrés, de cadre autour des images qui créerait une rupture entre le textuel et le visuel et qui associerait l'illustration au tableau⁸². Les figures représentées dans les dessins demeurent souvent ouvertes et semblent s'évader vers la page suivante, qui contient le poème : l'image se déploie librement et, souvent imprécise, rappelle la gestualité des vers calligraphiés de *Midi perdu*. Plus qu'un dessin, l'image devient, au sein du recueil, porteuse d'une signification nouvelle : son allure brouillonne, empâtée, mariée avec un texte à l'intérieur duquel l'absence de ponctuation a accentué la fluidité de l'écriture, la libère de sa fonction représentative telle qu'on la conçoit habituellement.

L'image devient alors un signe, au même titre que le mot ou le poème. Proche du pictogramme ou de l'idéogramme, elle agit, au cœur de l'objet-livre, à la faveur de la poésie mais sans véritable contrainte à son égard, dans la mesure où le texte la requiert autant qu'il s'y subordonne. « Ce rapprochement avec le signe linguistique, note Bernier, met en évidence le caractère codé de l'image et évacue sa fonction [purement] analogique. La stylisation des figures, qui frôle parfois l'abstraction, contribue à marquer l'écart entre l'image et son référent⁸³. »

Or, si les « personnages » représentés au fil des pages des *Armes blanches* endossent sans conteste une certaine fonction figurative, cette dernière se révèle en effet plus complexe que dans le cas du livre illustré standard. Car figurative, l'image l'est de multiples façons et à des degrés divers. Certes, les dessins mettent en scène des êtres que l'on peut assimiler aux figures peuplant les poèmes de Giguère ; souvent floues, les

82 Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 269.

83 *Ibid.*, p. 269.

figures humaines qu'il dessine se situent cependant aux limites de l'abstraction et décrivent des personnalités mouvantes, plus archétypales que réelles.

Il en va ainsi des deux illustrations bordant le poème « Les mots-flots » (Fig. 6 a et b). Dans ce cas précis, les images figurent le poème de deux manières distinctes. La première image apparaît sur la page précédant le texte, initiant la représentation que fait Giguère de la femme dans le poème. À l'image de la beauté mystique exaltée dans le texte (« dis à m'enchanter et jusqu'à m'en noyer / de ces longs rubans de mots-flots / que tu déroules le soir entre tes seins / comme si tout un fleuve rampait à tes pieds / comme si les feuilles n'avaient pour les bercer / d'autre vent que celui de tes cils de soie lactée ⁸⁴ »), Giguère répond par un dessin qui tient plus du symbolisme que de l'abstraction pure. Mutant, le corps de l'amante ne réfère pas aux attributs esthétiques habituels ; les bijoux et la plume qui la parent viennent cependant révéler les ornements sur lesquels s'appuie le charme féminin, que nous pourrions sans peine associer à « ces longs rubans de mots-flots / que tu déroules le soir entre tes seins ». Sans s'inscrire dans un rapport d'équation par rapport au texte, le dessin se présente souvent comme une allégorie impressionniste de celui-ci, participant plus à l'incarnation du poème qu'à une quelconque explication didactique.

Pendant ce temps, le deuxième dessin suit la fin du poème et participe à un autre système de figuration. Cette fois, c'est la thématique plus que la figure centrale du poème qui trouve une résonance dans l'image. Comme nous l'avons observé précédemment, la technique employée par Giguère – tracé fluide, effectué à l'encre de Chine – rappelle le champ

84 *Les Armes blanches*, n.p.

sémantique institué par la formule « les mots-flots », soit celui de la parole surgissante en même temps qu'émancipatrice. Brouillé, le dessin semble avoir été inondé par les mots-flots qui, après avoir submergé l'espace du poème, pourraient aller jusqu'à liquéfier le dessin. Encore une fois, s'il y a analogie dans les pages des *Armes blanches*, c'est à même le tracé pictural qu'il faut la rechercher. Rappelant au lecteur que le dessin est avant tout affaire de gestuelle (envahissement de la page blanche, grain de sable déplacé, les « mots-flots qui envahissent la table »), Giguère utilise celui-ci comme il le faisait avec le tracé typographique dans *Midi perdu* : pour figurer une quête sémiotique intense plutôt que pour « décorer » ses recueils.

Non signés, les dessins s'imposent en outre comme parties ontologiques de l'œuvre, naturellement intégrés à elle et inscrits dans la continuité recueillistique. Alors que la place du texte et de l'image est généralement hiérarchisée dans la plupart des livres illustrés modernes, les plaquettes de Giguère donnent à voir une interaction libre de toute classification, les deux types d'expression œuvrant à titre de signes à part entière à l'intérieur d'un même ouvrage. Dès lors, on pourra parler de « signes iconiques » plutôt que de dessins ou de gravures, les images des *Armes blanches* convoquant leurs propres signifiés tout en nourrissant le dynamisme interne du recueil. Cette pratique inspirera à François Gagnon l'analyse suivante :

Giguère est peut-être comme Mousseau l'a été autour de 1944-1945, un des meilleurs dessinateurs que nous ayons eu. Le dessin serait-il devenu l'apanage des poètes ? On peut le croire depuis que les peintres semblent se dispenser de plus en plus d'y recourir, ayant d'autres moyens d'analyse à leur disposition, alors que les poètes s'enfonçant de plus

*en plus dans l'imaginaire et spécialement ceux qui ont choisi d'en explorer la face nocturne, voient de moins en moins comment se dispenser d'y recourir, ne serait-ce que dans les marges*⁸⁵.

En somme, si Giguère fait de l'image une sémie indépendante au sein du recueil, il n'ignore pas que la présence simultanée des poèmes et des dessins force le rapprochement entre les deux signifiants, qui participent à la même écriture : le lecteur les abordera suivant un mouvement unificateur et si les deux langages réussissent, par symbiose, à créer un effet de lecture continue, c'est bien parce que le langage pictural partage des syntagmes et des tonalités avec le textuel.

Ici encore, la technique du livre-objet s'enrichit de concert avec l'évolution de la poétique giguérienne, le travail graphique et pictural nourrissant l'activité littéraire du poète qui, chaque fois qu'il dépose un caractère sur la page, est amené à remettre en question sa conception du langage poétique. Travaillant la nuit dans des ateliers prêtés par ses amis typographes, Giguère raconte qu'il réécrira frénétiquement non pas le texte lui-même mais chaque poème des dizaines de fois en déplaçant les caractères sur la page, en changeant tel type de caractère pour un autre et en expérimentant les ressources infinies de la spatialité avant de procéder à l'impression finale du recueil. C'est ainsi que la pratique typographique, l'attention portée à la mise en page et à la facture visuelle du livre, la reproduction des dessins et l'organisation interne des diverses sémiologies langagières (le texte littéraire ; le texte graphique et pictural) interviennent dans le processus d'élaboration des *Armes blanches*, insufflant

85 François Gagnon, *op. cit.*, p. 121.

au recueil une complétude qui ne manque pas de le prémunir contre l'impression d'inachèvement qu'aurait pu provoquer la publication des onze poèmes seuls.

Chez Erta, le recueil n'est plus un simple support à poèmes mais devient, selon des termes empruntés à François Dumont, l'aboutissement d'une « réunion des textes condui[sant] à une configuration qui est elle-même un texte ⁸⁶. » Aussi nous semble-t-il pertinent de relire, à l'instar de Dumont, les recueils publiés chez Erta selon le principe de « dismutation » proposé par le Groupe μ :

La dismutation poétique suppose une séparation provoquée à l'intérieur du poème selon deux axes, l'axe linéaire et l'axe tabulaire ; la lecture distingue et reconnaît deux composantes dans le texte. En même temps, toutefois, elle rend ces deux composantes inséparables et le poème ne prend forme qu'à travers cette perception double s'effectuant en tout point du poème comme au niveau de sa composition générale ⁸⁷.

En ajoutant la variable iconographique à la lecture du recueil comme « texte », l'on pourrait croire que la dismutation doit tenir compte d'une troisième dimension, soit celle qui inclut la lecture de l'aspect visuel.

86 François Dumont, « Le recueil posthume. L'exemple des *Solitudes* d'Hector de Saint-Denys Garneau », dans *Le Recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme* (dir. Irène Langlet), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 284.

87 Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977. Cité par François Dumont, *op. cit.*, p. 284.

les mots-flots toujours les mots-flots
sur le sable la mariée toute nue
attend la grande main salée de la marée
et un seul grain de sable déplacé démasque soudain
la montagne de la vie
avec ses pics neigeux ses arêtes lancinantes
ses monts inconquis ses cimes décimées

un seul grain de sable et ce sont aussitôt
des milliers de dunes qui apparaissent
puis des déserts sans mirages
un sphinx d'ébène
et trois cents pyramides humaines mortes de soif

un seul grain de sable et la mariée n'est plus à elle
ne s'appartient plus
devient mère et se couche en souriant
comme un verre renversé perd son eau

et les mots-flots envahissent la table
la maison le champ
le verre se multiplie par sa brisure
et le malheur devient transparent
semblable au matin qui entre
par le coin le plus mince d'un miroir sans tain.

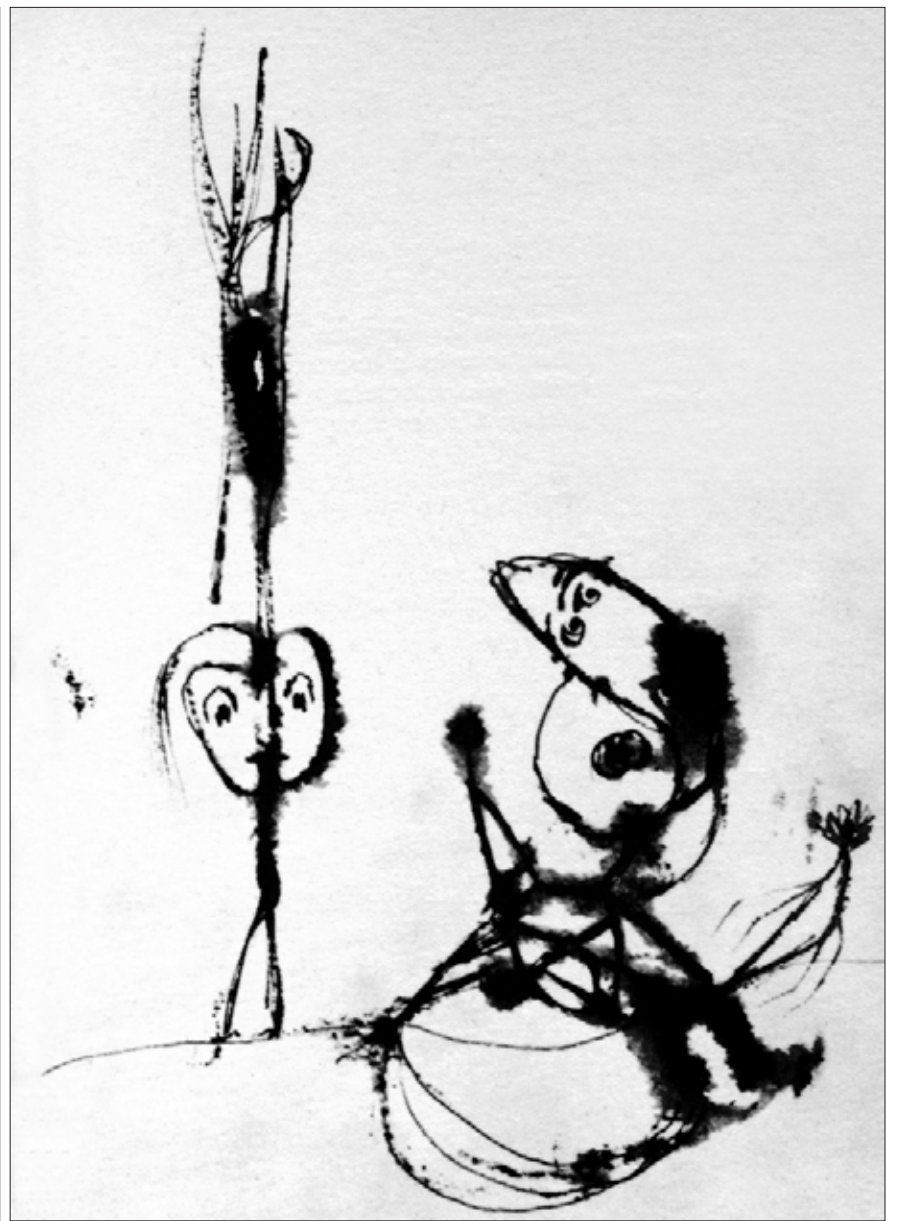


Fig. 6 a et b

Toutefois, si l'on considère cet aspect comme une forme de langage lisible au même titre que le poème, le modèle proposé par le Groupe μ demeure applicable aux recueils ertiens. Nous laisserons cependant cette perspective de côté pour mieux la convoquer plus tard.

De nouveaux sols pour la poésie

En 1957, Giguère publie *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*⁸⁸. Somme de textes en prose écrits entre 1950 et 1956, le recueil réunit sept chapitres qui pourraient facilement être considérés comme autant de micro-recueils, l'autonomie de chaque partie concourant à faire du recueil un ensemble hétéroclite. Portrait d'un personnage poétique (« Miror »), rêverie dans la plus pure tradition rousseauiste (« Signaux »), plongée dans l'épistolaire (« Lettres à l'évadé »), petit traité philosophique (« Grimoire »), topographie de l'espace poétique (« Lieux exemplaires »), manifeste intimiste en faveur de l'évasion (« En pays perdu ») et prophétie onirique (« La main de l'homme détermine la moisson »), le genre poétique s'y trouve marié aux diverses influences du poète, qui s'intéresse alors aux filiations surréalistes en France comme aux lendemains de l'automatisme québécois et aux arts tribaux africains. Version à la fois artisanale et moderne du *keepsake*, le recueil sera édité en deux mouvements : un premier jeu de 50 exemplaires numérotés est imprimé sur papier Artemis vergé et contient une sérigraphie originale de l'auteur, alors que les 450 autres livres sont imprimés sur un papier moins luxueux, le Byronic, et contiennent en outre trois dessins de Giguère. Toutes les

88 Roland Giguère, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Éditions Erta, 1957.

copies sont cependant typographiées en Baskerville et reliées à la main, selon les règles de l'artisanat.

Or, si la réunion de suites poétiques écrites sur une période de sept ans peut sembler inusitée⁸⁹, la lecture du recueil en son entier permet de repérer un fil conducteur qui ne manque pas de remettre en question la vocation unificatrice que nous conférons traditionnellement au recueil. À travers *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Giguère réaffirme sa conception du projet poétique : le travail recueillistique, s'il veut réussir dans sa mission totalisatrice, doit d'abord frayer avec l'éclatement et la pluralité. Le poète, avant de se rapailler, doit d'abord s'explorer sous toutes ses formes.

La recherche poétique y est donc évoquée sous plusieurs facettes (à travers, entre autres, l'exploration générique évoquée plus haut) et recourt à plusieurs types de langage pour se déployer. Pensons seulement à la figure de *Mirror* : métaphore vivante de cette conquête de la profondeur et de l'essentiel en laquelle s'incarne la démarche giguérienne, le narrateur-héros porte en lui la pulsion viscérale du poète qui cherche à atteindre l'intérieur des choses et des êtres pour entendre « battre la vie intérieure ».

Aussi Giguère n'hésite-t-il pas à marier la forme du récit (renouant avec la « méthode » de *Yeux fixes*) à celle du poème en prose, ici plus exaltée que jamais auparavant par le poète. Tandis que « *Mirror* » a clairement été travaillé comme un récit poétique, « *Lettre à l'évadé* » puise dans les ressources de l'épistolaire tout en se nourrissant des avancées du genre narratif; les deux parties du recueil qui seront reprises dans

89 Rappelons que Giguère continuait de publier en revues et en recueils durant ce même laps de temps.

L'Âge de la parole, soit « Lieux exemplaires » (suite de micro-récits unifiés par le thème de la survie) et « En pays perdu » (sorte d'appendice à *Yeux fixes*), mettront également à profit la forme du récit, qui continue ici d'alimenter le thème de la quête de soi et de l'authenticité.

Gilles Marcotte cernera d'ailleurs la marginalité de ce recueil en soulignant le rôle appendiculaire qu'il joue au sein du corpus et ira jusqu'à parler de « pièces » pour décrire les textes qui constituent le livre.

*J'hésite à écrire : poèmes, car les textes de ce livre accusent un détachement, une distance par rapport à l'engagement poétique, écrit-il. Le défaut des ruines est d'avoir des habitants accompagne l'œuvre de Giguère, de 1950 à 1956, comme une sorte de commentaire, à mi-chemin entre l'emportement poétique et l'élucidation critique. Toutes les images fondamentales de l'œuvre y sont présentes, mais insérées dans le mouvement d'une méditation qui s'offre les loisirs, les détours de l'examen de conscience*⁹⁰.

Après avoir octroyé à l'image une place croissante dans ses recueils antérieurs, Giguère revient à une forme visuellement épurée, où dominant l'homogénéité de la typographie et l'économie picturale. Un recueil textuel, en somme, à l'intérieur duquel la parole se fait plus grave et où la forme poétique, tout en affichant sa prédilection pour une certaine sobriété, synthétise mieux que jamais l'attrait simultané du poète pour l'éclatement et – paradoxalement – pour le rassemblement. Ancré dans la prospective tout en plongeant ses racines dans

90 Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 290.

une réflexion qui convoque activement la mémoire, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* semble préfigurer l'intérêt de Giguère pour la forme rétrospective.

Si la portée iconographique s'y trouve réduite (seuls trois dessins sont intégrés à l'ensemble), la polysémie du recueil ne souffre pourtant guère de cette soudaine concentration textuelle. En fait, l'attention du poète semble avoir été momentanément happée par le projet poétique, dont la complexité trouverait écho non plus dans le pouvoir évocateur des images mais dans celui du recueil en lui-même. Système ouvert, *Le défaut des ruines* [...] répondrait ainsi au présupposé scientifique que Thierry Bissonnette applique à la notion de recueil, remarquant que plus un système possède de parties, plus il est ouvert à la complexité⁹¹.

