



abc defghi jklmnopqrstuvwxy z abcdefghijklmnopqrst

d

COLLECTION
CONVERGENCES

Sébastien DULUDE

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

ROLAND GIGUÈRE, LES ÉDITIONS ERTA
ET L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES

Éditions Nota bene

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE.
ROLAND GIGUÈRE, LES ÉDITIONS ERTA ET L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR JACQUES PAQUIN,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET CHANTAL SAVOIE

SÉBASTIEN DULUDE

Esthétique de la typographie

Roland Giguère, les Éditions Erta
et l'École des arts graphiques

CONVERGENCES

n° 46

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

L'auteur remercie les fonds CRSH et FQRSC
pour leur soutien accordé lors de la rédaction de cet ouvrage.

Les Éditions Nota bene remercient Jacques Dumouchel, Marthe Gonneville,
Catherine Tremblay et Conrad Tremblay pour leur précieuse collaboration.

© Éditions Nota bene, 2013
ISBN : 978-2-89518-467-6

INTRODUCTION

L'histoire du livre moderne, trop souvent conçue comme exclusivement littéraire, est intimement liée aux courants et aux mouvements artistiques. L'édition de poésie, tout particulièrement, s'est régulièrement conjuguée avec le langage pictural. En effet, le poème, objet textuel s'offrant à la contemplation, à la saisie immédiate par le regard, peut trouver en l'image un contrepoint primordial ouvrant sur d'autres sens. Livres d'artistes, livres de peintres, grands livres illustrés, beaux livres et autres appellations encore sont autant de rencontres fraternelles entre le texte et l'image, le texte et l'objet-livre.

William Blake illustre ses poèmes. Rabelais s'adonnait déjà au calligramme. Edgar Poe a été illustré par Édouard Manet. *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll est pratiquement indissociable de son iconographie. Au début du XX^e siècle, les peintres et graveurs Pierre Bonnard, Odilon Redon, Pablo Picasso, Marc Chagall, Henri Matisse et combien d'autres ont travaillé auprès de poètes, tentant d'établir un dialogue au sein du livre. L'éditeur Ambroise Vollard, en particulier, a publié certaines des plus belles réalisations de la bibliophilie française, parmi lesquelles *Parallèlement* de Verlaine avec des lithographies de Pierre Bonnard (1900), *La tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert avec des illustrations d'Odilon Redon (1933) et *Degas Danse Dessin* de Paul Valéry avec des illustrations

d'Edgar Degas (1936). Et l'on ne peut évidemment négliger de mentionner Stéphane Mallarmé, dont *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* a amorcé une révolution dans la mise en page du livre de poésie, bouleversant l'usage de la typographie à des fins expressives, signifiantes. Considéré par Mallarmé comme un « instrument spirituel », le livre, dans cette perspective, n'est pas seulement offert à l'opération mentale de la lecture, mais aussi et d'abord aux sens du lecteur, à la vue, au toucher, et donc plus encore au mouvement, à l'espace, au temps. Progressivement, on aura pris conscience que les formes du livre en orientent inévitablement le sens.

L'un des plus remarquables accomplissements dans cette direction est survenu en 1913, alors qu'est paru aux Éditions des Hommes nouveaux, en 60 exemplaires, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, un long poème de Blaise Cendrars illustré au pochoir par Sonia Delaunay (figure 1). Selon les mots des deux concepteurs, il s'agissait du premier « livre simultané », un travail effectivement sans précédent de correspondances entre le sens du texte et la typographie, les couleurs, les formes picturales et le format. Sur le plan matériel, le livre se présentait de façon inédite :

Dépliant de 2 mètres sur 35,7 cm, plié en deux dans sa largeur et en vingt-deux dans sa hauteur, illustrations en couleur occupant dans toute sa hauteur l'une des moitiés du dépliant et enluminures de couleur intervenant dans l'autre moitié imprimée en plusieurs couleurs (Chapon, 1987 : 287).

Maintes fois qualifié de plus bel ouvrage jamais imprimé, *La prose du Transsibérien* propose un traitement tout à fait novateur de l'espace partagé par le texte et les



FIGURE 1

Blaise CENDRARS, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, poème illustré au pochoir par Sonia Delaunay (détail).

composantes picturales, espace à l'intérieur duquel le texte et les images interagissent, sans que l'un précède ou domine l'autre. Mais surtout, toutes les composantes matérielles de l'ouvrage entretiennent avec le texte des rapports étroits de signification. Le long voyage en train auquel le lecteur est convié est en effet constamment exemplifié par l'image, sorte de paysages fugaces et en métamorphose, dont le rythme est à rapprocher de la progression régulière du Transsibérien. Les formes géométriques variées se succèdent ainsi en tableaux évolutifs. Le format inhabituel du papier renforce également l'idée d'un trajet ferroviaire, très long, linéaire. Mentionnons par ailleurs que le tirage de l'ouvrage avait été prévu à 150 exemplaires – mais finalement limité à 60, faute d'acheteurs –, de sorte que tous les exemplaires mis bout à bout auraient équivalu à la hauteur de la tour Eiffel, soit 324 mètres ! Cet important symbole de la modernité, qui fascinait notamment Robert Delaunay et Guillaume Apollinaire, est ainsi mentionné dans le poème et représenté dans l'image.

Enfin, la typographie participe elle aussi à la poétique du texte. Moderne, dynamique et éclatée, avec ses 12 caractères typographiques, l'alternance de ses couleurs et la diversification des corps employés (taille des caractères), la typographie est, à l'instar des tableaux, changeante, en mouvement, au gré du texte. L'usage des majuscules, des italiques et du corps gras crée une multitude de contrastes, générant un rythme qui, capté par l'œil, influe sur la lecture et la compréhension du texte. Le vers « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? », litanie de Jehanne qui ponctue le texte à six reprises, est composé différemment à chaque occurrence ; ainsi mis en évidence, il rythme visuellement le poème et pourrait suggérer une variation dans le ton de la voix de Jehanne. Le contraste

créé un certain effet de surprise, un choc que l'on peut assimiler au sursaut du poète interrompu dans ses méditations, dans son « train de pensée ». En somme, la composition typographique de *La prose du Transsibérien* fait montre d'une recherche moderne quant aux possibilités expressives du texte ; des expérimentations, par ailleurs très probantes, sur le corps même du texte, sa matérialité et ses effets esthétiques.

Ces possibilités de la typographie, ainsi que nous le verrons tout au long de cet ouvrage, ont été profondément étudiées au cours du XX^e siècle par divers praticiens des arts graphiques et des métiers du livre. En effet, les avant-gardes constructivistes russes et néerlandaises, puis le Bauhaus allemand et l'Art déco français, notamment, se sont interrogés sur la typographie pour en renouveler le potentiel : à l'aube d'une ère de communication, on attendait du langage écrit qu'il transmette la pensée avec un maximum d'efficacité. La modernité typographique et l'émergence d'une « Nouvelle Typographie » ont ainsi trouvé écho dans le livre, qui cherchait, lui aussi, à se renouveler sur le plan matériel.

Au Québec, ce courant moderne nous est parvenu par l'entremise de typographes attentifs à l'évolution des pratiques contemporaines, se ralliant à la nouvelle typographie qui se manifestait particulièrement dans le domaine de la publicité, mais aussi, plus largement, dans l'imprimé. On ne saurait démontrer exactement par quelles étapes et quels intermédiaires ces transferts complexes ont été accomplis, affirmer avec certitude que, par exemple, la France a servi de plaque tournante entre les avant-gardes européennes, telles que le Bauhaus, et le Québec, par l'intermédiaire de revues, dont *Arts et métiers graphiques*. Tout indique, cependant, que l'École des arts graphiques de Montréal a

été un lieu clé dans l'introduction au Québec d'une nouvelle typographie et que le typographe Arthur Gladu et le professeur d'art Albert Dumouchel, qui y enseignaient, ont été les principaux acteurs de cette transformation relativement soudaine de la typographie québécoise, au cours des années quarante. Nous estimons donc qu'il est possible d'avancer que l'enseignement et les réalisations typographiques de l'École des arts graphiques à partir des années 1940 ont provoqué l'irruption d'une nouvelle typographie aussi marquante dans l'histoire du livre au Québec qu'a pu l'être la « Nouvelle Typographie » du Bauhaus.