Chaque partie du recueil faisant simultanément écho aux autres parties ainsi qu'à la structure qui les met en relation, le dialogue texte-image emblématique des plaquettes précédemment publiées chez Erta se trouverait donc transféré sur un axe différent, les poèmes en prose du *Défaut des ruines* [...] entretenant un dialogue avec leur propre support, soit avec l'ensemble des textes qu'il contient ainsi qu'avec l'agencement de ces derniers. Dialogue désordonné, soit, mais responsable d'un dynamisme et d'un déséquilibre tout à fait cohérents avec la démarche de

91 Thierry Bissonnette, « Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporain », Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 143. Dans cette étude sur les modes de fonctionnement chaotique du recueil, Bissonnette applique au recueil littéraire certaines observations ayant redéfini la physique moderne. Aussi emprunte-t-il la proposition citée ci-haut à Ali Bulent Cambel, *Applied chaos Theory : a Paradigm for Complexity*, Boston/Toronto, Academic Press, 1993.

Giguère, pour qui le travail recueillistique ne s'effectuera jamais en dehors d'une certaine tension entre prospection, intuition et rétrospection.

Aussi pourrait-on appliquer au recueil de Giguère l'étiquette qu'accolait Bissonnette au recueil *Ajour* d'André Du Bouchet, soit celle d'un « voyage et non destination ⁹², apte à poursuivre une cible mouvante assimilable à la manifestation du vivant, de la pensée, de leur interaction ⁹³. »

Dépouillée de son support graphique, la poétique giguérienne n'en demeure pas moins « visuelle » et métaphorique, le langage se trouvant employé (comme l'image dans ses recueils antérieurs) essentiellement dans sa fonction suggestive.

Un poème inspiré, comme un tableau, peut avoir plusieurs sens (le champ de vision variant selon l'angle du regard) ; le temps, les événements, les courants de la vie même se chargent de donner à la poésie cette plurivalence qui fait que l'on n'en a pas fini de découvrir Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Lautréamont... Combien de livres pour tenter d'expliquer le sonnet des Voyelles ? C'est un des grands pouvoirs de la poésie que de maintenir ces fascinants mystères au grand jour ⁹⁴.

Le poème « Équilibre quotidien » (Fig. 7) nous semble porteur de cette plurivalence évoquée par Giguère dans ses « Notes sur la poésie », comme pour définir à sa manière le concept de l'œuvre ouverte. À travers une allégorie architecturale, le

92 On rejoint ici, par cette idée de parcours et non de résultat, la poétique de l'essai, dans sa fonction heuristique, dans ses tâtonnements.

93 Thierry Bissonnette, *op. cit.*, p. 146.

94 *Forêt vierge folle*, p. 106.

Plusieurs chemins ainsi parcourus montrent leurs cailloux; plutôt bitume, plutôt béton que pierres des champs, sans parler des rochers dont on fait la poudre, sans non plus parler des glaciers dont on tire l'eau potable, volcans réduits à cendre.

Mais le corps toujours troué, le prisonnier est repris par les tentacules du passé. Le fourreau vide, le bourreau retourne à son lit, las des échafauds.

ÉQUILIBRE QUOTIDIEN

Sur un mince et fragile plateau se dresse la somme de nos constructions, compliquées et toutes en hauteur : planches de salut finement ciselées, échafaudages pour des lendemains impossibles, châteaux de sable mouvant, etc . . .

poète y évoque – en télescopant des images tantôt concrètes tantôt métaphoriques (planches de salut finement ciselées, châteaux de sable mouvant, échafaudages pour des lendemains impossibles) – l'équilibre précaire que constitue la création, voire le caractère aléatoire de la quête poétique.

Présentés les uns à la suite des autres, les poèmes du recueil sont donc dévoilés comme une suite de « lieux exemplaires », à mi-chemin entre le monde physique et l'univers mental de l'auteur, sortes d'étapes préparatoires à l'exil annoncé en fin de partie. Profondément ancrée dans l'intratextualité, cette suite de sept parties fait écho, en somme, aux nombreuses expressions que Giguère a données et donnera à sa recherche d'un lieu idéal pour créer, celui-là même qu'il décrivait dans *Les Armes blanches* :

« Nous commençons d'inventer un monde / avec les
formes et les couleurs / que nous lui avions rêvées⁹⁵. »

La fin d'un règne

Le dernier recueil que sélectionnera Giguère pour *L'Âge de la parole* est *Adorable femme des neiges*⁹⁶. Composé à Aix-en-Provence en 1958, le recueil se présente dans un boîtier recouvert de velours, véritable grimoire à l'intérieur duquel on trouve douze poèmes manuscrits auxquels Giguère a agencé six de ses illustrations, le tout imprimé manuellement sur papier Rives.

95 *Les Armes blanches*, p. 106.

96 Roland Giguère, *Adorable femme des neiges*, Montréal, Éditions Erta, 1959.

Bien que le poète réside en France depuis plus de deux ans, sa maison d'édition tient toujours la route et c'est sous la bannière d'Erta que Giguère publie, en 1959, ce recueil. Plus luxueux que tout ce qu'il avait produit jusqu'alors, l'objet se rapproche franchement du livre d'artiste, la facture artisanale ne s'appuyant plus que sur les aspérités – le texte calligraphié et non paginé notamment – que Giguère a bien voulu préserver, comme un vieux réflexe ou un relent de fidélité à sa formation d'artisan. Les six illustrations reproduites en sérigraphie et intercalées entre les poèmes n'ont rien à voir avec les dessins naïfs des *Armes blanches* : on peut y voir, en germe, la fructueuse carrière de graveur qui attend Giguère. Aussi l'éditeur renoue-t-il avec la tradition des faibles tirages, le recueil n'étant tiré qu'à vingt exemplaires, tous numérotés et signés⁹⁷. Dans un élan qui tient du coup d'éclat, Giguère imprimera ses recueils sur des feuilles plus grandes que nature, initiant un format qui tient presque de la mégalomanie pour un éditeur aux modestes moyens.

Ainsi que le relève André Brochu, Giguère affirme plus que jamais dans *Adorable femme des neiges* son affinité avec les surréalistes. Le critique laisse entendre que la présence même du poète à proximité du « mouvement » aurait eu une certaine ascendance sur l'écriture poétique. Et si Giguère avait déjà largement témoigné de son intérêt pour la démarche surréaliste dans des recueils comme *Midi perdu* et *Yeux fixes*, c'est plutôt à un Breton ou à un Lautréamont qu'on pensait en lisant ces recueils. Cette fois, c'est à n'en pas douter Éluard que convoque Giguère dans son entreprise. Grand prisme révélateur, l'auteur de *Capitale de la douleur* devient aux yeux

97 Le grand public devra attendre 1963 pour lire les poèmes, alors qu'ils seront repris dans les *Écrits du Canada français*.

de Giguère la quintessence du poète amoureux, son « choc initial, [s]on déclic à [lui] ⁹⁸. »

En effet, Éluard pourrait bien avoir exercé sur Giguère une fascination décuplée par le fait qu'il est l'un de ceux dont la poésie a le mieux « survécu » à la rupture du cercle surréaliste ; comme lui, l'auteur d'*Adorable femme des neiges* se détourne soudainement de la tourmente pour s'intéresser à des forces plus lumineuses, ayant trouvé chez la femme une source ardente de réconfort et d'espérance. Comme le note Brochu, « *Adorable femme des neiges*, c'est [...] une brève suite poétique où le poète laisse libre court à une affection émerveillée, que plus rien ne menace d'interrompre. La tension entre les contraires, si forte dans les poèmes du début des années cinquante, a fait place à leur alliance, déjà manifeste dans le titre ⁹⁹. »

Marcotte, quant à lui, souligne que, contrairement à ce que les repères bibliographiques peuvent nous laisser croire, ce recueil entretiendrait une filiation plus marquée avec *Les Armes blanches* qu'avec *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, les poèmes que contient ce dernier recueil ayant pour la plupart été composés avant ceux qui constituent *Les Armes blanches*.

La suite des *Armes blanches* est assurée, bien plutôt que par *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, par *Adorable femme des neiges*. La poésie de Roland Giguère se transforme encore, au point qu'il ne serait pas exagéré de parler de révolution. Un nouveau seuil est franchi, et pour la première fois le poète, au delà des révoltes nécessaires, pose l'image de la femme comme

98 Propos cités dans Jean-Marc Duciaume, *op. cit.*, p. 11.

99 André Brochu, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 3, Montréal, Fides, 1982, p. 11.

le symbole à la fois d'une acceptation, d'une habitation, et d'une aventure nouvelle¹⁰⁰.

De son côté, Brochu rappelle que si Giguère fait de la femme la figure centrale de son recueil (en remplacement des univers ruinés qui servaient de protagonistes dans ses précédents recueils), c'est de la femme telle qu'évoquée par les surréalistes dont il s'agit.

« Elle n'est pas, comme les muses de Ronsard ou la Délie de Scève, une divinité personnelle qu'on célèbre ou qu'on prie, mais la raison même, – pour ainsi dire abstraite à force de généralité et d'évidence, comme l'air, le pain, l'étoile, – du langage du poème¹⁰¹. »

Après Marcotte, Brochu célèbre à son tour la nature révolutionnaire du recueil, dans une perspective intratextuelle du moins. Et s'il n'utilise pas le terme de révolution, il définit précisément les signes de la transmutation, que le titre sert d'emblée à mettre en place. « Le titre, tout en annonçant de façon transparente le contenu du recueil, ici poèmes d'amour, suggère l'expression d'une passion tempérée par un souci de beauté formelle, ou, plutôt, qui s'accomplit à travers ce qu'on peut appeler la dimension esthétique de l'existence¹⁰². »

Fidèle à lui-même en même temps qu'à sa propre poétique, Giguère en reviendrait irrémédiablement à ses deux phares : l'écriture picturale¹⁰³ et le surréalisme, deux lignes directrices

¹⁰⁰ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰¹ André Brochu, *DOLQ*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

¹⁰³ « Je ne me suis jamais pris pour un écrivain, confiait Giguère lors d'un entretien. Pour moi, le poète est plus un artiste qu'un écrivain.

empruntées dans un désordre dynamique et qu'exalte *Adorable femme des neiges*, deux manières que Giguère a su mettre à sa main au point de leur faire trouver, à travers le recueil, une finalité originale. Car, encore une fois, le travail recueillistique n'est pas que l'aboutissement d'une compilation de textes et d'images. Il constituerait plutôt, selon nous, un système ouvert à l'intérieur duquel se meuvent les influences qu'exercent alors sur Giguère les auteurs et les peintres surréalistes, les arts primitifs, sa volonté propre de renouveler le langage poétique ainsi que sa foi profonde en un lyrisme nourri par la main du peintre.

Dans cet ordre d'idées, Brochu relève justement que le jeu des expressions toutes faites ou sur les sonorités engage la dimension plastique du mot et suppose une attitude contemplative face au langage qui rappelle celle du peintre devant sa toile, attentif aux effets de symétrie et de contraste. Qui plus est, il décèle une part de parodie dans l'imagerie surréaliste, qui constituerait selon lui l'exact pendant visuel du calembour en poésie.

En marquant une sorte de passage (sous forme de cohésion, de retour à la communauté, « En pays retrouvé ») au sein de la poétique giguérienne, *Adorable femme des neiges* y agit également comme matière unificatrice. Synthétisant les forces et les poussées mises en place dans les recueils antérieurs, le recueil, quintessence de l'objet-livre, s'épure et se dépouille, tout en affirmant une volonté nette de ne pas résister à l'envahissement pictural. Ce passage, s'il se concrétise plus que jamais dans *Adorable femme des neiges*, s'est effectué tout au long des années

Le poète façonne un objet, le poème, qui est, pour moi, une image comme peuvent en faire les peintres, les graveurs, les sculpteurs. Je crois que le poète a plus de rapports avec le plasticien qu'avec le littérateur. » Jean-Marcel Duciaume, *op. cit.*, p. 15.

V

La pointe du jour c'est ton sein gauche
appuyé sur le soir
et le soir tu entres pour passer la nuit
rue sous les abat-jour de parchemin
sur lesquels on écrit une phrase éblouie

adorable femme des neiges



17/20

Rg.

Fig. 8 a et b

1949 à 1960, « âge de la parole » après lequel Giguère se sentit passer à l'âge de l'image. « Cet univers qui sur la feuille maintenant devenait visible était bien le même qui hantait mes poèmes. Et je vais toujours ainsi du poème au dessin, à la peinture ; du mot à la ligne, à la couleur, pour dire et pour voir et pour donner à voir ¹⁰⁴. »

Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que les pages d'*Adorable femme des neiges*, si on les imagine détachées de leur somptueux écrin, se présentent presque comme des tableaux : accrochés sur un mur les uns à la suite des autres, les poèmes calligraphiés et les sérigraphies donneraient lieu à une exposition, que le recueil incarnait déjà, en quelque sorte (*Fig. 8a et b*). Ce livre « d'une somptueuse beauté ¹⁰⁵ » ne se limite pas, de l'avis de Marcotte, à une compilation de poèmes : « il est tout entier poème » écrira le critique, avant d'ajouter qu'« il ne signifie non moins par les sérigraphies, la forme de l'écriture [manuscrite], que par la parole même ¹⁰⁶. »

Cette formule résume à elle seule toute l'entreprise éditoriale et poétique de Giguère, qui développera, durant les onze premières années de production aux Éditions Erta, une manière créatrice qui tient autant de l'esprit d'atelier que de la recherche intellectuelle. Des *Nuits abat-jour* à *Adorable femme des neiges*, il misera avant tout sur l'expérimentation, tant formelle qu'esthétique, afin de redessiner le visage de la poésie québécoise. Car cette dernière, contrairement à ce que véhiculent souvent les anthologies, n'est pas le seul fait de la parole. Elle évolue

¹⁰⁴ *Forêt vierge folle*, p. III.

¹⁰⁵ Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 83.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

aussi à travers les avancées artistiques, éditoriales et extra-institutionnelles que croisent sur leur chemin et que tracent les poètes. Comme en témoignent les publications artisanales de Giguère, la poésie trouvera sa voix à l'extérieur comme à l'intérieur du recueil, « contenant » qu'exalta le poète-éditeur au point de le rendre symbiotique à la matière – textuelle, picturale et graphique – qu'il abrite.



CHAPITRE 3

L'ère de la fracture

Nul mieux que Giguère n'a illustré, chez nous, ce système de vases communicants qui existe entre la poésie et l'image, entre l'image poétique et la poésie visuelle, entre l'âge de la parole et la fleur de l'âge.

GILLES HÉNAULT

LORSQUE GIGUÈRE répond à l'invitation de Gaston Miron, en 1965, et entreprend lui-même le travail rétrospectif, soupçonne-t-il seulement qu'il fera bien plus que « rassembler en un volume [s]es poèmes épars, parus ou inédits¹⁰⁷ » ? La suppression de plusieurs poèmes, l'ajout de 49 inédits, la réorganisation interne des recueils devenus sections, l'agencement chronologique de ces derniers, l'homogénéisation de la typographie et de la mise en page ne constituent en effet que quelques modifications, parmi lesquelles la disparition de l'iconographie apparaît comme le fait le plus marquant. Nous essaierons de mettre en lumière l'effet que produisent ces transformations sur la lecture du recueil rétrospectif, afin de montrer que la disparition de

107 *Forêt vierge folle*, p. III.

l'iconographie et l'homogénéisation du corps physique du livre concourent à redessiner, voire à redéfinir les paramètres de la poétique giguérienne. Empruntant aux recueils publiés chez Erta divers cas de figure, nous convoquerons plus particulièrement les recueils *Midi perdu*, *Les Nuits abat-jour* et *Les Armes blanches*, sélectionnés en raison de leur représentativité au sein du corpus giguérien ¹⁰⁸.

Rupture du dialogue entre l'image et le poème

Les Nuits abat-jour, on s'en souvient, laissait à l'image une place enviable au sein du recueil. Mis à part quelques textes (« le grand jour », « l'homme à la paille », « avant de partir faites vos adieux », « saison morte », « je suis uni »), la majeure partie des poèmes s'y trouvaient enluminés par les images de Dumouchel. Tantôt coexistant avec le poème, tantôt l'englobant – l'avalant presque – (« une vague de plus », « l'aube incendiée », « elle vers la nuit », « la transfiguration »), l'image se confondait avec la page, devenant le principal support du texte. La mise en page du recueil (agencement de feuillets non reliés) participait elle aussi à l'effet singulier que provoquait la lecture des *Nuits abat-jour*, donnant l'impression de pénétrer au cœur d'une exposition autant que dans un livre.

La lecture du poème bref, elliptique, se voit ainsi orientée par la présence de l'image, qui défend avec lui une posture esthétique développée par Giguère dans ses premiers recueils ; ceux-ci donnent à lire des poèmes courts, certes, mais dont le pouvoir

¹⁰⁸ Giguère transformera substantiellement ces trois recueils : les modifications, particulièrement nombreuses, renouvelleront considérablement la poétique giguérienne et c'est pourquoi nous avons arrêté notre choix sur ces recueils mentionnés.

d'évocation se trouve décuplé par une écriture faite d'allusions et d'associations d'idées qui convoquent tour à tour onirisme et pouvoir du subconscient.

*Il vécut vingt ans avec une paille dans l'œil
puis un jour il se coucha
et devint un vaste champ de blé¹⁰⁹.*

Ferment du style qu'affinera Giguère dans ses recueils subséquents, « l'homme à la paille » porte en germe sa vision poétique, parfaitement résumée, nous semble-t-il, par Jacques Brault : « [...] paysage intérieur foisonnant qu'exteriorise le rythme, en vers et en prose [...], l'image naturelle et déconcertante, le sens de l'élémentaire, l'ironie incisive et, ce qu'on ne remarque pas assez, la simplicité lumineuse, résultat d'un long travail et probité d'un écrivain qui bannit l'effet pour l'effet¹¹⁰. »

Étalés sur la page de manière à engendrer un dialogue avec le poème, les collages sur bois de Dumouchel acquièrent ici une fonction sémiotique bien précise : en plus d'alimenter la teneur en signifiants de l'œuvre recueillistique, ils initient un réseau de contact entre les langages visuel et textuel, réseau qui deviendra rapidement l'une des racines de la poétique giguérienne. Tel que le soulignait Roland Bourneuf en 1970 :

La poésie de Giguère, qui se déploie le plus souvent dans quelques vers brefs, crée un impact direct dans l'oreille et un impact encore plus immédiat dans l'œil. L'attaque est résolue, la voix posée, la respiration rapide mais toujours maîtrisée, pendant que les images saillissent, se dressant

109 « l'homme à la paille », *Les Nuits abat-jour*, op. cit., non paginé.

110 Jacques Brault, « Post-scriptum », *Possibles*, vol. 28, no 2, Montréal, printemps 2004, p. 87.

contre l'incandescence d'un arrière-plan, au loin. Dès lors, cette matière langagière substantielle est traversée d'une vibration constante qui, tel un courant, oscille entre angoisse et espoir, générant un enchantement étrange et, littéralement, le magnétisme de sa poésie^{III}.

Apparaissent dès lors les contours de la complexe architecture poétique mise en œuvre par Giguère dans ses recueils artisanaux. Si l'iconographie y devient un langage qui s'insinue de plus en plus substantiellement dans les marges du poème, ce dernier synthétise à son tour une part de la démarche plastique de l'auteur, donnant à voir autant qu'à lire et à entendre un univers singulier, bâti de toutes pièces par le poète dans son atelier.

« Pour moi, expliquera Giguère, le poème vient en l'écrivant, un mot en appelant un autre, il ne vient pas de réflexions [...] En dessin, en gravure ou en peinture, je pars d'une tache, d'une ligne qui en appellent d'autres^{II2}. »

Dans « une vague de plus », il écrit :

III Roland Bourneuf, « Roland Giguère », *Ellipse*, no 2, hiver 1970, p. 30. Nous avons traduit de l'anglais : « *The pætry of Giguère, often compressed into a few succinct lines, makes a direct impact on the ear and even more direct impact on the eye. The attack is firm, the voice steady, the breathing rapid but always controlled, while the images stand out prominently, silhouetted against the red glow of a distant background. Yet this solid fabric of words is shot through with a constant vibration, which, like a current, alternates between the poles of anguish and hope, producing the strange enchantment and, in a very literal sense, the magnetism of his pætry.* »

II2 Jean-Marcel Duciaume, *op. cit.*, p. 13.

*le seul vrai nid d'oiseau
le seul vrai bouclier du ciel
le seul vrai ruisseau*

*ton sein entre mes mains
ta tête entre mes yeux*

*et parmi les agates de la grève
ton cœur qui attend la marée montante pour s'envoler*¹¹³

La disposition des vers sur la page laisse voir que le poème imite littéralement la marée, chaque strophe constituant une vague. En intitulant son poème « une vague de plus », Giguère répondait-il au *Coup de dés...* dont origine, en quelque sorte, la grande déferlante poétique initiée par Mallarmé il y a plus d'un siècle ? De par sa spatialité et son organisation graphique, le poème révèle en tous les cas la fascination de Giguère pour la mise en exposition, la création poétique procédant chez lui de la symbiose de deux modes : la suggestion et la représentation.

Ainsi se déploie la totalité des poèmes contenus dans *Les Nuits abat-jour* : publié en 1950, le recueil porte déjà l'impulsion d'une poésie fortement ancrée dans la démonstration, dans le désir de livrer une image à la fois authentique et insolite du monde, le poème traquant sans relâche la part inédite de chaque paysage comme l'attrait mystérieux du corps féminin. André Brochu, qui a scruté avec attention la manière giguérienne, propose, dans *L'instance critique*, l'analyse suivante :

Le langage de Giguère tire parti lui aussi, avec une grande précision, des multiples ressources de la fonction poétique, créatrice de symétries et d'équivalences. L'image, qui

113 Roland Giguère, *Les Nuits abat-jour*, non paginé.

est le plus souvent « plastique », visuelle, fait appel sur le plan de l'expression aux procédés métaplasmiques, lesquels affichent la visibilité du signifiant : homophonies (paronomases, échos), anaphores, etc. Les mots ont une propension certaine à s'associer en vertu de leur forme aussi bien que de leur sens, et le poète n'hésite pas à épuiser les possibilités de collocation de deux éléments lexicaux tels que *vie* et *visage*, lui qui intitulait un poème de 1952 « *la Vie dévisagée* » (L'Âge de la parole) et qui intitule un poème de 1956 « *visages vécus* » (La main au feu). La grande unité de facture des poèmes giguériens, leur netteté d'exécution aussi, rappellent la discipline du sérigraphe ou du graveur fidèle à un style et à un « univers » propres – certes susceptibles d'évolution mais se gardant bien de toute dispersion ¹¹⁴.

Cette consubstantialité des pratiques littéraire et plastique, Gilles Marcotte la nomme pour sa part « l'aventure de la parole dans sa configuration à la fois matérielle et spirituelle ¹¹⁵ ». C'est par ailleurs ce mouvement synthétique qui fera écrire au critique français René Lacôte, en introduction à sa chronique de poésie publiée dans la revue *Les lettres françaises*, qu'« [i]l y a une identité parfaite entre le chant de Giguère et sa vision plastique [...] il est certain que Giguère a besoin de tous ses dons et que si son expression est ainsi très complète, elle est aussi remarquable par son unité ¹¹⁶. »

114 André Brochu, *L'Instance critique*, op. cit., p. 302-303.

115 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, op. cit., p. 284.

116 René Lacôte, *Les Lettres françaises*, no 1241 (du 17 au 23 juillet 1968), p. 12.

Guy Sylvestre insiste quant à lui sur l'évolution dont se porte garante *L'Âge de la parole* et souligne que ce qui l'a frappé à la lecture de la rétrospective, c'est bien son unité et sa continuité¹¹⁷.

Mais ces critiques, en considérant l'unité comme l'un des principes actifs dans *L'Âge de la parole*, n'ont-ils pas fait fausse route? En effet, il nous apparaît que leur analyse de l'œuvre recèle une certaine confusion : évoquant l'unité et la continuité de la production giguérienne, Guy Sylvestre ne confondait-il pas, en effet, les qualités qu'avait instituées le processus de remise en recueil avec celles que possédait déjà l'œuvre initiale, soit les recueils publiés de 1949 à 1959 aux Éditions Erta? Certes, les recueils artisanaux participaient d'une quête poétique absolue et se présentaient comme les éléments d'un continuum expressif, mais la parution de chacun d'entre eux n'avait-elle pas été le résultat d'impulsions isolées plutôt que d'une recherche d'uniformité? Aussi Dominique Combe insiste-t-il avec raison sur l'étymologie du mot recueil, rappelant que :

Le préfixe re- dans le substantif recueil, apparu en français au XIV^e siècle, dénote bien un processus de rassemblement, de regroupement, de collection. On ne peut lier que ce qui, précisément, ne l'est pas. Il n'y a pas de recueil – pas d'unité –, sans une multiplicité, une diversité, une disparité préalables qu'il s'agit de compenser, de réparer, de « rémunérer », tout comme « le défaut des langues ». L'étymologie trahit une logique de la pensée : s'interroger sur le problème du recueil, c'est penser le texte littéraire

117 Guy Sylvestre, « L'Âge de la parole de Roland Giguère », *Le Devoir*, 24 décembre 1965, p. 10.

*sur le fond d'une unité absente et idéale, à laquelle il s'agirait d'atteindre*¹¹⁸.

En évoquant l'unité de *L'Âge de la parole*, Sylvestre semble ignorer – ou oublier – la disparité des recueils qui composent la rétrospective. Car si le recueil, tel que l'expose Combe, instaure une certaine harmonie entre des textes épars, la principale vocation de la rétrospective, recueil de recueils ou méta-recueil si l'on préfère, est de générer, sur le même modèle, une continuité entre des recueils initialement solitaires et indépendants. Et si une certaine unité – thématique, notamment – peut se révéler à travers le corpus formé par les recueils ertiens (avant que ces derniers n'aient été reformulés à la faveur de la rétrospective), il demeure que, parcourant ces plaquettes, « nous sommes voués à la multiplicité babélique des textes et des discours, à une polyphonie démentielle¹¹⁹. »

Cette variété s'incarne, chez Giguère, dans le foisonnement des modes de représentation qu'il préconise chez Erta et dont témoigne exhaustivement un recueil comme *Les Nuits abat-jour*. Aussi la diversité évoquée par Combe se voit-elle multipliée par la pratique picturale de Giguère, qui enrichit la démarche littéraire de plusieurs variables visuelles (dessins, gravures, typographies, organisation spatiale). Qu'elles balisent ou qu'elles envahissent carrément les poèmes, les illustrations défilent avec le texte et concourent, de pair avec ce dernier, à instaurer un certain rythme au sein du recueil. Le lecteur aura en effet tendance à s'arrêter plus longuement à chaque page, la lecture du poème appelant la lecture de l'image qui, à son

118 Dominique Combe, « Du < recueil > au < poème-livre >, au < livre-poème > », *Méthode!* no 2, printemps 2002, p. 15.

119 *Loc. cit.*

tour, incite à relire la construction dans son ensemble. Dans ce mouvement polyfiguratif, le poétique élargit son rayonnement puis en vient à inclure la démarche plastique qui, sans imiter les ressources du texte, se confond finalement dans son aura.

La peinture attend la poésie, mieux, elle l'atteint, l'ayant rejoint dans un mouvement de nécessité qui dépasse d'assez loin la seule volonté. De même, la poésie vis-à-vis du fait plastique. C'est dans le livre, à travers lui, dans le jeu de vertige et de foi de la double page qu'une intrépidité se donne libre cours. La modernité aura bondi de livre en livre, c'est-à-dire d'éclat en éclat, portant sans faiblir le souci de cette flamme : l'égalité de deux expressions dans le surgissement d'une forme nouvelle¹²⁰.

Qu'elle s'insère dans le texte ou qu'elle lui fasse écho, l'illustration – signe tantôt plastique, tantôt iconique – revêtera toujours, dans les recueils ertiens, un rôle quasi linguistique. Emboîtant le pas au Groupe μ qui, dans sa *Rhétorique de la poésie*, se demande s'il existe une structure de langage propre au poème, nous tenterons un rapprochement qui dépasse le parallélisme ou la simple cohabitation. Puisqu'elle participe à l'écriture même du poème, l'image pourrait être considérée, dans le cas présent, non seulement comme un système formé de signes indépendants du texte mais comme syntagme constitutif du poème. Sans être complètement assimilable au texte, l'image entretient avec lui une relation si étroite qu'elle finit par influencer substantiellement sur la nature de son mouvement, circonvenant, en quelque sorte, sa manière de se déployer à l'intérieur du recueil.

120 Yves Peyré, *op. cit.*, p. 9.

Aussi peut-on constater que les ressources du poétique savent étendre leur influence sur la lecture de l'image simultanément à celle du texte, embrassant presque l'interprétation des syntagmes visuels dans sa lecture des tropes fondateurs du poème. Il en va ainsi de plusieurs poèmes des *Nuits abat-jour*. Exemplaires d'un cas de figure relativement marginal, le débordement¹²¹, ces poèmes donnent à voir un (ou des) énoncé(s) iconique(s) ou plastique(s) qui « sortent » de la bordure de la page, si bien que l'image, en débordant, entraîne dans son mouvement la lecture du texte, qui devient plus fluide, la limite entre chaque page (ici un feuillet détachable) devenant considérablement floue. Le poème « elle vers la nuit » (Fig. 1) illustre bien cette pratique. Simultanément, l'image envahit le texte en débordant, d'une part, sur la page de gauche où elle cohabite avec le poème « aux pilleurs de perles » et, d'autre part, sur la page de droite, refoulant le poème de quatre vers jusque dans la marge. Toute cette activité loge sur un feuillet libre (sans reliure) de 20 cm par 25 cm, dont le tiers constitue un rabat qui chorégraphie, au moment où l'ouvre le lecteur pour y découvrir une partie du poème et de l'image, le mouvement de la lecture en plus de conférer au recueil un dynamisme cinétique remarquable¹²². Cette mobilité se verra considérablement réduite lors du passage à la rétrospective, le texte se retrouvant alors seul sur la page ; le cadre de cette dernière devient dès lors limitrophe et se pose comme une barrière érigée contre les débordements observés antérieurement.

Dans le recueil *Les Armes blanches*, où les dessins sont disposés sur la page (dans la majorité des cas opposée au texte) comme autant de miroirs, l'image fonctionne selon le mode du

¹²¹ Groupe μ , *Rhétorique de l'image*, p. 377.

¹²² *Ibid.*, p. 386.

parallélisme plutôt que celui de l'intégration, comme c'était le cas dans *Les Nuits abat-jour*. Cette forme de composition, en apparence plus schématique, ne rend cependant pas l'image moins complémentaire. Figurative dans sa manière de rappeler la spontanéité de l'acte poétique chez Giguère¹²³, l'illustration vient nécessairement éclairer une partie du processus en même temps que certaines zones d'ombre et de mystère contenues dans le poème.

« Cette génération spontanée des écritures iconiques et linguistiques repose sur un même rapport au signifiant qui considère la < matière > sonore ou plastique comme point de départ à la construction du message, note Silvie Bernier. Ainsi, des formules telles < vie dévisagée >, < cimes décimées > sont fréquentes dans les textes de Giguère¹²⁴. »

Le poème « Les mots-flots » illustre d'ailleurs parfaitement ce processus :

*les mots-flots qui donnent aux ruisseaux
cette voix mi-ouatée qu'on leur connaît
voix miroitée
vois comme je te vois moi qui pourtant ferme les yeux
[...]
pointe diamantée des dimanches hantés
dis à m'enchanter et jusqu'à m'en noyer
de ces longs rubans de mots-flots¹²⁵*

123 Se rapporter au chapitre premier.

124 Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 280.

125 *Les Armes blanches*, n.p.

L'attraction pour le pictural mise en exposition dans les recueils de la période Erta se trouve ici parfaitement représentée, les figures de style et la syntaxe empruntant des outils au domaine visuel pour atteindre l'ampleur sémiologique souhaitée par le poète. Les vers « voix mi-ouatée [...] / voix miroitée / vois comme je te vois [...] » insufflent une fluidité sonore et thématique au texte, qui convoque les ressources de l'imagerie aqueuse afin de faire voir au lecteur la portée illimitée d'une parole libre et spontanée assimilée par Giguère à l'expression poétique. Comme le note Bernier, le titre même, « Les mots-flots », exprime bien la production du texte qui imite l'engendrement successif des vagues. Visuellement, le processus est plus difficile à cerner puisque l'image se donne immédiatement dans sa totalité. Cependant, l'abondance de taches et de lignes non figuratives permet d'imaginer de quelle façon le dessin a pris forme, à partir d'un simple trait ou même de la texture de la feuille¹²⁶. Dans un recueil comme *Les Armes blanches*, Giguère propose une synthèse poétique du monde en même temps qu'une herméneutique de sa propre expression.

Reproduit dans *L'Âge de la parole*, ce recueil devenu chapitre perdra, en même temps que les images qu'il abritait, une composante essentielle de l'entité recueillistique. Encore une fois, ce ne sont pas seulement les syntagmes picturaux qui disparaissent, mais tous les liens qu'entretenaient ces derniers avec le texte ainsi qu'avec l'organisation interne du recueil, lui-même empreint d'une auto-réflexivité qui s'affirme tant par les voies du poème que par celles des images. Les deux types de figurativité mises de l'avant dans *Les Armes blanches* disparaissent alors, le texte n'ayant plus recours qu'à ses propres moyens pour illustrer la quête esthétique et sémiotique menée par le poète.

126 Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 280-281.

Sans perdre toute sa pertinence, le modèle d'analyse lecturale dit tabulaire (Groupe μ) voit sa fonction réduite, le nombre de relais possibles entre les poèmes et la structure qui les contient se trouvant réduit, ce qui entraîne *de facto* un rétrécissement des possibilités de lecture.

Une lecture lacunaire

On s'en souvient, la critique québécoise et française a accueilli *L'Âge de la parole* avec un enthousiasme débordant. « L'un des livres marquants de la poésie contemporaine » écrira René Lacôte, « [u]n des livres capitaux de notre littérature » estimera à son tour Gilles Marcotte. Ainsi, nombreux seront ceux qui souligneront la nécessité de cette publication, dans la mesure où de trop rares lecteurs avaient pu mettre la main sur les premiers recueils publiés aux Éditions Erta.

Le recul aidant, la critique contemporaine commence cependant à signaler la relative incomplétude du recueil rétrospectif. Ainsi, Jean-Marcel Duciaume ne manque pas de mettre en perspective la fonction de *L'Âge de la parole* par rapport aux recueils initiaux : « Il faut reconnaître, écrit-il dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, que malgré l'importance de la publication de *L'Âge de la parole*, il est indispensable, pour qui aime la poésie de Giguère, de recourir aux éditions originales, où le livre est tout entier « poème » » écrit-il, paraphrasant Gilles Marcotte¹²⁷. Voilà une remarque pertinente, particulièrement dans le cas de *Midi perdu* et d'*Adorable femme des neiges*, deux recueils dont la lecture linéaire ne révélera que très partiellement la portée ;

127 Jean-Marcel Duciaume, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 4 (1960-1969) Montréal, Fides, p. 11.

une lecture tabulaire, par contre, prendra en compte la facture du livre et le tissu de relations que ce dernier établit avec son contenu : ainsi « le poème ne prend [-il] forme qu'à travers cette perception double s'effectuant en tout point du poème comme au niveau de sa composition générale ¹²⁸. » Et le livre tout entier, parfois, devient en effet poème.

Selon Roland Barthes ¹²⁹, le message linguistique accomplirait généralement deux fonctions par rapport au message iconique : l'ancrage et le relais. « Toute image étant polysémique, le message linguistique aide à identifier et à interpréter la scène représentée, il dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; c'est la fonction d'ancrage ¹³⁰ », écrit Thierry Grøensteen, livrant sa propre interprétation du concept. Selon Barthes lui-même, la fonction de relais serait plus rare.

[o]n la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus souvent le morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse ¹³¹.

128 Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, p. 171.

129 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, no 4, Paris, le Seuil, 1964.

130 Thierry Grøensteen, « Arthrologie restreinte : la séquence », *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 153.

131 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 45.