Aucune étude n'existe sur les liens entre la typographie et la poésie spécifiquement québécoise, une lacune au sein de l'histoire de l'imprimé qui doit être comblée par l'éclairage de plusieurs perspectives d'analyse, à commencer par l'histoire des arts graphiques. Par conséquent, nous nous proposons d'étudier les développements modernes de la typographie à travers la production éditoriale québécoise, focalisée à partir de l'École des arts graphiques et des publications qui en ont émané et qui marquent un tournant dans l'histoire de l'édition québécoise. La plus importante série de publications liées à cette nouvelle typographie est celle des Éditions Erta, fondées par le poète et typographe Roland Giguère alors qu'il étudiait à l'École des arts graphiques. La production éditoriale d'Erta reflète en effet une recherche importante sur la matérialité du livre et a fait de Giguère une figure de proue de l'édition d'avant-garde au Québec.

Dans un premier temps, nous nous attarderons à la formation de Giguère aux Arts graphiques et nous porterons attention à l'environnement particulier qu'a constitué cette dernière dans l'émergence de ses pratiques éditoriales, puisque l'atelier d'Erta a effectivement été créé au sein de

l'École, qui fournissait l'équipement technique nécessaire. Giguère a de plus bénéficié du soutien technique et de la collaboration rapprochée de certains de ses professeurs et collègues étudiants. Nous examinerons de près la formation qu'il a reçue et sa participation aux publications de l'École, soit le journal étudiant *Impressions* et surtout *Les Ateliers d'arts graphiques*. Nous verrons de plus quels rôles ont joué Dumouchel et Gladu dans le développement chez Giguère d'une approche interdisciplinaire des métiers du livre, de même que l'incidence, dans sa trajectoire, du lien de Giguère avec le milieu artistique montréalais de l'époque, alors en pleine effervescence et réuni par Dumouchel autour des *Ateliers d'arts graphiques*. Notre approche sera essentiellement basée sur l'étude des réseaux en présence, à savoir, principalement, les automatistes réunis autour de Paul-Émile Borduas et, de façon plus importante, le groupe d'Alfred Pellan et du manifeste *Prisme d'yeux*. Par l'analyse des *Ateliers d'arts graphiques*, nous montrerons que la naissance de l'atelier d'Erta baignait dans l'esprit de collaboration qui régnait à ce moment dans le milieu artistique, esprit qui était par ailleurs à la source de l'enseignement prodigué par Dumouchel et Gladu et qui entretenait des affinités avec les méthodes pédagogiques du Bauhaus.

Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons à la typographie en elle-même, dont nous détaillerons l'évolution au XX^e siècle, tâchant de voir en quoi consistait cette « Nouvelle Typographie » dont l'École et les Éditions Erta se sont faites les premières représentantes au Québec. Nous l'aborderons de plain-pied sous ses considérations techniques, mais également à la lumière du concept d'intermédialité, tel qu'il est défini par Éric Méchoulan (2003), lequel met en évidence les rapports qu'entretient le sens avec ses

médiums. Sous cet angle, il apparaîtra que les supports matériels du texte, dont la typographie, entretiennent avec lui des rapports de signification qu'il est nécessaire d'observer pour comprendre en profondeur la poétique de Giguère, intimement liée aux métiers du livre qui interviennent dans l'élaboration de ses recueils.

Enfin, dans un troisième temps, notre étude s'attardera sur les neuf recueils produits chez Erta lors des années de formation de Giguère à l'École des arts graphiques, soit de 1948 à 1951. Nous porterons un regard sur les matériaux et les techniques de reproduction du texte et de l'image de cette production, en particulier la typographie et la gravure, et tenterons de cerner comment ces matériaux et techniques ont été partie prenante de la poésie de Giguère, dont les images et les thèmes poétiques renvoient fréquemment aux médiums. Notre perspective qui s'attache à la dimension matérielle, picturale et typographique du livre chez Erta fera ressortir l'origine, dans l'écriture de Giguère, d'une poétique fondée sur l'omniprésence du noir et sur sa valorisation en tant que présence et prise de parole. Notre lecture fera ainsi s'entrecroiser les nombreuses études effectuées sur la poésie de Giguère, de même que des travaux de bibliophilie sur le livre illustré et le livre d'artiste au Québec, dans une perspective qui n'aura de cesse de nous ramener au cœur même de l'atelier de production des Éditions Erta.

CHAPITRE 1

L'École des arts graphiques, berceau des Éditions Erta

L'émergence des Éditions Erta est indissociable de l'évolution de l'École des arts graphiques, dont le mandat premier, celui de former des artisans spécialisés dans les domaines de l'imprimerie, s'est progressivement enrichi d'une approche artistique, voire expérimentale des métiers du livre. Dans ce premier chapitre, nous examinerons le rôle joué par différents acteurs ayant présidé, à l'École des arts graphiques, à l'élaboration d'une pédagogie d'atelier bien spécifique. Nous verrons que le directeur de l'institution, Louis-Philippe Beaudoin, de pair avec Albert Dumouchel et Arthur Gladu, respectivement professeurs en arts plastiques et en typographie, a insufflé un modernisme majeur dans la conception d'un programme d'enseignement québécois des métiers du livre. Nous nous attarderons ainsi à la fondation de l'École tout en examinant ses affinités avec certaines écoles d'arts graphiques européennes bien connues, nommément l'École Estienne et le Bauhaus.

L'arrivée de Roland Giguère à l'École des arts graphiques est survenue à un moment de grande effervescence dans les milieux artistiques montréalais, au lendemain des parutions des manifestes *Prisme d'yeux* et *Refus global* en

1948. À l'intérieur de l'École, Dumouchel et Gladu étaient parvenus à rallier une majorité de professeurs à leurs projets d'édition de revue d'art. Le journal étudiant *Impressions*, d'une part, avait été pris en charge par Dumouchel afin d'en faire un laboratoire expérimental et ainsi pousser plus avant les apprentissages réalisés par les étudiants dans les différents cours et ateliers. D'autre part, et de façon plus importante, la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* était l'occasion pour les étudiants, dont Giguère, de mettre en forme une revue dont la facture marquait un tournant dans l'histoire de l'édition québécoise, en plus de réunir en ses pages un grand nombre d'œuvres écrites et picturales d'artistes montréalais, québécois et canadiens de toutes tendances esthétiques. Nous porterons dans ce chapitre une attention particulière aux nombreuses collaborations interdisciplinaires qui ont nourri les deux parutions de la revue, puisque c'est dans cet environnement que s'effectuera pour Giguère un premier contact avec l'édition et qu'il réalisera ses premiers travaux de typographe. De plus, ce sera pour lui l'occasion de développer des liens durables avec certains artistes d'avant-garde de ce milieu, dont quelques-uns deviendront des collaborateurs occasionnels des Éditions Erta.

Nous jetterons de plus un regard sur l'évolution de l'édition de poésie québécoise au cours des décennies précédant la naissance des Éditions Erta. Nous constaterons qu'au cours des années 1940, l'édition de poésie a été marquée par un certain rapprochement entre l'écriture et les pratiques picturales au sein du livre, une approche que les Éditions Erta allaient considérablement développer. Celle-ci sera mise en parallèle avec l'émergence québécoise du surréalisme qui valorisait aussi le travail en collaboration et la fusion des pratiques artistiques ; le surréalisme, à maints

égards, marquera profondément l'œuvre de Giguère, ainsi que nous le verrons tout au long de cet ouvrage.

C'est dans un contexte d'effervescence interdisciplinaire que s'est déroulée la formation de Giguère, apprenti typographe et jeune poète. Nous verrons, au fil de ce chapitre, combien l'émergence des Éditions Erta est intimement liée à l'apprentissage des divers métiers du livre, de même qu'aux méthodes d'enseignement modernistes employées par Dumouchel et Gladu. Ces derniers auront exercé une influence majeure sur le développement de l'approche éditoriale d'Erta en invitant Giguère à étudier les possibilités de dialogue entre les nombreuses pratiques qui interviennent dans la conception d'un livre, contribuant ainsi à faire de lui l'un des éditeurs de poésie les plus remarquables de l'histoire du livre québécois.

L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES : LOUIS-PHILIPPE BEAUDOIN, ALBERT DUMOUCHEL ET ARTHUR GLADU

Fondée en 1942 lors de la fusion des sections d'imprimerie et de reliure de l'École technique de Montréal, l'École des arts graphiques était moderne et extrêmement bien pourvue sur le plan technologique, à ce point qu'en 1949, elle « avait plutôt l'apparence d'une grande imprimerie que celle d'une école d'art » (Giguère, 1982 : 100¹). Dirigée par Beaudoin (1900-1967), relieur de métier et futur beau-père de Dumouchel, l'École avait été créée pour répondre aux besoins croissants de l'industrie de l'impression et des arts graphiques en général durant les années 1940.

1. Les renvois à « Une aventure en typographie » seront désormais indiqués par la mention *AT*, suivie du numéro de la page.