Évidemment, ce modèle prend surtout en compte les textes narratifs et pose problème dans le cas de recueils de poésie. Il n'est toutefois pas désuet, dans la mesure où les recueils illustrés de Giguère semblent constituer un alliage qui répondrait aux deux fonctions sans toutefois les incarner complètement. S'il y a ancrage dans les recueils publiés chez Erta, c'est tantôt l'image qui s'en porte garante vis-à-vis du texte, tantôt l'inverse, les illustrations dirigeant ponctuellement la lecture autant que le texte peut guider, dans certains cas, l'interprétation des dessins. En ce qui concerne le relais, l'image et la parole sont en effet complémentaires, et le syntagme plus général auquel réfère Barthes pourrait être incarné par le recueil. Dans *Adorable femme des neiges*, par exemple, les figures centrales (la lune, le soleil, la femme) sont représentées dans de vastes illustrations aux couleurs flamboyantes réalisées en sérigraphie par l'auteur. Tout en exaltant le caractère lumineux des textes, les images voient leur valeur renforcée par ces derniers, qui décuplent leur profondeur et leur portée en fournissant au lecteur des outils d'interprétation qui rendront plus limpide la lecture de ces tableaux à mi-chemin entre surréalisme et symbolisme. Dans ce recueil, les textes élèvent les illustrations au rang d'œuvres en même temps que celles-ci alimentent la richesse formelle et esthétique de la poétique giguérienne.

Pensons, d'autre part, au recueil *Midi perdu*. Tel qu'évoqué précédemment, cette plaquette nous semble représenter éloquemment la riche diversité des rapports qui lient les expressions poétique et picturale au sein du recueil ertien. L'intégration de l'image à même le poème calligraphié constitue le vecteur d'un dynamisme à nul autre pareil tandis que l'absence de cadre autour des images le distingue du livre illustré traditionnel, dont l'une des fonctions caractéristiques

consiste à créer une rupture entre le textuel et le visuel, associant l'illustration à un tableau. Pour revenir à la typologie du Groupe μ , le recueil ne met en pratique ni le principe d'inclusion ni celui de débordement mais démantèle l'idée même de cadre ou de bordure. En effet, l'illustration n'est pas insérée comme un tableau dans *Midi perdu*. Si elle est mise en exposition, c'est comme syntagme poétique – elle se déploie à même le texte – et sa fonction figurative convoque l'imaginaire plutôt que le didactique. Le mouvement de l'œil, qui incorpore à la lecture du poème celle des images, se trouvera inévitablement réduit lors de la lecture de *L'Âge de la parole*, revenant à son « mouvement » conventionnel, relayé uniquement par l'interprétation des mots sur la page.

Si, comme le propose Bernier, la composition graphique des recueils ertiens invite, à des degrés divers, à lire l'image comme une strophe du poème, les dessins de Tremblay font bel et bien partie de l'architecture poétique de *Midi perdu*. De plus, le recueil artisanal tel qu'élaboré par Giguère de 1949 à 1960 n'hésite pas à faire montre d'une certaine gestualité, très probablement inspirée par l'art brut ou primitif qui exerce sur lui une vive fascination. Dans *Midi perdu*, par exemple, l'utilisation de la calligraphie laisse voir, derrière le texte, la présence du typographe autant que celle du poète. À la perfection et à la régularité des caractères d'imprimerie, Giguère oppose les maladresses du tracé visuel et imprime à même le texte la sinuosité du trait fait à la main en soulignant certains vers.

Cette gestualité laisse supposer une grande spontanéité et contribue à l'impression de vitalité des images qu'on retrouve dans des recueils comme *Les Armes blanches*, *Le défaut des ruines* est d'avoir des habitants (« Miror ») et *Adorable femme des neiges*. La « manière » éditoriale développée par Giguère se porte

ainsi garante d'une ligne directrice selon laquelle il privilégiera toujours l'exécution spontanée à la pratique institutionnelle ou classique. Comme le fait remarquer Bernier, « [l]es premiers livres de Giguère sont tout entiers marqués par le corps de l'auteur. Contrairement à plusieurs gravures d'Edwin Holgate, dépourvues de l'affect de l'illustrateur, les ouvrages de Giguère multiplient les signes de subjectivité ¹³². »

Sans faire l'étalage d'une candeur qui détonnerait avec le ton (grave, voire tragique) de *Midi perdu*, le poète éditeur met en place une certaine dramatisation au sein du recueil. Le renforcement de certains mots – soulignés à la main ou écrits en majuscules – et l'utilisation du blanc sur fond bleu entérinent sans conteste la tension perceptible dans le long poème que contient *Midi perdu*. Détails, pourrait-on croire. Pourtant, lorsque agencés, ces éléments visuels deviennent les agents d'une transaction dont la poétique giguérienne ne manque pas de porter les fruits : de la double lecture qu'il proposait d'emblée, le recueil fusionne ses formèmes, s'imposant comme le lieu d'une alchimie qui convoque à la fois le verbe et l'image, puis l'objet-livre, ou le livre de dialogue, comme le dirait Peyré.

Si ce dernier s'est longuement questionné à savoir si voir et lire peuvent se fondre en un seul et même acte, « mouvement profond du regard qui embrasse cosmogoniquement deux ordres de la réalité pour susciter une entité seconde ¹³³ », c'est bien parce que la critique littéraire n'avait pas, avant lui, su répondre à cette question pourtant fondamentale.

Répondre oui, avance-t-il, c'est acquiescer à l'idée la plus haute que l'on puisse se faire du livre de dialogue, c'est

¹³² Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 291-292.

¹³³ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 30.

attester que par lui la parole et l'image flambent dans l'unité quelque peu miraculeuse de leur identité et de leur différence soudain annulées, c'est, en un mot (celui de Roger Gilbert-Lecomte), croire au « fait lyrique ». Tourner les pages d'un tel livre revient alors à respirer selon le rythme d'un double souffle converti en une seule expiration, posture d'être que des volumes exclusivement typographiques ne peuvent, à l'évidence, restituer ¹³⁴.

Ainsi, l'occultation de la portion picturale n'entraînera pas que la perte d'un support : elle interrompt, en outre, le dialogue intermédial qui servait d'assise à la démarche poétique de Giguère, en plus de fragmenter la complexe « architecture des significations ¹³⁵ » que constitue l'œuvre polymorphe du fondateur d'Erta. Tandis que l'union entre les dimensions matérielle et textuelle conférait à l'œuvre son ampleur, les modifications qu'opère *L'Âge de la parole* entraînent un inévitable morcellement à l'issue duquel la poétique giguérienne, par ailleurs résumée par la rétrospective, ne saurait demeurer intacte.

Alors que chacun des recueils publiés chez Erta durant les années 1950 est construit sur un sol meuble et marque une étape distincte dans la quête artistique de Giguère, leur réunion, dont la vocation mémorielle est clairement énoncée, ne cache pas le désir d'uniformisation qui la sous-tend. Corroborant l'effet de « cycle », la rétrospective réoriente non seulement l'axe de lecture selon lequel on envisagera désormais les textes, mais elle confère à ces derniers et aux recueils devenus sections une fonction didactique. Le nouveau recueil reconstitue en effet les fondements de cet « âge de la parole » qui deviendra un peu

¹³⁴ *Loc. cit.*

¹³⁵ Terme emprunté à André Brochu dans *L'instance critique*.

ironiquement de la chair pour l'histoire littéraire, la formule servant souvent à évoquer, tel un cliché, l'émergence de la génération de l'Hexagone.

Si l'on adhère à la définition que donne Jean-François Chassay du fragment dans le *Dictionnaire du littéraire*, on convient qu'au sens premier, « [l]e fragment constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer¹³⁶. » Rassemblés, *Les Nuits abat-jour*, *Midi perdu*, *Yeux fixes*, *Les Armes blanches*, *Lieux exemplaires*, *En pays perdu* et *Adorable femme des neiges* permettent sans doute au corpus giguérien de se déployer dans une continuité toute logique (une hygiène, dirait Barthes) que seule la rétrospective peut organiser. Peaufinant sa rhétorique en même temps que son inscription dans l'histoire, l'œuvre annihile donc une partie de ses racines et de ses pivots, fait le tri parmi ses composantes, se scrute et s'interroge dans le but, conscient ou non, de réécrire sa propre genèse.

Mais si le fragment que l'auteur extrait de ses premières publications peut sembler représentatif, voire emblématique, qu'il paraît synthétiser l'essentiel de sa poétique, il n'en demeure pas moins parcellaire. En réalité, si *L'Âge de la parole* nous propose une esquisse du parcours giguérien, on peut douter que cette dernière ne transcende significativement ce que Barthes appelait les grosses étapes du chemin. Évoquant les raisons qui déchaînèrent, à son avis, les foudres de la critique sur le recueil *Mobile* de Michel Butor, Barthes s'insurge contre la fonction utilitaire à laquelle on tente souvent de confiner la littérature. « Le livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du

136 Jean-François Chassay, « Le fragment », *Dictionnaire du littéraire* (sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala), Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 238.

vide ¹³⁷ », dénonce-t-il. Habitée de lire selon des paramètres bien établis, la rhétorique traditionnelle ne s'intéresse guère, d'après lui, à ce qui se trouve au-dessous du plan : c'est-à-dire le détail. Matériau non fondamental, le détail serait traité comme une monnaie inessentielle. Or, c'est en agencant de manière aléatoire une foule de détails et d'anecdotes hétéroclites rapportés de ses séjours aux États-Unis que Butor consigne dans *Mobile* sa vision – ouverte et iconoclaste – du recueil autant que de l'Amérique. Peu importe le degré de « pertinence » des idées véhiculées, la liberté formelle et poétique que prend ici Butor fait de son œuvre « un événement mémorable, croit Barthes, comme peut l'être un souvenir d'enfant, dans lequel, par-dessus toutes les hiérarchies apprises et les sens imposés, brille l'éclat de l'accessoire essentiel ¹³⁸. »

L'objet-livre élaboré par Giguère durant ses années de pratique chez Erta participe donc, en exposant librement son hétérogénéité matérielle ¹³⁹, de cette discontinuité tolérée, selon Barthes, en autant qu'elle soit pratiquée par le poète.

Dans une littérature où chaque chose est à sa place, et où il n'y a de sécurité morale, ou plus exactement encore, car elle est faite d'un mélange retors de l'une et de l'autre, d'hygiène, comme on a dit, que dans cet ordre, c'est la poésie et la poésie seule qui a pour fonction de recueillir tous les faits de subversion concernant la matérialité du Livre :

137 Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 177.

138 *Ibid.*, p. 184.

139 Diversité promue par un traitement variable de la typographie, de la calligraphie manuelle, des illustrations, de la reliure artisanale, du format atypique de certains recueils, de leur présentation souvent inusitée.

depuis Coup de dés, et les Calligrammes, personne ne peut trouver à redire à « l'excentricité » typographique ou au « désordre » rhétorique d'une « composition » poétique¹⁴⁰.

Tout à la fois artisan, artiste, éditeur et poète, Giguère est ainsi libre, tant qu'il travaille dans sa propre institution, de décider du moindre détail qui fera bifurquer son livre vers telle ou telle forme d'accomplissement : une marge excentrée, un dessin reproduit en *blueprint* plutôt que sur la page blanche, un vers fondu en Baskerville ou en Old English plutôt qu'en Garamond comme le prescrit la typographie traditionnelle. Une série de détails, en somme, qui rendent la sémiotique visuelle aussi cruciale que son pendant textuel au sein de l'œuvre et dans l'élaboration d'une poétique inédite. Véritable mosaïque, le recueil ertien s'inspire des mécaniques automatistes et surréalistes pour créer de l'unité dans un système qui semble plutôt fondé, à première vue, sur les forces du chaos¹⁴¹.

Paradoxalement, c'est en admettant le caractère dynamique et discontinu de son entreprise que Giguère en arrive à boucler chacun de ses recueils artisanaux de manière à ce qu'aucun ne soit le prolongement avoué d'un autre. Lorsqu'il écrit *Les Armes blanches* (1954), par exemple, il abandonne le genre narratif exploré dans *Yeux fixes* (1952) pour renouer avec l'écriture en vers, vecteur d'un lyrisme plus classique ; aussi la facture matérielle des deux recueils appuie-t-elle ce changement de cap, alors que Giguère réintègre la variable graphique délaissée dans *Yeux*

140 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 175-176.

141 Ce que Barthes appelle « < désordre > rhétorique d'une < composition > poétique », les auteurs surréalistes et automatistes l'ont érigé en principe actif, la pratique littéraire devenant consubstantielle à une libération simultanée de l'homme et de sa parole.

fixes, qui ne contenait aucune illustration. Il publiera ensuite *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* (1957), un recueil de fragments qui ne déploie ni la rigueur thématique des *Armes blanches* ni sa flamboyante constitution graphique.

Évidemment, le lyrisme fougueux d'une esthétique où foisonnent les figures de style et de diction creuse son sillon de livre en livre ; survivent également, comme trame de fond à l'ensemble du corpus, quelques enjeux thématiques – l'alchimie, l'onirisme, les univers ruinés – qui constituent le centre nerveux de la poésie de Giguère. Mais si *L'Âge de la parole* témoigne encore de cette nécessité de transmuter le réel pour en saisir la complexité et continue d'alimenter une pensée poétique tiraillée entre l'intuitif et le prospectif, la rétrospective est aussi le lieu d'une refondation poétique. Pétrie d'une (méta)autoréflexivité consubstantielle à son entreprise, la rétrospective fonctionne selon une certaine logique et Giguère, lorsqu'il accepte de s'adonner à la refonte de sa production, se voit soumis à un nouvel impératif : homogénéiser le matériau initial afin d'insuffler à son œuvre une certaine continuité. Pour conférer à ce bilan l'ordre et la structure nécessaires, Giguère n'aura d'autre choix que de trier et « d'organiser » sa propre matière poétique. Contrairement à la frénésie et à la spontanéité qui entouraient le travail chez Erta, rien, cette fois, n'est laissé au hasard : Giguère ne reproduira dans *L'Âge de la parole* que les recueils jugés marquants et retranchera dans la plupart d'entre eux un certain nombre de poèmes. Les textes conservés se verront souvent assigner une nouvelle place à l'intérieur des recueils devenus sections, en plus de devoir composer avec une série de poèmes inédits placés en début de recueil.

Entreprise de « réorganisation », la mise en recueil fera appel aux retraits, ajouts et permutations, chacun des gestes

répondant à un objectif clair : ordonner un corpus relativement composite. En effet, c'est moins de l'esprit d'atelier dont Miron veut témoigner en invitant Giguère à publier, à la suite de Grandbois, le deuxième titre de sa collection « Rétrospectives », que de l'introduction du poète à l'intérieur d'une généalogie – voire d'une genèse – des grands auteurs québécois ¹⁴².

Or, cette « magie de la lettre et de l'encre qui se déploie sur le papier, entre les vergesures, en filigrane, dans les marges mêmes ¹⁴³ » et qui servait de fondement à l'entreprise ertiennaise perd de son lustre alors que la (re)production poétique giguérienne des années 1949 à 1960 se voit contrainte de « tenir » entièrement dans un seul et même volume, à l'intérieur duquel des recueils entiers et autonomes deviennent de simples chapitres. Au retrait de nombreux textes s'ajoutera une homogénéisation complète de la typographie : disparaissent alors, au profit de l'usuel « Times II », la panoplie de caractères (Garamond, Baskerville, Caslon, Kabel, Tempo, Old English et autres) que Giguère avait mis à sa main depuis son passage à l'école des Arts graphiques. Il ne sera pas question de reprendre les recueils dans leur

142 Et ce, bien que Miron ait reconnu en tous points l'apport magistral de Giguère à l'édition québécoise : « C'est à travers ses expériences et ses travaux (de pionnier en notre milieu : 1948-56, cf. *Cahier de l'Atelier d'arts graphiques*, cf. ses premiers recueils qu'il composait lui-même, imprimait, reliait, etc.) que je me suis éveillé, comme beaucoup d'autres, aux exigences typographiques et graphiques requises par le métier d'éditeur. De 1953 à 1959, des réalisations accomplies, notamment la belle collection « La Tête armée » et ses éditions de grand luxe (gravures et poèmes), constituent la matrice de départ de l'élévation des normes de production de l'édition québécoise sous les rapports de la fabrication, de la présentation, de la typographie, de la mise en page. » Gaston Miron, « Une poésie d'invasion », *La barre du jour*, op. cit., p. 127.

143 Roland Giguère, « Une aventure en typographie », op. cit., p. 99.

facture typographique originale, ni de reproduire *Midi perdu* et *Adorable femme des neiges* dans leur calligraphie initiale. De plus, on substituera aux reproductions de dessins, de sérigraphies et de collages sur bois un resserrement du texte, particulièrement visible dans les recueils écrits en prose comme *Midi perdu* et *Yeux fixes*, auxquels on retranche respectivement six et sept pages, sans qu'une ligne de texte n'ait été effacée.

D'une telle réingénierie, la spatialité ne pouvait évidemment sortir indemne : dans un recueil comme *Les Nuits abat-jour*, par exemple, le retrait des images entraîne une réduction de la dimension dialogique inhérente au projet du recueil en même temps qu'une remise en question de l'espace qu'occupait chaque poème sur la page, ainsi que de sa manière de l'occuper. Reproduits dans *L'Âge de la parole*, certains de ces poèmes – les plus courts notamment – font figure de parent pauvre : reclus dans un coin de la page, ils n'ont plus comme interlocuteur que la marge blanche et le reste de la page, vide. En soutirant de la page les images et la typographie originales, c'est l'identité même du poème qui est mise en péril.

Aussi adhérons-nous aux propos de Marc André Brouillette lorsqu'il souligne le risque de regrouper des textes appartenant à des livres d'artistes à l'intérieur d'un recueil publié en édition courante :

De ce passage d'une forme à l'autre, on constate d'abord une double transformation : d'une part, transformation d'un objet-livre (singulier et autonome) en un objet-texte ; d'autre part, transformation de l'environnement textuel – d'un dialogue entre textes et images, on passe à un dialogue entre des textes seulement. Au terme de ce processus, les aspects matériel, sensoriel et visuel du

livre d'artiste se trouvent écartés au profit d'un texte dorénavant amputé du rapport qui le singularisait. N'est-il pas paradoxal d'extraire un texte de son cadre originel et original, et de rompre ainsi le dialogue qui pourtant en était le fondement ? Alors que la mise en recueil d'essais, de nouvelles ou de chroniques suscite une relecture qui s'avère un apport à la compréhension et à l'interprétation des textes regroupés, la mise en recueil des livres d'artistes n'entraîne-t-elle pas, en revanche, une perte irrécupérable¹⁴⁴ ?

En extrayant un nombre limité de poèmes des six recueils parus antérieurement aux Éditions Erta, en supprimant une partie importante du dialogisme que portait en lui le projet de recueil artisanal, en remodelant la spatialité des textes et leur rapport à l'espace, à la page, au recueil qui fut livre-objet, Giguère transforme son puzzle¹⁴⁵ en un agencement non moins magistral mais circonscrit à l'intérieur de limites – chronologiques, architecturales, esthétiques – bien précises. Suite d'entités devenues fragments, la rétrospective ne se composerait-elle pas ainsi dans une double visée ?

Elle s'élabore certainement dans une volonté de faire œuvre, c'est-à-dire de mettre au monde un premier grand recueil dans le sens où l'entendait Ponge. Pour ce faire, Giguère réorganise son œuvre antérieure mais l'assortit également de 49 poèmes

144 Marc André Brouillette, « La mise en recueil de livres d'artistes dans l'œuvre de Gilles Cyr », *Le Recueil littéraire*, op. cit., p. 116-117.

145 Nous nous inspirons ici de Barthes, qui décrit le recueil comme l'œuvre d'un bricoleur ne voyant les unités inertes qu'il a devant lui qu'en les rapportant. « L'œuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux qui marque toute grande question : c'est un puzzle magistral, le puzzle du meilleur possible. » « Littérature et discontinu », p. 186.

inédits, fondant ainsi un nouvel ensemble qui sera considéré comme recueil de poésie en même temps que comme livre à part entière. Puis, parallèlement à cet ambitieux projet, Giguère semble caresser le désir de substituer à la perte de l'image et à l'effritement de la matérialité une nouvelle forme de récit. Un récit qui traduirait et aménagerait les grandes lignes de la poétique giguérienne, certes, mais qui sacrifierait la souveraineté absolue que l'objet-livre conférait à chaque publication ertienne.

Tourmenté par le « cas » Butor, Barthes condamne la critique contemporaine, qui défend un principe selon lequel « [...] ne pas réciter son objet, c'est pour le Livre se suicider ¹⁴⁶. » Si l'on suit ce raisonnement, on peut considérer qu'en tentant d'uniformiser et de lier entre elles un certain nombre de publications bigarrées que le poète enrichira d'une nouvelle dimension (poèmes inédits), *L'Âge de la parole* assure la pérennité et scelle la genèse de l'œuvre à laquelle il participe. Pour arriver à ses fins, le livre aura tout de même dû fracturer les recueils initiaux, réduisant de par ce geste la polysémie qu'avait engendrée un foisonnant dialogue entre texte et image.

146 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 177.

CHAPITRE 4

Grammaire d'une reconfiguration poétique

Le travail rétrospectif comme ouverture du sens

Il est vain de vouloir réduire la poésie à une chose écrite. Si la poésie est, entre autres, une manière de dire, c'est aussi une manière de voir, de penser, et une manière d'être.

ROLAND GIGUÈRE

LE CHAPITRE PRÉCÉDENT nous a permis de faire la lumière sur les pertes encourues au fil du travail rétrospectif. Évidemment, cet éclairage jeté sur le remaniement de la production originale demeure parcellaire, dans la mesure où nous n'avons considéré jusqu'ici que les pertes occasionnées par la réédition. Aussi souhaitons-nous décliner maintenant la typologie des gains occasionnés par la remise en recueil des poèmes publiés antérieurement, que le poète assortira de près de cinquante inédits. Si l'homogénéisation de la facture visuelle du livre institue une nouvelle lecture de la poésie de Giguère, les 49 poèmes inédits, quant à eux, ne manquent pas d'enrichir substantiellement la publication rétrospective. En insérant dans *L'Âge de la parole* un nombre important de textes

écrits entre 1949 et 1960 mais jamais publiés, Giguère montre que les recueils parus chez Erta ne révélaient pas la totalité de sa production poétique. Sans s'expliquer sur les motifs qui le poussèrent à retarder la publication de ces poèmes, Giguère leur donne un certain crédit par le simple fait de les sélectionner et de les insérer dans son premier « grand » livre. Placés en début de recueil, les poèmes inédits viennent non seulement ajourer la production initiale, mais servent aussi d'introduction à l'ouvrage. Loin de constituer des « fonds de tiroirs », ces textes sont d'une qualité conforme aux poèmes publiés par Giguère jusqu'alors et donnent sans conteste, comme l'écrira Guy Sylvestre, « une épaisseur nouvelle à cette œuvre somme toute assez peu abondante malgré tout¹⁴⁷. » Plus encore, certains d'entre eux illustrent avec clarté la quête poétique que poursuit Giguère, allant même jusqu'à baliser les contours de cette démarche intérieure qui donnera son titre au livre : *L'Âge de la parole*. En témoigne le poème éponyme, écrit en 1957, mais qui n'avait pas trouvé place dans les recueils publiés subséquemment chez Erta :

*Un vent ancien arrache nos tréteaux
dans une plaine ajourée renaissent les aurochs
la vie sacrée reprend ses ornements de fer
ses armes blanches ses larmes d'or
pour des combats loyaux*

*le silex dans le roc patiente
et nous n'avons plus de mots
pour nommer ces soleils sanglants*

147 Guy Sylvestre, *op. cit.*, p. 10.

*on mangera demain la tête du serpent
le dard et le venin avalés
quel chant nouveau viendra nous charmer¹⁴⁸ ?*

Réactivant la tension – lisible dans toute l'œuvre de Giguère – entre l'hier destructeur et un futur prometteur, le poème sonde la frontière entre l'univers ruiné et la terre fertile, présentant la parole comme le vecteur idéal d'une renaissance capitale, lieu rêvé de tous les possibles. Encore une fois, Giguère donne à lire le pouvoir souverain de la création poétique, qui redonnerait vie à une race animale éteinte depuis des siècles, l'auroch, fournissant les ressources nécessaires pour régénérer le sol (« dans une plaine ajourée ») d'un monde sensible menacé d'extinction (« et nous n'avons plus de mots / pour nommer ces soleils sanglants »). Nécessité, en outre, de faire table rase, de « manger la tête du serpent » et, s'emparant de la force mythique et de la ruse du reptile, de laisser émerger un chant nouveau, écho libérateur d'une croisade plus contemporaine.

Écrit tel un écho au recueil *Les Armes blanches*, ce texte offre une réponse, sinon un prolongement, aux questionnements qui furent à la source de poèmes comme « Continuer à vivre » :

*Et pour continuer à vivre
dans nos solitaires et silencieuses cellules nous commençons
d'inventer un monde avec les formes et les couleurs
que nous lui avions rêvées¹⁴⁹*

et « L'effort humain » :

et après des années de ruine de bris et d'oubli

¹⁴⁸ *L'Âge de la parole*, p. 56.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

*apparaissait à la surface d'un étang
parmi tant de cadavres
un ovale blanc un visage un visage d'enfant
comme un cerceau retrouvé¹⁵⁰.*

Épris, comme l'indique le titre du premier poème du recueil, de l'urgence de « Vivre mieux », Giguère retrace, à travers *L'Âge de la parole*, les divers jalons d'une entreprise totalisatrice : tourner le dos au passé pour accéder, par « d'autres routes plus larges¹⁵¹ », à une vie meilleure, accessible par les voies de la création. « [Il faudra bientôt dessiner d'autres images / aux reflets plus humains¹⁵² », écrivait-il déjà en 1950, dans un poème inédit publié dans *L'Âge de la parole* sous le titre « La main passe ». Et encore, dans « La vie dévisagée » (1952), il reprend le thème de la transgression nécessaire :

*Il faudra dérouler les rails de la patience
prendre le jour par la main et lui montrer le chemin
qui mène aux hommes chancelant sur les bords de la nuit
le souffle trop longtemps contenu nous défigure
la vie face aux murs prend figure de défaite
s'il n'y a dans quelque fissure l'apparence d'un espoir
l'espoir de l'amour l'espoir de la liberté
l'espoir qu'un jour nous vivrons tous pour aimer¹⁵³.*

150 Ibid., p. 121.

151 Ibid., p. 11.

152 Ibid., p. 13.

153 Ibid., p. 21.

Cet « âge de la parole », Giguère le présente, par le biais des textes inédits, sous les traits d'un passage, d'une transition entre un monde peuplé de palmes noires (« Vivre mieux »), de pénombre (« Comme des mouches »), d'ennui, de radeaux coulés, de vie perdue, de veines éclatées, de larmes (« Pour tant de jours »), de jours où plus rien ne comptait (« En proie aux pires malheurs »), de déserts envahissants (« Seul jour »), à un univers purifié, un jour nouveau, « [...] un monde / de toutes pièces inventé / du brin d'herbe à veines d'ivoire / au soleil d'or liquide » (« Par mes mains »), une réalité nouvelle que résume l'expression « le merveilleux possible » (« Devant le fatal »).

Emblématique de cette étape, époque de prospection et de changement, le poème inédit « Pour tout effacer j'avance » souligne clairement les moyens pris par le poète pour arriver à ses fins. La renaissance, si elle advient, naîtra de l'action, Giguère préférant toujours les figures de la progression et de l'homme agissant à celles du renoncement et du martyr.

*Tout l'or des matins s'évapore
arrive la saison des vents d'ombre
où la nuit interminable hurle à la fenêtre*

*je vois les champs renversés
les champs inutiles où l'eau potable se gâte
des yeux qui ont soif me dévorent*

*et pour ne pas mourir dans l'ombre
j'avance une lueur d'espoir
sur le plus affreux carnage*

*j'avance sur parole
les plus belles transparences*

*j'avance la dernière palme
et un bras nu se lève
comme une aurore promise*¹⁵⁴.

Segment capital du nouveau recueil, la première section de *L'Âge de la parole* s'avère donc déterminante tant sur le plan sémantique qu'architectural. Car, tout en jetant sur les textes publiés antérieurement un éclairage qui ne manque pas de produire, à l'intérieur de la rétrospective, une nouvelle structure de sens, les poèmes inédits invitent à reconsidérer les recueils originaux sous un angle différent, ouvrant, au sein du recueil, de nouvelles perspectives de lecture.

Tous datés, les textes inédits accompagnent, en quelque sorte et non sans un certain décalage (dû à la séparation en parties) les recueils publiés antérieurement chez Erta et repris dans *L'Âge de la parole*. Aussi, le lecteur qui s'attarde à la datation de ces poèmes nouvellement divulgués sera-t-il tenté de faire l'aller-retour à l'intérieur du recueil, passant d'un poème inédit au recueil qui fut publié la même année que sa création, puis se questionnant sur la raison du rejet, jusqu'alors, de tel ou tel texte. La lecture tabulaire ne manquera pas de révéler quelques éléments fondamentaux qui s'ajouteront dès lors à l'édifice que façonnait déjà la poétique évolutive de Giguère. Le thème de la lutte et de la transgression nécessaire à l'affranchissement collectif, par exemple, est récurrent parmi les poèmes inédits alors qu'il ne surgissait que sporadiquement dans les recueils originaux. En entrant d'abord en contact avec les inédits, le lecteur verra probablement le reste de sa lecture imprégnée par cette dimension (plus sociale) de la quête poétique, qui dessine en somme les contours de *L'Âge de la parole*.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

Interrogeant la constitution de ses premiers recueils en même temps que la valeur de chacun des poèmes qu'ils contenaient, Giguère aurait donc remis en question, à l'instar de Mallarmé, « l'armature mystérieuse de [son] œuvre » originale. Et si, comme le croit Dominique Combe, « Au-delà de la structure apparente du recueil, se dégage [...] la structure profonde dans laquelle un « hasard savant » établit des correspondances, d'abord inaperçues, entre les poèmes ¹⁵⁵ », le recul pris par le poète au moment de composer *L'Âge de la parole* lui permit peut-être de sonder les mouvements souterrains de sa propre pratique et, ce faisant, de définir plus clairement les grandes lignes qu'il désirait donner à sa poétique. La volonté de sortir du secret 49 poèmes nous semble aller de pair avec le geste qui le pousse à en retrancher un certain nombre parmi ceux qui constituaient son œuvre initiale, bouleversant ainsi l'équilibre premier (celui qui s'était élaboré au fil des parutions depuis 1949) pour en générer un nouveau.

Selon Mallarmé, le poète serait en quelque sorte manipulé par ce hasard savant qui le poussera, lors de l'élaboration d'un livre, à rassembler des titres desquels se détache une intention habituelle (partagée par plusieurs textes) et significative. La prédilection de Giguère pour les thématiques de la quête et de la transgression – qui s'affirme systématiquement à travers une recherche esthétique novatrice – semble répondre à la définition que donne l'auteur de « Crise de vers » d'une « intention habituelle », donnant naissance à un champ sémantique qui

155 *Loc. cit.*, Nous assimilons aux recueils de Giguère les remarques sur l'album proposées par Combe, tout en gardant à l'esprit que ce rapprochement ne doit pas être poussé à son paroxysme, les recueils publiés chez Erta ne correspondant pas tout à fait à la définition que donne Combe de l'album (forme anarchique du recueil).

surgit de manière plus ou moins intentionnelle à l'intérieur de l'œuvre du poète. Or, si Giguère fait montre d'une certaine désinvolture dans l'élaboration de ses premiers recueils, sa méthode change quand vient le temps de procéder au travail rétrospectif. Alors que les recueils publiés aux Éditions Erta avaient tous été écrits et composés très rapidement, Giguère mettra plus de temps à bâtir sa première rétrospective. Probablement conscient de ce qu'implique cette publication (prendre la relève de Grandbois n'est pas rien!), il laisse peu de place au hasard, faisant de *L'Âge de la parole* un parcours savamment conçu à travers une poésie qui a désormais des chances – ce que Giguère ne pouvait ignorer – de passer à l'histoire.

À l'heure où les Éditions de l'Hexagone ont acquis une certaine notoriété – tant auprès du lectorat que de l'institution – et que la collection « Rétrospectives » prend son envol, le recueil de Giguère est fort attendu.

Nul ne peut expliquer ce qui motiva Giguère à occulter la portion visuelle de ses premières publications pour n'en conserver que le texte. Ressources éditoriales limitées¹⁵⁶ ou désir d'homogénéiser la collection? Seul l'auteur aurait pu le dire. Or, il apparaît clairement que Giguère a voulu substituer autre chose à l'image. Car, comme l'explique Combe :

*La plupart des recueils contemporains, même lorsqu'ils
suivent grosso modo l'ordre chronologique de la*

156 Sans en être certains, nous pouvons présumer que le choix de Giguère fut, du moins partiellement, contraint par la relative pauvreté matérielle des Éditions de l'Hexagone en 1965. Car, en 1978, lorsque paraît *Forêt vierge folle* (assorti de plusieurs illustrations cette fois), les moyens matériels et techniques dont dispose l'éditeur sont déjà différents.

rédaction, ajoutent une dimension configurative destinée à unifier l'ensemble pour lui donner sens, et c'est véritablement là que commence le travail rhétorique de la composition. La chronologie des poèmes se transforme alors en une logique qui motive la place de chacun des éléments dans l'ensemble (et qui n'est pas nécessairement narrative) : la syntagmatique se double d'une organisation paradigmatique. Le recueil n'est plus alors une simple « collection » destinée à rendre accessible au lecteur des textes dispersés dans des revues ou inédits, mais bien un « livre de poésie » – à défaut d'être le « Livre¹⁵⁷ ».

En ajoutant 49 poèmes inédits au début de l'ouvrage, en sélectionnant certains recueils parmi la totalité de ses parutions, en retranchant une partie des textes initiaux et en modifiant la configuration interne des recueils devenus sections, Giguère procède à ce qu'on pourrait appeler une réouverture de l'œuvre, redéfinissant par le fait même les limites dans lesquelles cette dernière avait été, dans un premier temps, circonscrite. Transposant ce qu'avancent Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis à propos de la dimension architecturale (constitutive) de l'anthologie littéraire sur notre étude de la rétrospective¹⁵⁸,

157 Dominique Combe, *op. cit.*, p. 18.

158 Nous considérons que la composition de l'anthologie littéraire présente suffisamment de similitudes (tri et choix de textes qui surviennent subséquentement à une évaluation d'un ou de plusieurs corpus) avec celle de la rétrospective pour nous permettre de procéder à cette transposition, la rétrospective pouvant être considérée, à notre avis, comme une forme d'anthologie littéraire personnelle. Et comme le mentionne René Audet dans un chapitre de sa thèse consacré aux « Modalités de rassemblement et rapports avec l'œuvre » : « Deux tendances se démarquent [dans *L'Âge de la parole*] : l'une conçoit la rétrospective comme reproduction de l'œuvre d'un auteur depuis ses

nous joignons notre voix à ces derniers, dont le questionnement sur les limites de l'œuvre¹⁵⁹ nous apparaît pertinent dans le cadre d'une étude telle que la nôtre.

Quelle est en dernier ressort l'unité pertinente d'analyse et de réception des textes ? L'anthologie littéraire, qui apparaît bien comme l'envers de l'œuvre complète, ne cesse d'être confrontée à cette question, et se doit d'y apporter des réponses concrètes. Car l'anthologie, en réduisant une œuvre ou l'ensemble de la production d'un auteur [...], se heurte constamment à la question du bien-fondé de ses choix. S'arrêtant à la page, au poème ou à la scène, elle se présente à la fois comme sélection et extraction, abréviation et disposition. Ce faisant, elle suppose qu'il existe bien dans une production donnée des « plus belles pages » à proposer à un lecteur qui n'a ni le temps ni peut-être le désir d'aller plus avant ou qui au contraire sera tenté par une exploration personnelle plus ample et plus précise¹⁶⁰.

origines (pour la rendre accessible) ; l'autre la détourne légèrement pour favoriser une synthèse qui se veut représentative : la rétrospective vise plutôt à donner une idée générale de la production, quitte à en faire une sélection. *L'Âge de la parole* navigue entre les deux positions : ne modifiant les ouvrages originaux qu'à quelques reprises, il donne accès à la production giguérienne ; cependant, par ces modifications, par la sélection des ouvrages et des sections d'ouvrages à reproduire, il se situe plus certainement du côté de l'anthologie. »

159 Dans un chapitre consacré aux anthologies, Fraisse et Mouralis tentent d'évaluer les paramètres de permanence et de mobilité de ce genre de textes.