Le corps professoral y était constitué d'hommes de métier transformés « en professeurs, en pédagogues, en organisateurs et en animateurs de la jeunesse » (AT : 100). Quant au programme d'enseignement, on y retrouvait les domaines de spécialisation enseignés à l'École technique, soit la composition typographique manuelle, l'imposition, le fonctionnement des presses, la reliure et la composition mécanique, auxquels se sont ajoutés en 1942 la clicherie, la gravure en relief, la galvanoplastie, la photomécanique, la gravure en taille-douce¹, l'impression de la taille-douce, la lithographie, la chromo-lithographie et l'impression lithographique (Leroux, 2007 : 83). De plus, on mentionne ailleurs l'existence des cours suivants : monotypie, linotypie, correction des épreuves, dorure, marbrure, maquette, Ludlow, chimie, estimation, art publicitaire et dessin².

Dumouchel (1916-1971) enseignait à l'École depuis 1942, mais à temps complet à partir de septembre 1944 seulement, alors que la Montreal Cotton's Limited de Valleyfield³, qui l'employait depuis 1940 (AD : 15) comme dessinateur de tissu, fermait progressivement ses portes. C'est à l'usine qu'il avait été initié par James Lowe⁴ aux

1. Les cinq procédés de la taille-douce sont le burin, la pointe-sèche, l'eau-forte, l'aquatinte et la manière noire.

2. Extrait du programme de 1945-1946 (Beaudoin-Dumouchel, 1975 : 69). Les renvois à *La première École d'Arts graphiques en Amérique* seront désormais indiqués par la mention *PEAG* suivie du numéro de la page. Voir aussi Racine (1980 : 24). Les renvois à *Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de 1942 à 1960* seront désormais indiqués par la mention *AD* suivie du numéro de la page.

3. Ville natale d'Albert Dumouchel.

4. James Lowe, d'origine anglaise, avait émigré aux États-Unis en 1926 et s'était installé à Valleyfield en 1932. Il a mis sur pied en 1940 un atelier d'impression de tissu en sérigraphie à la Montreal Cotton's Limited et a été responsable de l'embauche de Dumouchel comme dessinateur. Graveur autodidacte, il possédait une presse à eau-forte qu'il a

procédés de la sérigraphie et de la gravure, qui permettent le transfert d'images sur différents matériaux. D'abord peintre privilégiant l'huile, Dumouchel s'est progressivement initié à la gravure en voulant reproduire ses tableaux au moyen du linoléum. Ses premières expériences de gravure datent de 1942 (AD : 17). Partant d'abord de ses compositions peintes qu'il interprétait en gravure, il s'est ensuite mis à graver directement, découvrant le potentiel esthétique des coups de gouge, des reliefs et de leurs contrastes, découvrant en somme « que la gravure peut engendrer sa propre imagerie, son propre style » (ADMG : 100). Son évolution picturale a été toute personnelle, intégrant l'œuvre des grands maîtres (Manet, Monet, Renoir, Van Gogh, Cézanne) et les nouvelles influences qui le passionnaient : Matisse, Picasso, Bonnard, Rouault, Pellan et surtout Klee, qui l'a marqué profondément (ADMG : 98-102). Durant les années 1942 à 1945, Dumouchel était essentiellement occupé à définir ses champs de recherches picturales, mais à partir de 1945, ses œuvres laissaient entrevoir des préoccupations modernes et se détachaient, lentement, de la figuration. Il a présenté ses œuvres au public montréalais pour la première fois en avril 1945, au sein d'un collectif de jeunes peintres qui avait été réuni par le galeriste Lucien Parizeau ; Dumouchel y a présenté trois huiles qui ont été remarquées par la critique, qui « hésite à le classer dans une école et croit qu'il a l'étoffe d'un

généreusement transportée à l'usine, en 1942, pour permettre à Dumouchel d'en explorer les possibilités lors des pauses. En tant qu'artiste visuel, Lowe était membre de la Canadian Society of Graphic Art et ses gravures ont été exposées à Toronto dans les années 1930. Voir AD : 16 et Dumouchel (1988 : 39-45). Les renvois à *Albert Dumouchel, maître graveur* seront désormais indiqués par la mention ADMG suivie du numéro de la page. Jacques Dumouchel est le fils d'Albert et de Suzanne Dumouchel et le petit-fils de Louis-Philippe Beaudoin.

nouveau chef de file » (Rochon, cité dans *ADMG* : 101). Jeune artiste, Dumouchel n'en était pas moins déjà lié au milieu artistique montréalais, d'autant qu'il faisait partie de l'entourage d'Alfred Pellan – nous y reviendrons. Son apprentissage, tout autodidacte, se concentrait sur la peinture et le dessin. Dumouchel n'est revenu à la gravure pour sa production personnelle qu'en 1950, bien qu'il ait effectué quelques gravures sur bois et linoléum entre 1944 et 1946 (*ADMG* : 99-101). Il a toutefois enseigné la gravure aux étudiants des Arts graphiques dès son arrivée à l'École, qui devenait ainsi la seconde à proposer la gravure, déjà enseignée aux Beaux-arts depuis 1931 par Simone Hudon. Dumouchel se chargeait de plus des cours de dessin et de composition décorative.

C'est en tant qu'artiste ayant une excellente connaissance des procédés industriels d'impression que Dumouchel a été embauché à titre de professeur d'arts plastiques. Toutefois, les méthodes pédagogiques de Dumouchel ont d'abord considérablement irrité la majorité des autres professeurs, presque tous issus des milieux industriels. En insistant sur l'inventivité plutôt que sur la répétition de gestes techniques, purement ouvriers, son approche didactique ne pouvait s'intégrer sans heurt à l'enseignement technique donné par les autres professeurs. La difficulté résidait, selon Jacques Dumouchel, « dans l'écart entre des techniciens de l'imprimerie qui sont des gens de métiers et Dumouchel qui fait passer la créativité avant la technique » (*ADMG* : 97).

Mais l'avant-gardiste Dumouchel, qui s'adonnait à la gravure et la sérigraphie avec des résultats probants, connaissait pourtant de mieux en mieux la proximité entre la création et la technique. Ainsi, malgré ses recherches exaltantes, Dumouchel évoluait professionnellement dans

une ambiance lourde. Il était ignoré ou même raillé par le corps professoral et ne pouvait compter que sur l'appui de son beau-père directeur, ce qui, on l'imagine, n'en compliquait pas moins la situation¹.

Heureusement, un allié crucial s'est présenté en 1946 en la personne d'Arthur Gladu (1918-1998). Typographe diplômé avec grande distinction de l'École technique de Montréal en 1935, il possédait également une formation en dessin et en design de l'École des beaux-arts (Leroux, 2007 : 87). Il avait compté parmi ses professeurs le maître typographe Fernand Caillet, fondateur de la section de typographie de l'École technique et qui faisait figure, selon Gladu, de « père de la première génération de graphistes professionnels du Québec » (1988 : 59)². Il avait connu ses premières expériences professionnelles de typographe pour le compte de la revue *Le Canada ecclésiastique* et il avait également participé à la mise en page du célèbre ouvrage *Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin³. Puis, en tant qu'officier de l'armée canadienne de 1940 à 1945, Gladu avait travaillé comme photographe et typographe dans l'unité Film and Photo. Appelé à voyager en Europe, il avait rejoint son compatriote Pierre Gauvreau⁴ en

1. Arthur Gladu relate : « Le professeur de dessin était considéré “unanimement” par le personnel de l'école comme un “fou” qu'il fallait tolérer parce que c'était le gendre du “boss” et qu'en plus, il était gentil » (ADMG : 97).

2. Selon Éric Leroux, « [Caillet] est le premier à avoir organisé des cours de typographie en français dans une école publique » (2007 : 75).

3. Selon le site Web de la Société des designers graphiques du Québec, dont Gladu est membre honoraire, [En ligne], [http://www.sdgq.ca/membre_honoraire.php?id=2] (15 septembre 2012).

4. Pierre Gauvreau avait été admis à l'École des beaux-arts en 1940. Sa troisième année d'études a été interrompue par son enrôlement volontaire, au printemps 1943. Voir Gagnon (1998 : 50). Les renvois à *Chronique du mouvement automatiste québécois* seront désormais indiqués par la mention CMAQ suivie du numéro de la page.

Angleterre pendant l'année 1945, ce dernier lui servant de guide dans les musées de Londres, où Gladu avait été frappé par une exposition de Paul Klee (Gladu, 2007 : 122). Sans le savoir, il avait rejoint d'un bond les champs d'intérêt artistiques de Dumouchel, œuvrant de façon isolée de l'autre côté de l'Atlantique¹. Fort de cette révélation pour l'art moderne, Gladu deviendra, à son arrivée aux Arts graphiques, le maître technique sur qui Dumouchel pourra compter pour mener à terme certains projets, dont le journal *Impressions*, puis *Les Ateliers d'arts graphiques*, sur lesquels nous reviendrons abondamment.

La connivence entre Dumouchel et Gladu s'est rapidement développée à la faveur de leur intérêt commun pour l'art moderne. Nous verrons plus loin que ces vues communes sur l'art les amèneront, d'une part, à regrouper plusieurs des artistes les plus innovateurs du Québec d'alors au sein d'une revue d'art qu'ils dirigeront. D'autre part, à l'École des arts graphiques, ce lien est venu jeter les bases d'un enseignement, dont Dumouchel avait par ailleurs déjà eu l'intuition auprès de Lowe, qui allierait la créativité des apprentis à une technique rigoureuse. Selon Jacques Dumouchel, « [l]eur optique commune consiste à

1. Gladu avait rencontré Dumouchel plus tôt en 1943. Effectuant un passage à l'École des arts graphiques pour « épater [s]es anciens professeurs » avec son uniforme de sous-lieutenant, Gladu avait remarqué Dumouchel, nouveau venu. Il raconte : « Louis-Philippe Beaudoin, directeur de cette institution, me fit visiter les ateliers, pour aboutir finalement à l'atelier de peinture, dirigé par un jeune peintre appelé Albert Dumouchel. Ignorant de la peinture dite non figurative, je demandai au directeur pourquoi il avait engagé un malade mental qui ne connaissait rien du dessin. Je ne me doutais pas à ce moment-là qu'à mon retour, ayant évolué dans tous les domaines, je travaillerais pendant vingt-cinq ans avec celui qui devait tellement influencer les arts graphiques et qui était le gendre du patron » (2007 : 83).

développer à travers leur enseignement l'approche artistique chez les jeunes gens du milieu ouvrier venus à l'école pour apprendre un des métiers de l'industrie de l'imprimerie » (*ADMG*: 104). L'enseignement aux Arts graphiques était certes fortement axé sur les débouchés industriels, mais sous l'impulsion de Dumouchel et Gladu, les aptitudes artistiques des étudiants ont été de plus en plus approfondies. Ainsi, Dumouchel enseignait le dessin à main levée aux futurs graphistes – dans l'incompréhension la plus complète, rappelons-le, des autres enseignants, convaincus de la stricte efficacité du dessin technique ; cela afin qu'une plus grande part de créativité intervienne dans le processus de la production d'images. Quant à Gladu, son ouverture à la « Nouvelle Typographie » et à la mise en page moderne a fait en sorte que l'atelier d'imprimerie devienne un « lieu idéal d'expérimentations » (*AT*: 101) pour les étudiants.

À partir de 1946, le duo Dumouchel-Gladu a régulièrement vu ses méthodes porter fruit, plusieurs élèves remportant différentes récompenses dans des concours d'arts graphiques nord-américains (*ADMG*: 104), à la grande satisfaction de Beaudoin, qui avait soutenu leurs méthodes et leurs projets. Le soutien dont Beaudoin faisait preuve à l'endroit de son gendre s'explique par sa vision d'une école fondée sur l'excellence de l'apprentissage du métier auprès de maîtres. C'est en effet selon un modèle traditionnel de compagnonnage (maître-apprenti) que Beaudoin a élaboré le programme de l'École des arts graphiques, modèle qu'il avait d'ailleurs mis en œuvre dès 1927, à son retour d'Europe, alors qu'il avait ouvert son propre atelier de reliure.

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES À L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES

LE COLLÈGE TECHNIQUE ESTIENNE¹

Beaudoin avait été en 1923² le premier Canadien à obtenir une bourse d'études pour aller perfectionner à Paris son métier de relieur ; en retour, le gouvernement du Québec attendait de lui qu'il enseigne à Montréal son métier (*PÉAG* : 9). Il y est demeuré quatre années pendant lesquelles il a étudié la reliure d'art à la prestigieuse École Estienne, en plus de réfléchir aux modalités d'adaptation de la formation offerte par celle-ci au milieu montréalais, dépourvu de tradition en enseignement de la reliure. Entre autres résultats de cette réflexion, Beaudoin considérait que les exercices menés en atelier devaient être destinés à l'industrie, et non seulement théoriques ou fictifs comme à Estienne (*PÉAG* : 12).

Comme cela avait été entendu, de retour à Montréal, Beaudoin a fondé en 1927 un atelier commercial de reliure d'art, maintenu en activité jusqu'en 1937, date où il s'est vu confier la direction de la nouvelle section de reliure à l'École technique de Montréal (*PÉAG* : 27-37). Comme l'écrit Suzanne Beaudoin-Dumouchel, la création de la section de reliure de l'École technique manifestait l'adhé-

1. Le Collège technique ou l'École Estienne est la dénomination habituelle de l'École supérieure des arts et industries graphiques, fondée à Paris en 1886 et ainsi désignée en hommage au célèbre imprimeur Robert Estienne (1503-1559).

2. Beaudoin-Dumouchel (*PÉAG* : 9) et Leroux (2007 : 79) mentionnent plutôt 1922. Mais Racine rapporte que le curriculum vitæ de Beaudoin fait état de 1923 à 1927 comme durée du voyage (*AD* : 20). Une lettre d'Athanase David, secrétaire de la province de Québec, adressée à Beaudoin pour attester l'octroi de la bourse, est aussi datée de 1923.

sion du gouvernement au modèle de compagnonnage traditionnellement en vigueur dans les ateliers d'imprimerie et de reliure et appliqué par Beaudoin dans son atelier privé :

Cette école [de reliure], c'est l'acceptation de l'esprit et de la démarche de l'atelier privé, avec apprentis-élèves-compagnons, sous l'œil du maître-d'œuvre-professeur [*sic*]. C'est la sanction officielle, par le gouvernement, des preuves d'efficacité données par cet atelier (*PÉAG* : 37).

Ce modèle d'atelier-école est aux sources de l'École des arts graphiques, fondée en 1942, rappelons-le, lors de la fusion des sections d'imprimerie et de reliure de l'École technique. Parmi les professeurs que Beaudoin a alors embauchés, quelques-uns étaient des relieurs qu'il avait lui-même formés à son atelier privé (*PÉAG* : 29). À l'École, l'enseignement en atelier se faisait autour de projets des plus concrets :

Les élèves et leurs instructeurs travaillaient ensemble aux mêmes travaux avec tout le sérieux exigé par la responsabilité de manipuler des travaux commandés de l'extérieur et non à des travaux-exercices théoriques. Ces travaux pratiques avaient été prévus, demandés et obtenus du gouvernement par la direction de l'École pour alimenter le fonctionnement de l'atelier de l'École de reliure, sans causer de préjudice aux ateliers commerciaux (*PÉAG* : 42).

Cette pédagogie orientée vers les débouchés industriels est le résultat de l'importation par Beaudoin du modèle d'enseignement en atelier de l'École Estienne, bonifié par des travaux pratiques commandés par le gouvernement québécois. Cette orientation s'est maintenue à l'École des arts graphiques, dont le mandat était ainsi formulé :

[F]ormer des artisans et des techniciens qui auront une connaissance générale et étendue des différents procédés de l'imprimerie et de tous les métiers connexes, ainsi qu'un entraînement spécialisé dans une branche des métiers de l'imprimerie et de la reliure¹.

Ce mandat s'inscrivait précisément, selon Racine, dans l'optique du collègue Estienne. L'une des caractéristiques que les deux écoles avaient en commun était l'enseignement divisé en demi-journées de travail théorique et pratique (AD : 24), ce qui permettait de couvrir toutes les dimensions à la fois des arts et des industries du livre. À l'École des arts graphiques, les cours théoriques au programme étaient les suivants : français, anglais, comptabilité, estimation et prix de revient, histoire du livre, sociologie, mathématiques appliquées, correction d'épreuves et recherche en bibliothèque (AD : 24). Quant aux cours pratiques, nous les avons énumérés plus haut. Ces cours d'atelier étaient donnés en après-midi, sur de longues plages horaires, telles qu'exigées par le métier et appliquées à l'École de reliure.

LE BAUHAUS

Dans une remarque quelque peu surprenante, Giguère a qualifié l'enseignement prodigué par Gladu et Dumouchel de « résolument moderne et même révolutionnaire » (AT : 100). Il ajoutait :

L'influence du Bauhaus était fortement présente, Dumouchel lui-même, en peinture, démarquait [*sic*] Paul Klee alors que Gladu, en typographie, suivait une

1. Tiré du prospectus de l'École des arts graphiques pour l'année 1946-1947 (Leroux, 2007 : 83). Voir aussi AD : 39.

tradition germanique, forte et rigoureuse. Nos travaux reflétaient évidemment ces courants modernistes (AT: 100).