160 Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, « Les « œuvres complètes » : l'œuvre et ses limites », *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 2001, p. 127.

Rappelant que le recueil repose sur une métaphore essentielle que nous révèle l'étymologie – celle de la cueillette –, Fraisse et Mouralis insistent sur la valeur positive immanente à la mise en recueil. Car le geste de cueillir en englobe plusieurs autres ; aussi la sélection, l'extraction et l'assemblage procèdent-ils du même mouvement créateur. Dès lors, et contrairement à ce que les analyses précédentes ont pu nous le faire croire, le travail rétrospectif peut être envisagé comme entreprise constructive plutôt que comme une simple mécanique de la réduction.

En relisant attentivement ses recueils artisanaux et en ne sélectionnant que six livres parmi les dix déjà parus, Giguère ne reniait donc pas une partie de son œuvre mais donnait un sens nouveau à l'ensemble de celle-ci. De même qu'en retranchant une partie des poèmes contenus dans les recueils réactivés, il amputait moins ces livres qu'il ne les reformulait, donnant un visage nouveau à tel ou tel recueil par le biais du retrait ou de la permutation.

Dans *Les Nuits abat-jour*, par exemple, Giguère retranche onze des vingt-deux poèmes qui constituaient l'édition initiale. Placée immédiatement après les inédits, la section ne s'ouvre plus sur le même texte que dans le recueil initial. En effet, un court liminaire placé en exergue des exemplaires publiés en 1950 chez Erta disparaît dans la version de l'Hexagone.

Le navire fait eau de toute part

Le jour fait nuit

Abat-jour

Je fais nuit

Dans ma propre nuit ¹⁶¹

161 *Les Nuits abat-jour*, Liminaire.

Allégorique, ce poème synthétisait l'univers exploré dans *Les Nuits abat-jour*, lui servant à la fois d'introduction et de révélateur. Alors que cette piste guidait le lecteur à travers la cosmogonie poétique pour le moins cryptique du jeune Giguère, son retrait n'entraîne pas nécessairement une perte mais plutôt une réouverture du sens. En effet, nous pouvons supposer que Giguère a voulu revenir sur le constat de noirceur que véhiculait *Les Nuits abat-jour*. En retranchant le poème le plus sombre du recueil, il incitait le lecteur à relire les poèmes conservés à la faveur du nouvel ensemble, soit à la lumière des poèmes inédits et de la nouvelle configuration. Le lecteur de *L'Âge de la parole* qui n'aura pas été mis en contact avec la charge initiale aura tendance à lire le chapitre « Les nuits abat-jour » comme l'un des jalons d'une longue quête d'affranchissement plutôt que comme un premier constat d'échec.

Si les recueils *Midi perdu* et *Yeux fixes* sont repris en entier, c'est certes en raison de leur nature : rappelons qu'il s'agit de deux poèmes en prose dont la cohérence demeure conditionnelle à leur reproduction intégrale.

Mais le fait qu'ils soient tous deux sélectionnés ne doit pas être imputé qu'au hasard : ce choix laisse transparaître une volonté de mettre en valeur la prose, genre auquel s'initie Giguère dès 1951 et dont la pratique ne fera pas l'unanimité auprès des critiques. Alors que Jacques Brault s'en prend à *Yeux fixes* en affirmant que Giguère accuse la pire de ses faiblesses formelles dans les parties narratives de ses poèmes, Claude Gauvreau, lui, considère ce recueil comme le meilleur écrit de Giguère, « son plus spontané, son plus sonore, son plus passionné. »

« Tout est question d'éclairage ¹⁶² », note Jean-Marcel Duciaume ; car en conservant un espace enviable pour ses textes en prose,

162 Jean-Marcel Duciaume, *op. cit.*, p. 11.

Giguère mettait volontairement de l'avant une portion de son travail que *L'Âge de la parole* ne manque pas d'exalter. Tandis que *Yeux fixes* promeut un évident désir d'aller droit au but, *Midi perdu* insuffle à la poétique giguérienne une dimension logique inédite. En élaborant une trame qui, sans être essentiellement narrative, plonge ses racines dans la forme du récit, Giguère fait de *Midi perdu* un voyage au sein de l'univers stérile dans lequel évoluera passagèrement le poète.

Dans *Les Armes blanches*, tous les poèmes en vers sont reproduits dans leur ordre initial. La variation du contexte engendrera toutefois une interprétation différente des mêmes poèmes. Repris dans *L'Âge de la parole*, un poème comme « Roses et ronces » véhicule toujours le même lyrisme empreint de paradoxes (roses/ronces ; beauté/destruction ; froideur/chaleur ; enfermement/débâcle) et continuera de porter la charge intempestive que l'on a rapidement reconnue comme l'un des traits distinctifs de l'écriture giguérienne. « Continuer à vivre », cependant, est un poème moins fougueux dans lequel le désir du changement est exprimé sous le signe de la patience plutôt que sous le règne de la violence. Enrichissant autrement le parcours poétique de Giguère, le poème procède selon le mode du bilan, traçant les contours et nommant les luttes propres à cet « âge de la parole » durant lequel, écrira Giguère treize ans plus tard, « [j]'écrivais pour nommer, appeler, exorciser, ouvrir, mais appeler surtout ¹⁶³. »

Alors que le lecteur du recueil original pouvait être particulièrement touché par le fatalisme imprégnant alors la quête poétique de Giguère (« Rosace les ronces / ce printemps de glace dans les artères / ce printemps n'en est pas un / et

163 *Forêt vierge folle*, p. 110.

quelle couleur aura donc le court visage de l'été? »), la lecture de *L'Âge de la parole* incite à une lecture renouvelée des « Armes blanches », dont l'optimisme du premier poème (« Continuer à vivre ») retentit désormais avec plus de force. La relecture des strophes inaugurale et finale montrera bien comment Giguère entrevoit la « lutte » menée à travers l'acte d'écriture. Non plus empêchée par les diverses figures du désastre qui habitaient « Roses et ronces », l'aventure poétique peut maintenant s'effectuer librement, le passé jadis menaçant étant dès lors, en 1965, intégré comme une réalité transgressée.

*S'avançaient sur la nappe mince du présent
Un millier d'images déjà répudiées
Et continuaient de nous solliciter ces mirages
D'un monde que nous savions ruiné
[...]
et pour continuer à vivre
dans nos solitaires et silencieuses cellules
nous commençons d'inventer un monde
avec les formes et les couleurs
que nous lui avions rêvées*¹⁶⁴.

Partis d'un lieu tissé de mirages, sur la trame mince du présent d'un monde résolument ruiné (qui fait sans doute référence aux années 1930 à 1950, alors que « nous nous sentions coupables / corps et biens dans le désastre » et donc avant l'avènement d'une parole plus libre, fondatrice de cet âge libérateur de la parole), nous aboutissons à un lieu soudainement habitable, terre d'accueil où devient viable la survie collective tant recherchée. Ce qui se présentait, dans l'édition de 1954, comme un rêve

¹⁶⁴ Roland Giguère, « Les Armes blanches », *L'Âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p. 105-106.

mêlé d'espoir et d'utopie, apparaît au lecteur de *L'Âge de la parole* comme le portrait d'une réalisation bien tangible.

Après avoir été lancé comme un cri de ralliement appelant une prise de position, évidemment ici, prise de parole (un peu à la manière d'un Miron qui dans « Compagnons des Amériques », exhorte à la désaliénation par l'action et à la réappropriation identitaire par le langage), le poème retentit plutôt sous les traits d'un souvenir. Alors que Claude Haeffely commentait la parution du recueil original en rappelant que « Les Armes blanches sont l'image de la poésie présente qui lutte à armes inégales contre ceux qui veulent < réduire l'homme au silence > ¹⁶⁵ », les critiques et lecteurs de *L'Âge de la parole* n'aborderont pas « Les armes blanches » sous le même angle, une part des causes défendues par Giguère et ses contemporains s'étant entre temps incarnée dans les réalisations artistiques de chacun, la parole poétique ayant, depuis la grande noirceur, acquis droit de cité et gagné quelques combats. Les armes, auparavant tranchantes et meurtrières, deviennent blanches dans « Continuer à vivre », qui inaugure certainement un âge de santé plutôt que d'impuissance. Cette renaissance étant d'emblée posée dans la rétrospective comme une réalité conquise, le parcours du lecteur qui n'a pas eu accès au recueil initial sera nécessairement différent de la relecture des « initiés ».

Dans le même esprit, le poème « L'effort humain » clôt le recueil *Les Armes blanches*. S'il soulignait déjà, en 1954, l'intention ferme du poète d'alimenter le projet entrepris dans « Continuer à vivre », il acquiert des résonances nouvelles lors de sa reprise, en 1965.

165 Claude Haeffely, « Notes sur *Les Armes blanches* », *Amérique française*, avril 1954, p. 70.

*Pour avoir une image claire de l'homme
tous les ans il fallait briser sept miroirs
et effacer de la mémoire
un nombre incalculable de visages*

*Et après des années de ruine de bris et d'oubli
Apparaissait à la surface d'un étang
Parmi tant de cadavres
Un ovale blanc un visage d'enfant
Comme un cerceau retrouvé¹⁶⁶*

L'aboutissement du programme n'a jamais été présenté aussi clairement par Giguère, et si les conditions en étaient formulées dans le recueil initial, sa cohérence – mise en lumière par la position du poème au sein d'un nouvel ensemble (le recueil devenu section dans *L'Âge de la parole*) – se voit décuplée. La figure du « cerceau retrouvé », par exemple, endosse une signification que vient préciser le nouveau contexte de l'œuvre : Giguère exprime, à travers cette formule, la fin d'un cycle, la boucle cachetant une aventure marquée par la prospective mais non moins circulaire. Après avoir lutté contre l'influence néfaste d'« un nombre incalculable de visages », le poète retrouve une pureté qu'il avait perdue à force de côtoyer des cadavres ; l'ovale blanc et le visage d'enfant deviennent ainsi les symboles de cette renaissance que scelle *L'Âge de la parole*.

À ce point, nous voyons clairement que *Les Armes blanches* constitue une charnière à l'intérieur du parcours poétique de son auteur. Pas étonnant, donc, que plusieurs poèmes inédits publiés dans la première section de *L'Âge de la parole* fassent

166 *L'Âge de la parole*, p. 121.

délibérément écho à cette œuvre, souvent citée comme un moment fort du corpus giguérien.

Le projet de fraternité, écrit Gilles Marcotte, c'est dans Les Armes blanches qu'il commencera de s'accomplir. Roland Giguère reconnaît, au delà des aventures du métal et du feu, la pure exigence du pain. Après la déflagration de l'être dans un désespoir absolu, voici le « mince filet de voix qu'il ne faut pas briser », voici « les blés couleur de nos bras / les blés couleur d'homme », voici « un ovale blanc un visage d'enfant ». [...] pour la première fois le « nous » de Roland Giguère sonne pleinement vrai, parce qu'il fait appel à l'homme total. Un homme entreprend le voyage du salut, et du coup c'est l'humanité qui se met en marche, dans une vaste amitié¹⁶⁷.

Or, en reproduisant intégralement *Les Armes blanches* dans *L'Âge de la parole*, Giguère souligne à son tour l'importance qu'il accorde à ce recueil. Plus encore, il profite du recul qu'il a pris par rapport à cette publication et mesure probablement mieux que jamais la force évocatrice de l'ensemble : tout, dans *Les Armes blanches*, énonçait les paramètres de cet âge de la parole qu'il nommera après l'avoir vécu. Des « Heures lentes » (« On tourne pesamment la main vers un nouvel horizon / et toute une vie s'appuie sur notre front / la rougeur de l'attente fait place à la douce blancheur / des pierres précieuses dans nos mains calmes¹⁶⁸ ») à « Paysage dépaycé » (« [...] le paysage le beau paysage n'était plus beau / il n'y avait plus de ruisseaux / plus de fougères plus d'eau / il n'y avait plus rien // le paysage

167 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, op. cit., p. 228-229.

168 *L'Âge de la parole*, p. 116.

était à refaire¹⁶⁹. ») en passant par les poèmes cités plus haut, nombreux sont les vers qui préfigurent le passage vers une nouvelle ère.

Alors qu'il écrit ces poèmes (de 1951 à 1953), Giguère ne le sait pas encore mais il se situe au cœur de « l'âge de la parole », évolue dans son sillon, lui donne une cadence et rythme les luttes et les victoires qui le constituent. Aussi la reprise du recueil inaugure-t-elle une nouvelle forme de bilan, partie intégrante d'un processus réflexif inhérent à la rétrospective, qui devient un acte d'écriture au même titre que l'était la création initiale des poèmes. Le fait qu'il reproduise intégralement *Les Armes blanches* et demeure fidèle à la composition originale n'empêche pas que le nouvel ensemble qui résulte de la remise en recueil engage une certaine forme de réécriture, la reprise constituant le mouvement final d'une entreprise de réévaluation de l'œuvre, au terme de laquelle le poète décide de garder l'organisation intacte. Comme le remarquent Fraisse et Mouralis, contrairement à ce que l'on pourrait croire à première vue, l'acte de copier participe activement – et ce, au même titre que l'augmentation et la redistribution – de la constitution d'un recueil :

Le recueil, notamment depuis la Renaissance italienne et la vague des Canzonieri, se présente comme une composition, une série de variations sur un ou plusieurs thèmes. La question de son ordonnancement est bien évidemment décisive. Pour de multiples raisons, internes et externes, le recueil imprimé laisse nécessairement de côté un certain nombre de pièces que l'auteur est libre de réemployer, intactes ou modifiées, dans des publications ultérieures. [...] En ce sens, écrire, c'est aussi copier,

169 Ibid., p. III.

*augmenter, amplifier et redistribuer les pièces dont on dispose*¹⁷⁰.

En ne reprenant que deux des sept parties contenues dans *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*¹⁷¹, Giguère procédera, encore une fois, à une redistribution singulière de son œuvre, laissant entendre que ce recueil, victime de sa disparité initiale, ne constituerait pas l'un des jalons mémorables de sa production. *Adorable femme des neiges*, au contraire, apparaît comme le grand recueil à relire, paroxysme et aboutissement d'une quête alimentée au fil des recueils précédents, œuvre « ultime » qu'on n'aurait pu démembrer sans en mutiler la portée sémantique.

Cette lecture tabulaire de *L'Âge de la parole* nous permet d'évaluer le poids des conséquences qu'initient les transformations inhérentes au travail rétrospectif. Ce dernier, qu'on considère trop souvent comme un exercice de collection, procède aussi selon le mode de l'évaluation et de la réécriture. Empreinte d'une auto-réflexivité qui laisse cours à un soudain jeu de perspectives, la démarche mémorielle entreprise par le poète devient, en quelque sorte, voyage dans la contemporanéité d'une œuvre qui ne cessera, tant qu'on exhumera des inédits de Giguère, d'être réactualisée.

L'intrusion narrative

Mais si la lecture tabulaire proposée par le Groupe μ éclaire significativement certains apports engendrés par la recomposition recueillistique, les perspectives qu'elle laisse

170 Fraisse et Mouralis, *op. cit.*, p. 129-130.

171 Il reprendra deux autres sections dans *La Main au feu*, deuxième rétrospective publiée à l'Hexagone, en 1973.

entrevoir ne sauraient circonscrire l'entière des effets du processus rétrospectif. À ce stade, il nous semble nécessaire d'analyser l'identité narrative que recèle la poésie de Giguère avant de passer à une lecture linéaire de *L'Âge de la parole*, lecture qui soulignera, quant à elle, le surgissement de formes nouvelles à l'intérieur du recueil.

Bien que la poésie lyrique ait longtemps porté une négativité qui la confinait dans un statut d'anti-discours (par opposition au genre épique qui donnait vie à l'action, voire à la diégèse et à la fiction) et que Dominique Combe dise d'elle qu'« elle n'est pas un genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schéma générique, c'est-à-dire discursif¹⁷² », elle tire, on le sait aujourd'hui, certaines ficelles de la narrativité.

La poésie de Giguère, celle de la première période du moins, est essentiellement lyrique. Pourtant, et bien qu'elle épouse tous les traits caractéristiques du genre, on ne peut nier qu'elle recèle, et pas seulement dans les poèmes en prose, des attributs purement narratifs. Pensons d'abord à *Yeux fixes*, long poème de révolte et de fracas, écrit dans un mouvement d'intense révolte comme pour aller au bout de l'intolérable solitude humaine et la conjurer. Ici, Giguère combat le feu par les flammes et ne fait aucun compromis (« je me souviens avoir déposé des mines un peu partout / à l'intérieur / pour voir le sang mêlé à des corps étrangers / histoire de voir¹⁷³ »). Son écriture va droit au but, comme pour émettre une rupture nette avec un passé pourri (« [...] il faut pouvoir continuer, / même si les ruines

172 Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 156.

173 *L'Âge de la parole*, p. 87.

se multiplient comme des lapins / et s'installent dans nos demeures. / Il faut arriver à tout voir sauter / à feu et à sang / puis enjamber¹⁷⁴ »).

Autonome et totale, cette œuvre a souvent été citée comme l'ultime transition au cœur de la poétique giguérienne. « Yeux fixes, écrira Gilles Marcotte, marque une rupture violente, décisive, dans l'œuvre de Roland Giguère, et j'oserais dire : dans la poésie canadienne-française. Voici, enfin, la révolte nette et pure contre les miroirs d'un passé moisissant, le pari franc, décidé, sur l'avenir¹⁷⁵. » En soi, l'œuvre constitue un récit autant qu'un long poème – en raison des ressources syntaxiques et formelles auxquelles elle recourt –, jouant avec la porosité des frontières qui délimitent les deux genres.

Mais la dimension narrative ne se limite pas au poème en prose : plusieurs poèmes en vers contenus dans *L'Âge de la parole* constituent également de courts récits. Le poème « l'homme à la paille », cité précédemment, ne contient que trois vers :

*Il vécut vingt ans avec une paille dans l'œil
puis un jour il se coucha
et devint un vaste champ de blé¹⁷⁶*

La brièveté du poème ne l'empêche pas de rendre compte d'une action, assumée par un personnage, pendant un temps donné. Voilà l'une des clés de la poétique giguérienne : créer un équilibre entre lyrisme et narrativité, chaque texte se déployant comme un micro-récit poétique à l'intérieur d'un recueil. Souvent masqué derrière le caractère poétique des textes,

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁵ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, p. 287.

¹⁷⁶ Roland Giguère, *op. cit.*, p. 67.

l'aspect narratif n'hésite cependant pas à poindre au détour d'un vers, voire dans la forme même du poème. Nombreux sont les poèmes, non moins lyriques, dans lesquels Giguère insère une proposition de nature purement narrative, ce qui crée une tension entre rêve et réalité, entre utopie et réalisation. À titre d'exemple, nous recopions le poème « le pire moment », extrait des *Nuits abat-jour* :

*La cendre et la cendre
la lune sous les décombres
la pierre irrémédiablement broyée*

*j'entre au pire moment
au moment où l'on ferme les yeux
au moment où tout s'éteint
au moment où la mer ne suffit plus à cacher le ciel
où il faut renoncer à nos jeux innocents
les regards limpides se perdent
dans une aube boueuse
la clarté revient sur ses pas*

j'entre au moment où il faudrait sortir

Malgré le fait que les poèmes présentent certains traits narratifs, il faut lire les recueils en entier pour que la variable narrative s'impose comme une évidence au cœur de la poétique giguérienne. En effet, c'est la résonance d'un texte à l'autre qui rend cet aspect saillant au sein de l'œuvre. Ainsi, une lecture linéaire de chaque recueil d'abord, puis de leur réunion (dans la rétrospective) sera à la source d'une nouvelle perception du corpus, différente – et probablement plus significative de celle qu'aurait engendrée une lecture des poèmes isolés. Lus selon la séquence matérielle du recueil rétrospectif, les micro-récits que

constituent les poèmes formeront, une fois assemblés, un récit global, un genre de système que nous appellerons, à l'instar de Roger Odin¹⁷⁷, le macro-récit. Plus ou moins cohérent selon l'organisation et la structure recueillistiques préconisées par le poète, ce macro-récit tisse des liens sémantiques et narratifs entre les poèmes, mettant en place ce que l'on pourrait nommer la trame poétique du recueil.

Un recueil comme *Adorable femme des neiges* présente, par exemple, un macro-récit très harmonieux, la « logique » de chaque poème étant visiblement déterminée par le projet global du livre : évoquer, avec le plus d'éclat possible, les pouvoirs souverains de la femme et de l'amour. Comme le note André Brochu, « [l]a femme est, sans transition dans l'espace du poème, tour à tour neige, flamme, ruisseau, fleur¹⁷⁸ » ; le macro-récit rassemble donc ces diverses esquisses (micro-récits) pour ne dépeindre, au total, qu'une seule et même figure, souveraine d'un univers dominé par sa beauté et par sa grâce. Face à l'impossibilité de ponctionner une partie des textes ou des images du recueil sans mettre en péril l'équilibre sur lequel s'appuie le macro-récit, Giguère reproduira *Adorable femme des neiges* en entier.

Par contre, le macro-récit des *Nuits abat-jour* n'apparaîtra pas aussi clairement au lecteur, chacun des poèmes révélant une autonomie tant sémantique que formelle. Lorsqu'il reproduit ce recueil dans *L'Âge de la parole*, Giguère ne sélectionne qu'une partie des poèmes dans l'édition initiale, sachant que la cohérence de la nouvelle section ne sera pas compromise

¹⁷⁷ Roger Odin, « Narrer : narration et narrativisation », *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université (coll. « Arts et cinéma »), 2000, p. 26-36.

¹⁷⁸ André Brochu, *DOLQ*, op. cit., p. 13.

par cette modification interne. Le macro-récit généré par l'assemblage des poèmes retenus se construit toujours autour de la thématique de la transgression par le rêve, mais il insiste sur la part la plus stérile de la lutte, les poèmes conservés révélant une posture certes plus fataliste qu'optimiste. Sans réorienter complètement le récit du recueil initial, Giguère procède à une épuration dudit recueil et du macro-récit qu'il contient. Bien qu'il provoque un resserrement certain de la polysémie narrative de l'œuvre, ce travail de « nettoyage » aura comme effet de donner une version concentrée de ce qu'entend le poète par le thème des « nuits abat-jour », soit le récit d'une existence confinée dans les territoires de l'ombre, de la solitude et de la douleur (« [...] immobile au sommet des taudis / pour entretenir le bleu des toiles / pour supporter le toit absent / longues absences d'autrefois / d'aujourd'hui et de toujours // beaucoup plus tard / le ciel déchiré de cris / déchiré comme une aile¹⁷⁹. »)

Poussant plus loin cette logique, Roger Odin, à partir de l'exemple du cinéma, cherche à saisir ce qu'il advient des micro-récits lorsqu'ils se retrouvent englobés par le macro-récit, assimilable au film dans le cas du cinéma et au recueil dans le cas qui nous occupe.

179 « Le grand jour », *L'Âge de la parole* (« Les nuits abat-jour »), p. 65. Nous citons ce poème à titre d'exemple mais la plupart des poèmes des *Nuits abat-jour* repris dans *L'âge...* scandent cette idée d'inévitable échec.

Les micro-récits sont le produit du monstrateur qui, lors du tournage, procède à la mise en boîte des plans ; ils se caractérisent par une continuité totale (un plan est une suite continue de photogrammes) et par le fait qu'étant filmés d'un point de vue unique, ils sont toujours au présent. Le macro-récit, lui, est le produit du narrateur qui, se saisissant des micro-récits, peut, grâce au montage et au passage à la pluriponctualité que celui-ci permet, « en travailler la substance narrative pour annuler l'autonomie des plans produits par le monstrateur et y inscrire le parcours d'une lecture continue »¹⁸⁰.

Là où la narrativisation intervient dans le recueil de poèmes, c'est précisément lorsque l'auteur, ayant achevé l'écriture des textes, organisera les micro-récits en une suite continue d'épisodes. Plongeant ses racines dans la forme du récit, la poésie de Giguère voit son caractère narratif multiplié par la mise en recueil puis, dans un deuxième temps, par la remise en recueil que commande le travail rétrospectif. Chacun des recueils publiés chez Erta constituant un macro-récit, *L'Âge de la parole* tend lui aussi à fonder une trame qui lui soit propre. Exponentiel, le schéma narratif observé dans le cas du recueil peut s'appliquer à la rétrospective, qui devient à son tour macro-récit. Narrateur pour la deuxième fois, Giguère réorganisera ses recueils initiaux à la faveur d'un nouvel ensemble qui révélera, en somme, trois niveaux distincts de textualité.

Et c'est ce grand récit totalisateur qui devient le cadre principal de l'œuvre, celui auquel se rattachera l'esprit du lecteur qui,

180 Roger Odin, *op. cit.*, p. 26-27 (la citation incluse dans l'extrait est d'André Gaudreault).

comme le spectateur au cinéma, tente de trouver de la cohérence dans ce qu'il lit.

« Le travail du spectateur [lecteur] sera donc décrit en termes d'opérations visant à obtenir ce résultat : un récit fini¹⁸¹. » Lisant la rétrospective d'une couverture à l'autre, le lecteur sera à même de saisir toutes les filiations qu'entretiennent entre eux les poèmes d'un même chapitre, puis les chapitres entre eux et finalement, la totalité de l'œuvre avec ce titre évocateur : *L'Âge de la parole*¹⁸².

De 1949 à 1960, alors que Giguère écrivait ses premiers poèmes et composait ses premiers recueils, il vivait l'un des temps forts de son aventure littéraire ; or ce n'est peut-être qu'après coup, à son retour d'un long séjour en France, qu'il saisira la portée de ce qu'il a écrit durant ces années charnières. À ce moment seulement, sa production antérieure lui apparaîtra comme le germe d'une prise de conscience qui ne pouvait émerger qu'au terme de la libération. « Au fur et à mesure que je faisais ce choix et que je recopiais mes poèmes, écrit Giguère en 1965, je me rendais compte qu'ils prenaient une résonance nouvelle, une dimension autre. Certains d'entre eux, écrits une dizaine d'années auparavant, qui pouvaient alors passer pour des élucubrations, s'inséraient maintenant d'eux-mêmes dans leur réalité, dans la réalité¹⁸³. » Cette réalité, qui fait partie de l'ordre du concret tout en participant à la narrativisation évoquée précédemment, correspondrait donc au récit que Giguère élaborait de recueil en recueil durant les années 1949-1960 pour

181 *Ibid.*, p. 29.

182 Voilà qui explique que certains critiques aient exalté l'unité de *L'Âge de la parole*, perception que nous avons contestée dans le chapitre 2.

183 *Forêt vierge folle*, p. III.

ne connaître son apogée qu'en 1965, alors qu'il pouvait enfin donner un sens, une chronologie (pour ne pas dire une diégèse) et un titre à cette quête, l'âge de la parole acquérant enfin toute son ampleur sémantique.

La structure même de *L'Âge de la parole* met en évidence le pouvoir fondateur du poète quand vient le temps de cimenter les bases de ce qu'il veut livrer de sa réalité. Comme nous l'avons déjà vu, Giguère organise sa rétrospective en deux volets, réservant la première partie aux inédits pour ensuite enchaîner avec un choix de poèmes déjà publiés chez Erta. Articulée autour d'une double séquentialité, la rétrospective incite à lire les poèmes inédits comme des clefs d'interprétation des poèmes initiaux, qui sont reproduits dans la deuxième et dernière portion du livre. Proposant une exploration de la poétique giguérienne ciselée en deux temps distincts¹⁸⁴, *L'Âge de la parole* porte à croire que les poèmes inédits, grâce à leur fort pouvoir évocateur ainsi qu'à leur emplacement dans la rétrospective, viennent éclairer les anciens en plus d'orienter la lecture qu'on fera désormais de ces derniers. De cette manière, les recueils publiés antérieurement chez Erta ne reflètent plus la même réalité qu'autrefois, la « gestion libre de la permanence des ensembles propre à la pratique du recueil de poèmes¹⁸⁵ » ayant encouru une revitalisation du message porté par le Grand recueil.

184 Les inédits sont reproduits, comme les recueils repris dans la deuxième portion de la rétrospective d'ailleurs, selon la chronologie de l'écriture ; ce qui revient à dire que *L'Âge de la parole* présente deux séquences chronologiques successives, le lecteur procédant deux fois plutôt qu'une à l'étude des années 1949-1960.

185 Terme emprunté à René Audet, dans *Le recueil : enjeux poétiques et génériques*, « thèse de doctorat », Département des littératures, Université Laval, 2003.

À l'instar de René Audet qui souligne « la singularité du geste qui a donné naissance à *L'Âge de la parole*¹⁸⁶ », nous percevons clairement que le bilan livré par Giguère n'est que partiel et orienté. Ces deux propriétés acquièrent ici un caractère positif et – un peu paradoxalement – font du recueil rétrospectif une œuvre à part entière, dans la mesure où il n'est pas qu'un sous-produit des recueils qui l'ont initié. Il serait plutôt le produit (fait) de sous-recueils et en ce sens, la rétrospective revendique sa totale autorité, en même temps qu'une autonomie certaine, à l'intérieur du corpus giguérien comme dans le champ littéraire en général.

186 *Ibid.*, p. 166.

Conclusion

Le travail rétrospectif aura donc engendré bien plus qu'un recueil. Véhicule d'une refonte de la poétique giguérienne, il aura permis au poète de ré-envisager sa production et de jeter sur elle un éclairage inédit, infléchissant ainsi une lecture différente, renouvelée de son œuvre. Orienté par la perspective historique sous-jacente à son entreprise, le récit global que tisse *L'Âge de la parole* tient tout à la fois du bilan et de l'ouverture. La rétrospective se veut, en outre, un calque de la réalité en même temps qu'une fabulation poétique. Retraçant les grandes lignes d'une ère irrémédiablement révolue, la trame de l'ouvrage narre en effet la genèse d'une conquête de la vie libre désormais aboutie, menée par un homme qui a fait de la poésie son fer de lance.

En reconfigurant six de ses recueils publiés entre 1949 et 1959 aux Éditions Erta, Giguère allait redéfinir sa conception de la poésie en plus de circonscrire la première période de son aventure créatrice. *L'Âge de la parole* allait donc se révéler un lieu de rupture (dissolution du lien entre texte et image), de réécriture (ajout des inédits, réorganisation interne des recueils) et d'ouverture (sémantique), étape ultime d'un processus fondateur et formateur, la parole s'affirmant, au sein du corpus giguérien, à la fois comme raison et comme manière d'être.

La rétrospective s'avère aussi le lieu d'une transition, pavant le passage du poète vers une autre saison créatrice. Évoquant le début des années 1960, Giguère raconte : « J'étais possédé par une nouvelle écriture. De l'âge de la parole, je passais à l'âge de l'image et pour moi il n'y avait là nulle abdication, nulle rupture ; je disais – et je dis encore – les mêmes choses, autrement¹⁸⁷. » Synthétisant deux forces antagonistes, le récit qui traverse *L'Âge de la parole* s'avère donc auto-réflexif en même temps que prospectif, tension qui fait s'inscrire la rétrospective dans une perspective à la fois discursive et historique.

Si, comme l'écrit Odin, « tout récit finit de la sorte en discours, et toute intervention d'un narrateur se double de la construction d'un responsable du discours¹⁸⁸ », la rétrospective tire elle aussi les ficelles de l'essai. Mû par le désir – avoué ou non – de s'inscrire dans la marche de l'histoire, le poète, en reconfigurant son œuvre, ne s'applique pas qu'à mettre en valeur le matériau poétique. Il travaille aussi à élaborer un discours cohérent autour de son œuvre, prenant position et se faisant le critique de cette dernière (d'où la proximité avec l'anthologie). Cette exigence se développe en même temps que Giguère acquiert une vision plus entière de son travail au fil des relectures, s'éloignant peu à peu du contexte initial dans lequel les premiers recueils avaient vu le jour.

La « terreur de la plaquette », dont parle Baudelaire, qui contredit d'ailleurs étrangement la fascination simultanée pour le fragmentaire et l'inachevé, liée à l'héritage post-symboliste et surréaliste, continue à hanter les poètes contemporains, guettés par l'angoisse de la dispersion, de

187 *Forêt vierge folle*, p. III.

188 Roger Odin, *op. cit.*, p. 36.

*la dissémination, de l'éclatement dans le recueil toujours soupçonné d'anarchie. À défaut de réaliser le « Livre », dont Mallarmé sait bien qu'il est impossible, les poètes contemporains tentent de réparer le corps démembré de l'œuvre par des stratégies rhétoriques destinées à « mettre de l'ordre » et de l'unité dans l'« inspiration diverse ». Ainsi, le recueil devient un « livre », faisant en quelque sorte concurrence au roman, avec lequel il entretient des liens étroits*¹⁸⁹.

Livre total en même temps que parcellaire, *L'Âge de la parole* tente, en effet, de « < mettre de l'ordre > dans l'« inspiration diverse » » et devient lieu de réflexion en même temps que de narrativisation, la matière poétique voyant ses ressources décuplées par les ressorts de sa migration.

Après avoir mesuré les limites de l'édition expérimentale, Giguère préconisera, après 1960, une pratique éditoriale différente. D'un côté, il publie chez Erta quelques livres d'artistes de facture luxueuse et savamment réalisés ; d'autre part, il entre à l'emploi de l'Hexagone comme graphiste, où il se voit confier la responsabilité de la collection « Rétrospectives ». Sans perdre son intérêt légendaire pour l'objet-livre, Giguère semble se distancier de l'aspect artisanal si prisé autrefois, lui préférant sans doute un fini plus sobre et moins approximatif, intimement lié à la production de livres voués à une plus large diffusion.

En s'associant avec l'Hexagone, Giguère affirme en outre son désir de participer à cette entreprise commune et de travailler, comme le proposent les fondateurs de la maison dans leur

189 Dominique Combe, « Du « recueil » au « Poème-livre », au « Livre-poème » », p. 21.

prospectus de 1967, à continuer de gagner « l'audience fervente d'un public lecteur de poésie toujours grandissant, lequel s'est reconnu dans ces nouveaux langages qui exprimaient la métamorphose de l'individualité de chacun et les dimensions renouvelées d'une collectivité¹⁹⁰. » Dans ce projet, *L'Âge de la parole* trouve des résonances évidentes. En invitant Giguère à écrire sa rétrospective, Miron devinait peut-être mieux que quiconque le pouvoir cathartique et révélateur qu'aurait une telle œuvre sur le peuple québécois. Il ne s'était pas trompé.

Conscient de la part de hasard qui façonne tout recueil, Giguère travaille assidûment à dompter ce dernier afin de produire une œuvre cohérente et significative. Derrière cette entreprise, se profile également un rêve que chérissait sans aucun doute le poète-éditeur : réaliser un livre de grande envergure. Car la volonté de rapailler ses meilleurs poèmes dans une rétrospective et de rendre accessible sa poésie à un plus large lectorat ne pouvait pas ne pas dissimuler un désir bien plus grand : celui de faire œuvre, et ce faisant, de réaliser une variante du grand Livre dont rêvait Mallarmé. Un projet qui s'accordait tout à fait avec la visée que poursuivait Miron : « Avec la création de la collection "Rétrospectives" en 1963, écrit-il, notre perspective s'est renversée : nous ne pensions plus en fonction d'un livre à la fois, mais désormais en termes d'œuvres. Celles d'hier comme celles d'aujourd'hui et de demain¹⁹¹. »

En s'insérant dans une telle filiation, Giguère cesse de faire cavalier seul et envisage désormais son œuvre comme l'un des chapitres du grand récit national qui s'écrit alors au Québec.

190 Prospectus de l'Hexagone, 1967.

191 Gaston Miron, *L'Hexagone, Rétrospective 1953-1978*, BNQ, 1979, p. 7.

Ce changement de cap coïncide non seulement avec une prise de parole plus collective (le « nous » des derniers recueils rassemblés dans *L'Âge de la parole* englobant autant la femme avec qui l'union devient possible que la collectivité qui milite pour la même libération) mais également avec l'intensification de son activité plastique.