Cette piste du Bauhaus mérite d'être étudiée. Que des influences de Klee soient décelables dans les pratiques personnelles de Dumouchel est une chose, mais qu'en était-il de sa façon d'enseigner ? Dumouchel aurait-il forgé ses méthodes d'enseignement à partir du modèle du Bauhaus ?

Nous ne pouvons établir que la pédagogie élaborée par Paul Klee, notamment, ait été connue de Dumouchel ; cela, en fait, est extrêmement improbable vu la traduction tardive des notes de cours et *vade-mecum* pédagogiques conçus par Klee au Bauhaus¹. Toutefois, il est très possible que la philosophie du Bauhaus, dans ses grandes lignes, ait eu une influence sur Dumouchel. De plus, par son intérêt pour Klee, dont il a d'abord connu la production picturale dans des revues d'art et des catalogues, puis *de visu* lors d'un séjour à New York², Dumouchel aurait pu être au fait des méthodes employées par Klee dans ses cours au Bauhaus.

Quoi qu'il en soit, un parallèle certain peut être établi. Sans que le mandat de l'École des arts graphiques, tel que nous l'avons vu plus haut, fasse directement état de cette valorisation artistique de la forme technique, qui était prônée au Bauhaus, les modes de production proposés par Dumouchel entretenaient des similitudes avec l'esprit de la célèbre école allemande, ce qui témoigne de la modernité

1. Publiés en anglais pour la première fois en 1944 sous le titre *Pedagogical Sketch Book*. En français, *Théorie de l'art moderne. Écrits de Klee et esquisses pédagogiques* n'est paru qu'en 1964.

2. À l'été 1948, au Museum of Modern Art (MOMA) où des œuvres de Paul Klee faisaient partie de la collection permanente. Voir AD : 60.

pédagogique instaurée par Dumouchel à l'École des arts graphiques, et constatée par Giguère.

En activité de 1919 à 1933, le Bauhaus avait complètement revitalisé l'enseignement des arts au XX^e siècle : « L'idée directrice du Bauhaus ? Une aspiration tout à fait romantique à l'unité et à l'harmonie dans un travail communautaire autonome uniquement dédié à l'art et à la foi » (Fiedler et Feierabend, 2000 : 18-19). Le travail en atelier y était mis à l'avant-plan et de nombreux projets interdisciplinaires étaient menés. De multiples ateliers cohabitaient : menuiserie, sculpture sur bois et sur pierre, métal, céramique, verre, peinture murale, tissage, imprimerie d'art, édition d'art, reliure, imprimerie de publicité, textile, papier peint, photographie, théâtre, danse, urbanisme, sans oublier l'architecture, fer de lance du Bauhaus qui misait sur un rétablissement du contact entre l'art et la production. Cet esprit d'atelier foisonnant fondé sur un espoir nouveau ressort clairement des témoignages sur le climat qui régnait aux Arts graphiques durant les années Dumouchel-Gladu. Beaudoin-Dumouchel en a rendu compte dans sa thèse :

Dumouchel [...] a pu se servir des outils de différentes sections utilisés dans les ateliers, a projeté son esprit de chercheur, son esprit de découverte.

[...]

L'esprit artistique du département de dessin, d'art plastique, envahit vite les autres départements, par son ardeur et sa vitalité. Les cahiers « Impressions » de la deuxième année en sont un exemple éloquent. Qui plus est, l'enthousiasme créé par les résultats amena la collaboration presque générale des autres départements, des professeurs et des élèves (PÉAG : 79. Nous soulignons).

Insistons un moment sur ce dernier point. Œuvrant d'abord à contre-courant, Dumouchel a su rallier les autres départements à ses projets, dont celui d'une revue, en les convainquant, par les résultats, du fait que les étudiants en sortaient mieux formés, au sens même où l'entendait le mandat pédagogique de l'École. C'est aussi ce qui explique que Beaudoin, le directeur, ait donné son aval aux idées de son gendre. Ce que Beaudoin-Dumouchel qualifie d'« esprit de chercheur », cette intuition de Dumouchel de faire intervenir un processus artistique dans la création d'images, et ce, même à des fins commerciales, a ainsi engendré un esprit d'atelier, de collaboration, de décloisonnement disciplinaire dans des projets de nature à stimuler tant la créativité que l'application technique des procédés.

Quoi de plus directement en lien avec la philosophie du Bauhaus, qui « ne proclamait pas la déification de la technique, mais bien son humanisation » (Fiedler et Feierabend, 2000 : 24) en vue de former une classe d'artisans capables de créer de nouvelles formes ? En effet, Walter Gropius, fondateur et premier directeur du Bauhaus, avait posé comme assise pédagogique l'unification complète de l'art et de la technique : « Formes techniques et formes artistiques sont alors fondues en un élément organique unique » (Fiedler et Feierabend, 2000 : 17), un principe résumé par le slogan classique de Gropius, « Art et technique : une nouvelle Unité ».

De plus, pour permettre un développement complet de l'étudiant, il est important de rappeler que le Bauhaus avait préconisé un modèle de formation bipolaire, qui « consistait à faire cohabiter un directeur artistique (maître de forme) avec un autre dont les compétences étaient d'ordre technique (maître artisan) » (Droste, 1990 : 34). Ce système des deux maîtres avait fait rapidement ses preuves en

permettant d'imbriquer la théorie et la pratique, rendant possible un enseignement plus poussé que ne l'aurait réussi un professeur unique et générant des projets plus approfondis sur le plan artisanal et sur le plan créatif (Droste, 1990 : 35-36).

C'est ainsi que nous interprétons l'impact de l'association de Dumouchel avec Gladu sur l'essor de la créativité dans les projets étudiants. Née d'un « décloisonnement officieux » (*AD* : 37) de leurs cours respectifs, l'équipe de Dumouchel et Gladu formait ainsi un couple maître de forme-maître artisan qui aurait fait l'envie du Bauhaus. Aussi, bien que nous ne puissions savoir si Dumouchel et Gladu connaissaient la pédagogie en vigueur au Bauhaus, nous pouvons juger que leur approche témoigne effectivement, comme l'écrivait Giguère, d'un modernisme et d'un esprit de novation en matière d'enseignement des arts, en étroite parenté avec l'esprit du Bauhaus.

C'est, en somme, toute une démarche de sensibilisation à l'art moderne qui s'effectuait dans ces cours d'arts appliqués. Pourtant, Dumouchel et Gladu n'avaient été que tardivement exposés aux peintres modernes. Les biographies de Dumouchel rapportent même une résistance initiale de celui-ci à l'endroit de Cézanne et Van Gogh¹, attribuable, peut-être, à sa provenance d'un milieu ouvrier, éloigné des arts. La même explication est plausible pour Gladu, qui avait découvert l'art moderne par l'entremise de Pierre Gauvreau, qui avait fréquenté les Beaux-arts. Or, les élèves de l'École des arts graphiques étaient également, pour la plupart, issus de milieux ouvriers². Racine note

1. Voir *AD* : 18 et *ADMG* : 98.

2. Nous reviendrons à la section suivante sur la trajectoire sociale de Roland Giguère.

ainsi que l'un des projets proposés aux élèves par Dumouchel, soit une imagerie populaire appliquée à l'imprimerie (cartes de Noël, couvertures de livres populaires, illustration de fables ou de chansons, etc.), tendait à faire accepter à ces derniers les formes modernes de l'art, sans pour autant bouleverser les thèmes traditionnels appréciés du public et commandés en industrie (*AD* : 51-52).

Le duo, et Dumouchel en particulier, a donc su stimuler les capacités des élèves à produire de façon créative, à découvrir des ressources artistiques qu'ils pourraient mettre à profit dans leur emploi. Les apprentissages étaient axés sur la réalité du milieu professionnel, mais acquis au moyen d'un patient détour par la création. Un article de 1947 en fait admirablement foi :

Cette classe qu'on ne peut considérer comme une école régulière de dessin, a ceci de spécial que tous les efforts des élèves convergent vers le but de l'imprimerie. Les dessins qu'on y conçoit doivent en effet être imaginés avec une extrême simplicité de lignes afin d'obtenir les meilleurs résultats une fois imprimés.

[...]

M. Albert Dumouchel, qui dirige cette classe, a réussi cependant à éliminer la moitié de ce problème fondamental en développant chez ses élèves un sens poétique de la gravure (La Salle, cité dans *AD* : 51).

On constate donc que les influences pédagogiques dominantes à l'École des arts graphiques provenaient de l'importation très fidèle du modèle classique d'une école-atelier, tel que l'avait découvert Beaudoin lors de son séjour à l'École Estienne. Ce modèle s'était cependant fortement modernisé au fil des cours et des projets préparés par Dumouchel et Gladu, qui permettaient un apprentissage approfondi sur le plan tant technique qu'artistique. Ce

dernier apport s'apparente ainsi à la philosophie du fondateur du Bauhaus qui « plaidait clairement pour la conception artistique, et même "poétique", de la forme technique, de manière à ce que l'on ne prenne pas pour modèle uniquement le squelette constitutif, mais une nouvelle harmonie globale de la forme » (Fiedler et Feierabend, 2000 : 17).

Toutes ces approches pédagogiques adoptées à l'École des arts graphiques ont également fait l'objet de vérifications de conformité avec la demande industrielle et ses débouchés. Beaudoin avait eu, en effet, des échanges avec les milieux de l'imprimerie et certaines écoles d'arts graphiques américaines afin de s'assurer que le programme qu'il dirigeait était tout à fait adapté aux exigences commerciales (AD : 25).

Guidées par cette approche moderne de l'atelier – Dumouchel agissant comme maître de forme et Gladu comme maître artisan, sous la bienveillance du directeur de l'École –, les réalisations allaient bon train, à commencer par le journal *Impressions*, fondé en 1942 par l'Association des étudiants de l'École des arts graphiques et progressivement pris en charge par Dumouchel. Plus encore, la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* lancée par Dumouchel allait s'imposer comme le fait d'armes de cet esprit d'atelier propice aux échanges interdisciplinaires. Mais avant d'examiner plus en détail les manifestations innovatrices de ce nouvel esprit insufflé par les deux professeurs, arrêtons-nous à l'automne 1948, alors que Giguère s'appretait à intégrer l'École des arts graphiques, sans savoir qu'il y rencontrerait les collaborateurs de la première heure des Éditions Ertà.

ROLAND GIGUÈRE¹ AUX ARTS GRAPHIQUES

En 1948, à l'âge de 19 ans, Giguère cherchait à poursuivre ses études. Il avait pensé étudier la chimie à l'université, mais, issu qu'il était des milieux populaires de Villeray, à Montréal, la menace de difficultés financières pesait lourd. Le père de Giguère l'en avait prévenu : ayant lui-même fréquenté l'université (Duciaume, 1984 : 8²), il n'avait pas terminé sa formation, trop coûteuse, et avait dû se tourner vers un métier d'ouvrier – nettoyeur-teinturier –, éloigné de ses champs d'intérêt premiers, pour subvenir au besoins de sa famille (Fournier, 1986 : 169³).

Un attrait grandissant pour l'art et la poésie incitait Giguère fils à s'orienter vers des emplois plus créatifs. Déjà, à l'École supérieure, il écrivait des poèmes et lisait « comme un forcené » (AT : 100) : il avait découvert Paul Éluard en 12^e année et aurait lu André Breton, Antonin Artaud et Robert Desnos dès 1947⁴. Il fréquentait la librairie Tranquille, rue Sainte-Catherine, et avait lu les manifestes *Prisme d'yeux* (février 1948) et *Refus global* (août 1948). Un ami lui avait signalé l'École des arts graphiques :

Pour moi, les « arts graphiques » ça ne voulait pas dire grand-chose. Je suis allé me renseigner et j'ai vite compris qu'on pouvait y apprendre à *faire du livre*. Là, le déclic s'est fait et je me suis dit que c'était ce que je voulais faire (EP : 8. Nous soulignons).

1. Né le 4 mai 1929 et décédé le 17 août 2003.

2. Les renvois à « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère » seront désormais indiqués par la mention EP, suivie du numéro de la page.

3. Les renvois à *Les générations d'artistes* seront désormais indiqués par la mention GA, suivie du numéro de la page.

4. Voir notamment le bref témoignage de Giguère dans MACM (1979 : 10).

Giguère s'est alors inscrit à l'automne 1948 à cette école pour y apprendre les métiers de l'édition et particulièrement la typographie, une discipline artisanale parmi les plus intellectuelles, qu'il choisira pour sa spécialisation en deuxième année.

Les incidences du choix d'une école de formation technique sont importantes pour un artiste en devenir. En ce qui concerne la littérature ou la poésie, aucune formation précise n'existe pour devenir écrivain, ce qui implique que le choix d'une carrière littéraire repose sur un péril, à savoir de ne pas pouvoir compter sur une formation qui pallierait le manque éventuel de revenus d'une carrière aux aléas notoires. Dès lors, « l'écrivain de profession » s'inscrit très souvent dans une trajectoire où l'indépendance financière est préalablement acquise, par la famille ou une richesse soudaine, à moins de prendre un chemin tout opposé : la vie de bohème¹. Pour Giguère, à la recherche d'une formation pouvant le conduire à un métier intéressant dans le domaine de l'édition, le passage à l'École des arts graphiques est un choix raisonné. Si les aspects créatifs et artistiques du métier ont stimulé et motivé Giguère et si son inscription à l'École était pensée comme un moyen d'accéder au monde des livres, il s'agissait d'abord d'obtenir une formation technique qui garantirait un gagne-pain, d'autant plus que le domaine de l'imprimerie était à ce moment en excellente santé commerciale.

Dans son étude sociographique sur le champ des arts visuels, Marcel Fournier note justement que pour les jeunes artistes « qui se veulent ou qui sont obligés d'être

1. Ce phénomène social a été analysé, entre autres, par Bourdieu (1992). Signalons aussi l'étude de Lahire (2006) qui se penche tout particulièrement sur la nécessité éprouvée par les écrivains d'un « second métier ».

“réalistes”, l’acquisition d’une formation en arts appliqués apparaît comme la voie d’accès à une activité proprement artistique » (GA : 168). Cela caractérise donc tout particulièrement ceux issus, à l’instar de Giguère, des classes populaires. C’est ainsi que la trajectoire d’un artiste d’origine populaire passe souvent par la formation en arts appliqués, puisque ceux-ci « exigent des habiletés manuelles et des compétences techniques, mais conduisent aussi à des postes relativement définis, souvent dans des entreprises industrielles ou commerciales » (GA : 168).

Giguère choisira donc l’École des arts graphiques pour y entreprendre un cours professionnel d’une durée de trois ans¹. En plus de bénéficier d’une formation technique de pointe, il y découvrira cet esprit d’atelier foisonnant instauré par le dynamique tandem Dumouchel-Gladu, de même qu’un milieu artistique en pleine effervescence réuni autour du projet d’une revue d’avant-garde, *Les Ateliers d’arts graphiques*. Mais avant de participer à celle-ci, Giguère fera ses premières expériences typographiques dans le journal étudiant de l’École, *Impressions*, que Dumouchel et Gladu avaient entrepris de moderniser pour en faire un espace d’expérimentations pour les étudiants.

LE JOURNAL *IMPRESSIONS*

Le journal *Impressions* était l’organe de communication de l’Association des élèves de l’École des arts graphiques. Il avait été fondé en 1942 pour traiter des diverses actualités étudiantes. Il semble que les trois premiers volumes (probablement six numéros) soient aujourd’hui introuvables (AD : 85). Toutefois, Racine nous apprend que

1. La quatrième année se déroulait entièrement en entreprise.

dès 1946, Dumouchel en avait pris la direction artistique, élargissant du coup les horizons du journal¹. Rappelons que c'est également à ce moment que Gladu s'était joint au corps professoral de l'École. Le journal évoluera d'un simple feuillet broché et dactylographié de quatre pages imprimées en noir et blanc vers une publication soignée d'une quarantaine de pages imprimées en couleurs. Le journal, au format variable, ne prendra toutefois l'appellation de revue que vers 1953 (AD : 85).

La publication permettait une application concrète des apprentissages dans un contexte de solidarité et de grande liberté des étudiants :

La revue *Impressions*, elle, ne contenait aucune collaboration extérieure. Entièrement réalisés par les étudiants – sous la surveillance des professeurs – les numéros (annuels) se construisaient à partir de nos propres textes que nous composions, mettions en page, illustrions et imprimions, selon la spécialité de chacun. Cette revue était, en somme, l'application de nos cours théoriques. Une grande liberté nous était cependant laissée dans la création de la maquette, le choix des caractères et les gravures sur linoléum qui accompagnaient les textes. La revue *Impressions* offrait vraiment un lieu idéal d'expérimentations des possibilités typographiques (AT : 101)².

Sur le plan technique, l'apport moderniste de l'enseignement de Gladu se faisait sentir. Le journal frappait

1. Avant que Dumouchel n'assume la direction artistique du journal, « [i]l semble que les professeurs prenaient, à tour de rôle et sans qu'il n'y ait continuité, la responsabilité globale de la publication » (AD : 85).