Le livre que présente Giguère lorsqu'il fait paraître *L'Âge de la parole* endosserait donc deux volontés bien distinctes : le désir, dans un premier temps, de créer une collection homogène afin de souligner la parenté entre les œuvres qui seront publiées à son enseigne. Mais une motivation plus forte encore a pu guider le poète dans les choix cruciaux qui présidèrent au remaniement de son corpus. En occultant la part iconographique et la diversité graphique mises de l'avant dans les recueils artisanaux, Giguère tire un trait net entre sa première période de production et celle qu'inaugure la parution de son livre : *L'Âge de la parole* – le titre ne contient aucune ambiguïté – exalte en effet le pouvoir souverain du langage, force conquise par le poète durant le parcours retracé¹⁹². À partir de 1965, Giguère se consacrera presque exclusivement à l'activité picturale, alimentant sa passion pour la gravure et le dessin, mais pour la peinture et la sculpture également. Après avoir bouclé le cycle des rétrospectives (complété par la parution, en 1973, de *Forêt vierge folle* et de *La Main au feu*, en 1978), le poète ne publiera,

192 En plus de réorganiser son œuvre, Giguère démontre, avec la publication de *L'Âge de la parole*, une volonté nette de classer sa production en « périodes », pressentant probablement qu'à l'aventure poétique magistrale succédera une activité picturale intense. Déjà, en 1973, dans *Forêt vierge folle*, les images sont élues par la rétrospective et réintègrent le recueil giguérien.

de son vivant, que deux courts recueils, *Temps et lieux* (1988) et *Illuminures* (1997)¹⁹³.

Bien que les poèmes conservés aient été recopiés tels quels dans *L'Âge de la parole*, la restructuration de l'ordonnancement et l'ajout des inédits sont à la source de cette réécriture qui donna naissance à une nouvelle œuvre. Car si le recueil peut être considéré comme une entité fixe, il est aussi un lieu de transfert, système dynamique soumis à diverses mutations. En ce sens, *L'Âge de la parole* intervient, au même titre que les recueils publiés antérieurement chez Erta, comme témoin vivant d'une pensée poétique animée, en perpétuelle redéfinition.

*Nous nous souvenons, alors que nous étions enfants, de ce papillon que nous avons cru si souvent tenir dans notre poing fermé. Jamais nous ne l'avons réellement capturé et si, une fois, nous le sentîmes pourtant bien là, frottant ses ailes à notre paume, il disparut dès que nous ouvrîmes la main. Il en va ainsi du désir de l'homme de trouver sa définition à travers la poésie*¹⁹⁴.

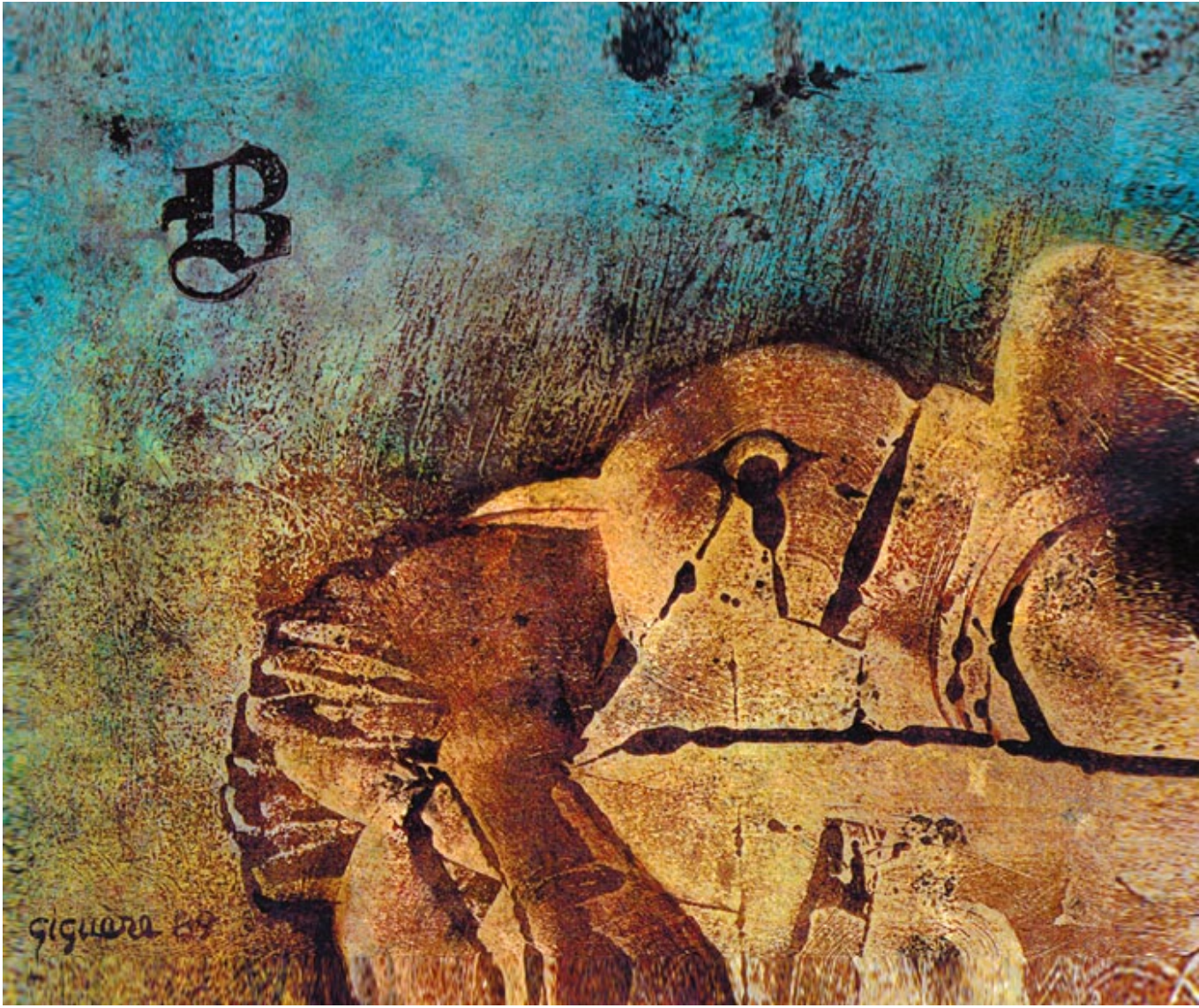
Fuyante, insaisissable, soluble, la poésie de Giguère parcourra plusieurs itinéraires avant de s'acheminer vers une expression réduite, plus grave, dans les recueils contemporains *Temps et lieux* et *Illuminures*. Avant d'amarrer à ce port, cette poésie aura fait escale dans diverses formes génériques, les recueils artisanaux

193 Mentionnons également le recueil posthume *Cœur par cœur*, publié en 2004 aux Éditions de l'Hexagone, qui réunit une série de poèmes écrits entre 1988 et 2003 puis rassemblés par Marthe Gonneville.

194 *Forêt vierge folle*, p. 103.

mais résolument poétiques de la première époque ayant nourri le sol des rétrospectives qui, pour leur part, allaient renouveler l'identité narrative de l'œuvre. Si, comme l'alléguait Giguère en 1978, « la réflexion est en marge du poème ¹⁹⁵ », elle participe tout de même à l'élaboration d'une poétique, enrichie, à travers *L'Âge de la parole*, d'une position auto-réflexive et d'un geste refondateur qui multiplient certainement les centres (et les sens) du poème. Ainsi, le texte ne serait pas seulement amputé, reproduit et augmenté dans la rétrospective, mais véritablement réécrit par la sélection et par la disposition, participant de ce fait à la conception d'une esthétique de la renaissance – tant ontologique qu'artistique.

195 *Ibid.*, p. 104.



Bibliographie

Œuvres de Roland Giguère :

Faire naître, Montréal, Éditions Erta, 1949.

Les Nuits abat-jour, Montréal, Éditions Erta, 1950, illustré de collages sur bois par Albert Dumouchel, tirage limité à 25 exemplaires.

Midi perdu, Montréal, Éditions Erta, 1951, poème manuscrit, orné de dessins par Gérard Tremblay, reproduit selon le procédé *blueprint*, tirage limité à 20 exemplaires.

Yeux fixes, Montréal, Éditions Erta, 1951, sous couverture de Gérard Tremblay, tirage à 180 exemplaires.

Les Armes blanches, Montréal, Éditions Erta, 1954, comportant six dessins de l'auteur, couverture photo-sérigraphique par Albert Dumouchel, tirage à 350 exemplaires.

Le défaut des ruines est d'avoir des habitants, Montréal, Éditions Erta, 1957, avec trois dessins de l'auteur et une sérigraphie originale dans les exemplaires de tête, tirage à 500 exemplaires.

Adorable femme des neiges, Montréal, Éditions Erta, 1959, poèmes manuscrits et six illustrations entièrement réalisées en sérigraphie par l'auteur à Aix-en-Provence, tirage limité à 20 exemplaires grand format sur papier Rives.

L'Âge de la parole, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1965.

La Main au feu, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1973.

Forêt vierge folle, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978.

Temps et lieux, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988.

Illuminures, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1997.

Cœur par cœur (inédit), Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2003.

Textes critiques sur Roland Giguère :

Bernier, Silvie, « Le métier du livre. Roland Giguère et les Éditions Erta », *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1990, p. 261-294.

Bourneuf, Roland, « Roland Giguère », *Ellipse 2*, hiver 1970, p. 30.

Brault, Jacques, « Post-scriptum », *Possibles*, vol. 28, no 2, printemps 2004, p. 85-95.

Chamberland, Paul, « Nous ne sommes pas au monde : Giguère, Péloquin », *Parti Pris*, vol. 3, no 7, 1966, p. 59-62.

Chamberland, Roger, « L'écriture iconique. Sur deux Mirrors de Roland Giguère », *Voix & images*, Vol. IX, no 2, hiver 1984, p. 46-59.

Duciaume, Jean-Marcel, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix & images* (dossier sur Roland Giguère), Vol. IX, no 2, Hiver 1984, p. 7.

Fisette, Jean, « Yeux fixes – de l'ambiguïté à la double lecture », *Le texte automatiste (essai de théorie / pratique de sémiotique textuelle)*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977.

Fournier, Marcel, « Roland Giguère ou l'art comme mode de vie », *Les Générations d'artistes*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 165-190.

Giguère, Richard, « Les éditions Erta : un surréalisme sans frontières », *L'Édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, GERLQ, Département d'études françaises, 1985, p. 142.

Giguère, Richard, « Un surréalisme sans frontières : Les Éditions Erta », dans GERLQ, *L'Édition de poésie*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1989, p. 55-86.

Giguère, Richard et Lafrance, Hélène, « Les Éditions Erta », interview réalisée avec Roland Giguère à l'Atelier Giguère-Tremblay, le 26 octobre 1983, 33 pages dactylographiées.

Giguère, Roland, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, no spécial sur l'objet-livre, vol. 18, no 2, automne 1982, p. 99-104.

Haeffely, Claude, « Notes sur "Armes blanches" », *Amérique française*, avril 1954, p. 70.

La barre du Jour, « Connaissance de Giguère », no 11, 12, 13, décembre-mai 1968.

Lacôte, René, *Les Lettres françaises*, no 1241 (du 17 au 23 juillet 1968), p. 12.

Malenfant, Paul Chanel, « La mémoire du poème : Roland Giguère », *La Partie et le Tout. Lecture de Fernand Ouellet et Roland Giguère*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983, p. 209-372.

Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, 1968.

Marcotte, Gilles, « Déflagrations : À partir du surréalisme » dans *Le Temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 67-102.

Maugey, Axel, « Étude thématique : Roland Giguère », *La poésie moderne québécoise (1937-1970)*, Montréal, Humanitas, 1989, p. 145-164.

Robert, Guy, *Littérature du Québec*, tome 1, Montréal, Déom, 1964.

Voix & images (dossier sur Roland Giguère), Vol. ix, no 2, Hiver 1984.

Études sur la spatialité et sur l'iconographie du poème :

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, no 4, Paris, le Seuil, 1964.

Bassy, Alain-Marie, « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », *Sémiotica*, vol. 11, no 2, 1974, p. 297-334.

Borillo, Andrée, *L'Espace et son expression en français*, Paris/Gap, Orphys, coll. « L'essentiel français », 1998.

Brault, Jacques, « L'écriture subtile », dans *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver 1983), p. 9-19. Repris dans *La Poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1989, p. 231-247.

Brouillette, Marc-André, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine (le langage et son espace dans les œuvres de Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr)*, « thèse de doctorat », Université de Montréal, Département d'études françaises, août 2001.

Brouillette, Marc-André, « La mise en recueil de livres d'artistes dans l'œuvre de Gilles Cyr », dans *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 115-124.

Christin, Anne-Marie, « Rhétorique et typographie. La lettre et le Sens », dans *Revue d'esthétique*, nos 1-2 (1979), coll. « 10/18 », p. 297-323.

Collectif, *L'espace et la lettre. Écritures, typographies*. Paris, Union générale d'édition, coll. « Cahiers Jussieu n° 3 ; Université de Paris 7 – 10/18 », 1977.

Collectif, *La Matière-émotion*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.

Genette, Gérard, « Littérature et espace », *Figure II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 43-48.

Gonneville, Marthe, « Poésie et typographie(s) » dans *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver 1983), p. 21-31.

Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977.

Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

Louvel, Liliane, Scepi, Henri (dir.), *Texte / image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Peignot, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.

Peignot, Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

Peyré, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

Études sur la poétique du recueil :

Barthes, Roland, « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 175-187.

Bissonnette, Thierry, « Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporain », Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 141-151.

Combe, Dominique, « Du < recueil > au < Poème-livre >, au < Livre-poème > », *Méthode !*, no 2, printemps 2002, p. 15-22.

Delas, Daniel, « L'inscription du texte poétique » dans *Pratiques*, n° 21 (1978), p. 71-83.

Dumont, François (Dir.), « Poétiques du recueil » (dossier), *Études littéraires*, 30, 2, hiver 1998.

Dumont, François (Dir.), *La Pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », no 25, 1999.

Dumont, François (Dir.), « Le Recueil posthume. L'exemple des *Solitudes*, d'Hector de Saint-Denys Garneau », dans *Le Recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme* (dir. Irène Langlet), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 284-293.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

Fraisse Emmanuel et Mouralis, Bernard, « Les < œuvres complètes > : l'œuvre et ses limites », *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 2001, p. 81-136.

Frénaud, André, « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », dans *La Sainte face*, Paris, Gallimard, 1985 [1968], p. 251-259.

Gœnsteen, Thierry « Arthrologie restreinte : la séquence », *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Ricard, François, « Le recueil », *Études françaises*, Vol. XII, 1-2 (avril 1976), p. 113-133.

Van Der Starre, Evert, « Édition de textes et structure des recueils poétiques : Char et Queneau dans la Pléiade », dans *Néophilologus*, L XXVI, 4 (1992), p. 535-548.

Études sur la théorie des genres et sur la critique génétique :

Audet, René, *Le recueil : enjeux poétiques et génériques*, « thèse de doctorat », Département des littératures, Université Laval, 2003.

Audet, René et Mercier, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

Beugnot, Bernard, *La Mémoire du texte : essais de poétique classique*, Paris, H. Champion, 1994.

Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, José Corti, 1989.

Contat, Michel, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

Gefen, Alexandre et Audet, René (dir.), *Frontières de la fiction*, coll. Fabula, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

Hallyn, Fernand, *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1990.

Lintvelt, Jaap (dir.), *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec, Nota bene / L'Harmattan, coll. « Littérature(s) », 2000.

Odin, Roger, « Narrer : narration et narrativisation », *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université (coll. Arts et cinéma), 2000, p. 26-36.

Ouvrages divers :

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, et Viala, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002.

Borduas, Paul-Émile, et al. *Refus global*, Saint-Hyacinthe, Mithra-Mythe Éditeur, 1948.

Brochu, André, *L'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974.

Collectif, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la dir. de Maurice Lemire, tome 3, Montréal, Fides, 1982.

Collectif, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la dir. de Maurice Lemire, tome 4, Montréal, Fides, 1984.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998.

Dumont, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie* (1945-1970), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

Filteau, Claude, *Poétiques de la modernité*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994.

Garelli, Jacques, *Le Recel et la Dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 1978.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974.

Mailhot, Laurent, *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1996.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

Marteau, Robert, *L'Œil ouvert*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1978, p. 30.

Maulpoix, Jean-Michel, *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.

Miron, Gaston, *L'Hexagone, rétrospective 1953-1978*, Montréal, BNQ, 1979.

Miron, Gaston, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal, Hexagone, 2004.

Nepveu, Pierre, « La pluralité des centres », *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

Vouilloux, Bernard, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004.

Table des matières

REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	II

CHAPITRE 1

– LES ÉDITIONS ERTA OU L’INVENTION D’UN MODÈLE ÉDITORIAL	15
<i>Un laboratoire conceptuel inédit</i>	20

CHAPITRE 2

– DES <i>NUITS ABAT-JOUR</i> À <i>ADORABLE FEMME DES NEIGES</i> –	
SPLENDEURS ET APORIES DU DIALOGUE	29
<i>Un pas hors des limbes</i>	30
<i>Exaltation de l’écriture iconique</i>	38
<i>Le regard franc de l’automatiste</i>	47
<i>Arsenal d’un poète qui s’illustre</i>	54
<i>De nouveaux sols pour la poésie</i>	62
<i>La fin d’un règne</i>	68

CHAPITRE 3

– L’ÈRE DE LA FRACTURE	79
<i>Rupture du dialogue entre l’image et le poème</i>	80
<i>Une lecture lacunaire</i>	91

CHAPITRE 4

GRAMMAIRE D'UNE RECONFIGURATION POÉTIQUE –	
LE TRAVAIL RÉTROSPECTIF COMME OUVERTURE DU SENS	105
<i>L'intrusion narrative</i>	123
CONCLUSION	133
BIBLIOGRAPHIE	143
<i>Œuvres de Roland Giguère :</i>	143
<i>Textes critiques sur Roland Giguère :</i>	144
<i>Études sur la spatialité et sur l'iconographie du poème :</i>	146
<i>Études sur la poétique du recueil :</i>	148
<i>Études sur la théorie des genres et sur la critique génétique :</i>	149
<i>Ouvrages divers :</i>	150

L'Atelier de L'Âge de la parole,
de Catherine Morency,
publié dans la collection « LE DIRE »
dirigée par Célyne Fortin,
composé en Jenson corps 21,
a été mis en ligne
en février deux mil treize.