2. Giguère poursuit : « Quand, plus tard, en 1954, en stage à l'École Estienne de Paris, je montrai au professeur Jean Garcia quelques numéros de la revue, je me souviens qu'il fut fort étonné de leur qualité d'impression et surtout, de leur audace typographique » (AT : 101).

notamment par l'audace de son graphisme, comme en fait foi cette notice bibliographique du numéro contenant les tout premiers textes publiés¹ de Giguère :

Impressions, Journal de l'association des élèves de l'école des arts graphiques, volume 7, n° 2. Montréal s.d. [1949 ?], in-4 illustré couleurs, 24 p. et 4 f. Couverture illustrée couleurs. Luxueuse publication étudiante au graphisme moderne. En éditorial, Marcel Hébert énonce : « notre journal s'est vu radicalement réformé par nos mains que le modernisme a rendu [sic] révolutionnaires... ». Contributions de Roland Giguère (2 textes illustrés : Les constructeurs d'un pays lointain ; et L'oiseau de quartz), un poème de Conrad Tremblay, ainsi qu'une lino de Jean-Noël Poliquin, et divers articles : reliure, imprimerie, danse, disques, Fernand Léger, etc. Agrafé. Bon état. Rare. CAD 250.00².

Giguère a par la suite signé l'éditorial du volume 8, numéro 1, probablement daté de 1950 ; ce numéro, écrivait-il, est le résultat de la vision, de la compréhension par le groupe de la page imprimée (AEEAG, 1950). Il poursuivait :

[...] ce numéro est l'objet né de l'effort de tous et de chacun, le véhicule d'*un certain esprit qui nous anime*, et aussi son plus fidèle miroir. [...] Nous cherchons les formes, nous les inventons, pour ensuite en faire un agencement pictural qui deviendra non pas seulement une page comme les autres, établie sur des conventions faciles, et par là même sans danger, démunie de toute

1. « L'oiseau de quartz » a été écrit en août 1947.

2. Extrait du catalogue 37 de François Côté, libraire, printemps 2008, [En ligne], [<http://www.bibliopolis.net/banque/cot/37/37-4-iP.htm>] (15 août 2008).

audace et agressivité, mais bien une page exprimant une recherche dans l'inconnu, *un esprit contemporain* (AEEAG, 1950. Nous soulignons).

Le journal *Impressions* colligeait ainsi des travaux et des œuvres d'étudiants et permettait de mettre en valeur leurs réalisations, dont la qualité avait d'ailleurs été rapidement récompensée dans les milieux de l'imprimerie et des arts graphiques (AD : 85). En effet, les travaux des étudiants ont obtenu de nombreuses mentions lors de concours d'arts graphiques tant au Canada qu'aux États-Unis (ADMG : 104)¹. Ces réussites, qui se sont manifestées dans l'essor donné à *Impressions*, étaient au cœur du nouvel esprit de solidarité, très Bauhaus, insufflé par Dumouchel et Gladu. À la faveur de cet esprit d'atelier, où le travail était effectué en collaboration et où se reflétaient les tendances esthétiques modernes infléchies par le tandem, « [l']école d'imprimerie commençait à devenir vraiment l'Institut [*sic*] des arts graphiques dont rêvait le directeur Louis-Philippe Beaudoin » (AT : 100)².

C'est ainsi qu'on a pu noter un décroisement de certaines sections d'enseignement de l'École, dont les travaux pratiques pouvaient désormais converger vers la publication étudiante. Mais Dumouchel voyait plus loin en-

1. « De 1946 à 1948, les travaux des étudiants méritent à l'École le premier prix du concours continental d'arts graphiques organisé annuellement aux États-Unis par le "National Graphic Arts Educational Association" En 1947, ils obtiennent le premier prix du Concours d'affiche du coquelicot lancé dans tout le pays par la Légion canadienne, en 1949, ils gagnent un "Merit Award" pour leur participation à l'"Exhibition of Advertising and Editorial Art", classification "Editorial Design-Magazine Layout" organisée par "The Art Directors Club" de Toronto » (AD : 38).

2. L'École des arts graphiques a été rebaptisée Institut des arts graphiques en 1958, d'où la confusion fréquente dans sa dénomination.

core : il mijotait l'ambitieux projet de réunir la production du milieu artistique montréalais, alors en pleine effervescence, au sein d'une luxueuse revue d'art digne des grandes écoles et dont la main-d'œuvre serait entièrement composée d'élèves.

LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES

... comme les incunables de l'époque héroïque de l'édition d'art au Québec.

Gilles HÉNAULT,
« Au début des années 50. Erta –
Arts graphiques et poésie »,
Vie des arts.

L'arrivée de Giguère à l'École des arts graphiques, à l'automne 1948, s'est faite dans un contexte d'importante effervescence artistique, alors que, médiatiquement du moins, l'attention était tournée vers la progression de deux mouvements artistiques concurrents, aux vues parafées dans les manifestes *Prisme d'yeux*¹ et *Refus global* (Bor-duas, 1948).

Ajustant son point de vue à partir de l'École des arts graphiques, Giguère voyait le paysage artistique ainsi dessiné :

Si on se reporte à cette époque, il y avait déjà le groupe automatiste qui était en pleine effervescence. Il y avait aussi un petit noyau gravitant autour des Arts graphiques et d'Albert Dumouchel. On y retrouvait Léon Bellefleur, Gérard Tremblay, Alfred Pellan, Jacques de Tonnancour, Jean Léonard ; un groupe par ailleurs dont

1. Le texte du manifeste a été reproduit dans plusieurs journaux de l'époque (Delisle, 1948 ; *CMAQ* : 450-451).

l'esthétique se démarquait par rapport à celle des automatistes (*EP* : 9).

Ce groupe qui se démarquait des automatistes était bien entendu plutôt rassemblé autour de Pellan que de l'École des arts graphiques ou de Dumouchel. Cependant, un peu avant l'arrivée de Giguère à l'École, Dumouchel avait donné rendez-vous, aux Arts graphiques, à de nombreux acteurs du grand réseau artistique montréalais. En effet, un premier numéro des *Ateliers d'arts graphiques* avait fourni l'occasion de rencontres interdisciplinaires au sein du milieu artistique. Celles-ci sont des plus intéressantes dans le contexte de la parution imminente des manifestes *Prisme d'yeux* et *Refus global*, moments de la rupture esthétique entre Pellan et Borduas.

LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES, N^o 2¹

Le numéro 2 de la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* a paru le 31 mai 1947, imprimé sur les presses de l'École des arts graphiques, sous la direction artistique de Dumouchel. Les maquettes et la typographie étaient de Gladu et les épreuves étaient imprimées par les étudiants, qui four-

1. Le véritable premier numéro n'a jamais existé. Lorsque Dumouchel et Gladu ont présenté au directeur Beaudoin le projet d'une revue, ce dernier hésitait. Le biographe Jacques Dumouchel raconte comment Beaudoin a cependant eu une idée pour convaincre le ministre de subventionner ce faux second numéro : « En fait, c'est une question de stratégie de la part du directeur. [...] M. Beaudoin se rend donc au bureau du ministre du Bien-Être social et de la Jeunesse, l'Honorable Paul Sauvé, récemment nommé à ce poste, et, en homme rusé, demande une subvention pour couvrir les frais de parution du soi-disant deuxième numéro de la revue. M. Sauvé accepte, sans faire enquête, de poursuivre l'œuvre amorcée vraisemblablement par son prédécesseur avec le premier numéro » (*ADMG* : 107).

nissaient également quelques contributions issues de leurs travaux scolaires. Au sommaire : Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas, Gilles Hénault, Pierre Gauvreau, Alphonse Piché, Aline Piché, Jean-Paul Mousseau, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Jean Benoît, Mimi Parent, Roland Truchon, Edmundo Chiodini¹, Robert Lapalme, Charles Hamel, Jean Léonard, Rémi-Paul Forgues, Paul Gladu², Maurice Gagnon³, etc. Véritable tourbillon d'avant-garde multidisciplinaire, on retrouvait pêle-mêle dans les pages de la revue les tendances picturales et littéraires dominantes ; celle des automatistes (Borduas, Mousseau, Gauvreau, Forgues⁴) ; celles associées au surréalisme et au cubisme de Pellan (Dumouchel, Léonard, Benoît, Parent, Truchon) de même que les influences du Bauhaus en typographie et à la mise en page (Gladu), de l'existentialisme (Jean Vaillancourt, élève de l'École), de l'art naïf et de Klee (Bellefleur), du marxisme révolutionnaire (Hénault) et d'autres, plus conservatrices. Le tout était entrecoupé de travaux d'étudiants : gravure, poésie, essai, graphisme, etc. Malgré certaines inégalités évidentes, la revue a reçu un excellent accueil : « les Ateliers d'arts graphiques viennent de publier une grande revue de luxe que l'on peut comparer

1. Peintre et sculpteur, ancien collègue de Lowe et Dumouchel à la Montreal Cotton's Limited.

2. Critique d'art et frère aîné d'Arthur Gladu.

3. Critique d'art bien connu pour son ouvrage pionnier *Peinture moderne* (1940), sur lequel nous reviendrons dans la prochaine section. Maurice Gagnon enseignait notamment à l'École du meuble. Il signait dans *Les Ateliers* un texte sur le peintre Bonnard.

4. Il s'agirait du second poème automatiste publié, 18 mois après la parution d'un poème automatiste (sans titre) de Thérèse Renaud, le 13 novembre 1945 dans *Le Quartier latin*. Voir Bourassa (1986 : 152). Les renvois à *Surréalisme et littérature* seront désormais indiqués par la mention SL suivie du numéro de la page.

sans hésitations aux grandes revues européennes du même genre » (Anonyme, cité dans *ADMG* : 109).

Racine nous fournit des précisions sur cette question. Selon elle, Dumouchel et Gladu « n'ignoraient pas que les grandes écoles européennes et américaines publiaient des revues de haute qualité » (*AD* : 42). Elle rapporte également le texte d'une émission radiophonique de septembre 1947 consacrée à Dumouchel où il est question des *Ateliers d'arts graphiques* en ces mots : « Ce cahier s'apparente aux "Cahiers d'Estienne" de Paris (École Technique Estienne où Beaudoin étudia), au "Year Book" de Londres et au "Pencil Point" américain » (René Garneau, cité dans *AD* : 42). Enfin, elle mentionne que plusieurs exemplaires de la revue ont été expédiés ailleurs en Amérique et en Europe. Gladu a quant à lui confié que le ministère aurait reçu « plus de sept cent [*sic*] lettres de félicitations et d'encouragement » (*AD* : 50)¹.

On constate donc qu'un lieu de rencontres entre arts visuels et arts appliqués, où poésie et critique d'art trouvaient également leur expression, s'est constitué autour de l'École et de sa revue. Il faut cependant relativiser cette mixité apparente, en ce sens que si la revue avait réuni les productions à l'intérieur de ses pages, elle n'avait pas créé de lieu tangible où s'étaient véritablement côtoyés les artistes. Pellan recevait certes beaucoup d'artistes à son atelier, ouvert tous les lundis ; de même, les automatistes se fréquentaient beaucoup. Peu, cependant, évoluaient d'un groupe à l'autre ; nous y reviendrons.

Par ailleurs, des tensions importantes existaient déjà entre les factions de Borduas et de Pellan. Il ne faut pas perdre de vue que ces années ont été marquées par une

1. Voir aussi *ADMG* : 109.

radicalisation des positions automatistes à l'encontre, d'une part, des autres tendances picturales dont Pellan était reconnu comme le porte-étendard et, d'autre part, de l'État et du clergé, vertement dénoncés dans *Refus global. Les Ateliers d'arts graphiques* étaient forcément associés au gouvernement, qui finançait le projet, et il est manifeste que Borduas et les siens conservaient une distance idéologique avec le tout :

Nous avons, Pierre [Gauvreau], Mousseau et moi, permis de reproduire, comme nous aurions fait pour *La Presse*, *Le Canada*, *Canadian Art* ou n'importe quoi, même *Le Devoir*. Elle [la publication] ne nous appartient en rien, malgré son peu de valeur (Borduas, cité dans *CMAQ* : 387).

Qui plus est, cette collaboration des automatistes à la revue de 1947 avait valu à ceux-ci des reproches de la part d'amis à l'étranger, notamment de Fernand Leduc (*CMAQ* : 387). Borduas rapportait :

On reprocha notre manque de discernement, notre peu de rigueur et d'exigence comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux « Cahier » (bien québécois, des pires bondieuseries à l'automatisme) (1997 : 121)¹.

On se souvient que Borduas s'était déjà passablement distancié de Pellan depuis son retour de Paris en 1940, qui avait été l'occasion d'un accueil triomphal à Montréal. Animateur influent d'un noyau de jeunes artistes regroupés

1. Parmi les « bondieuseries », sans doute Borduas évoquait-il la contribution d'Alphonse Piché, « Prière », illustrée par Aline Piché, mais peut-être aussi, beaucoup plus sévèrement, « La création du monde », une encre sur papier de Dumouchel très nettement apparentée aux œuvres de Pellan et qui contient un extrait du Livre des Proverbes.

à l'École du meuble où il enseignait depuis 1937, Borduas reprochait à Pellan un statisme esthétique : « Pellan ne croyait qu'au cubisme qui déjà était, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère » (1997 : 99). La querelle s'est ensuite envenimée en 1945, alors que Pellan acceptait un poste à l'École des beaux-arts, une institution vivement contestée de l'intérieur, notamment par quelques disciples de Borduas qui y étaient inscrits (Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan et Fernand Leduc). Enfin, la querelle était à son point le plus fort au moment où Dumouchel planifiait la réalisation du second numéro des *Ateliers d'arts graphiques*, puisque les manifestes de Pellan et de Borduas étaient parus, respectivement, en février et en août 1948. Immédiatement, *Refus global* s'était attiré les foudres des instances officielles, qui avaient congédié de but en blanc Borduas de l'École du meuble en septembre 1948.

Dumouchel, comme Gladu, avait appuyé Pellan en signant *Prisme d'yeux*, mais n'en avait pas moins gardé un grand respect pour Borduas, qu'il admirait (*ADMG* : 112). À l'automne 1948, il entreprenait donc de réunir de nouveau et Pellan et Borduas dans *Les Ateliers*, mais sans succès. Les difficultés ont débuté alors que Borduas croyait à tort que les œuvres des automatistes seraient présentées en bloc, condition posée par celui-ci pour bien marquer l'unité esthétique de son groupe et se différencier des autres contributions. Toutefois, selon Jacques Dumouchel, Gladu et Dumouchel avaient tous deux l'intention « de faire abstraction de toute barrière sociale, de toute école, et de réunir les artistes dans une création collective visant la diffusion de *diverses formes d'art intégrées les unes aux autres* » (*ADMG* : 113. Nous soulignons). Cette pensée est tout à fait fidèle à l'éclectisme et à l'ouverture exprimés dans *Prisme d'yeux* :

Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté (« Prisme d'yeux », cité dans *CMAQ* : 451).

De plus, la censure étatique, déjà fort récalcitrante au *Nu* de Mimi Parent dans le numéro précédent (*SL* : 332), ne voulait pas accepter l'un des textes soumis par les automatistes¹, ce qui n'a pas manqué de décevoir l'impétueux Borduas :

Ça va bien jusqu'au moment où l'on nous prévient que le papier d'un de nos amis ne peut passer tel quel. L'auteur refuse de changer les paragraphes incriminés ; nous rappelons les conditions posées. En plus on nous informe que, à cause de difficultés d'exécution, nous serons dispersés un peu partout dans la revue comme l'on répand la muscade sur un pouding ! (1997 : 121-122)

Les automatistes se sont donc retirés en bloc – « à regret », selon Borduas (1997 : 122) – et la parution a été repoussée jusqu'en février 1949. Pour les automatistes, c'était, de toute façon, le début d'une série historique de ruptures.

LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES, N° 3

Malgré le retrait abrupt d'un important capital artistique au sein de la revue, la seconde parution des *Ateliers d'arts graphiques* allait maintenir ses relations avec les institutions montréalaises d'enseignement des arts. L'École

1. Nul indice de l'auteur du texte en question.

du meuble et l'École des beaux-arts étaient déjà représentées dans la première livraison, et le nouveau numéro comptait en plus la collaboration de deux autres écoles d'arts montréalaises, soit la Montreal Art Association¹ et la McGill School of Architecture. Le mot de présentation de la revue, signé par Beaudoin, le soulignait :

Nous nous devons principalement et surtout de souligner la collaboration intelligente et coordonnée entre diverses grandes écoles de notre enseignement supérieur spécialisé, soit l'École des Beaux-Arts, l'École du Meuble et l'École des Arts Graphiques. Les professeurs, les anciens élèves et les élèves actuels de ces Institutions ont compris leur interdépendance dans le domaine artistique, et que de leur action concertée peuvent naître des initiatives heureuses (École des arts graphiques, 1949)².

Le fait qu'aucun artiste automatiste ne figurait au sommaire, alors que toutes les écoles d'art étaient représentées officiellement dans la revue, témoigne de la désertion systématique du groupe des automatistes à l'égard des institutions de l'art à la suite de *Refus global*.

En revanche, nous pouvons constater que les artisans des *Ateliers* ont véritablement consolidé leurs bons rapports avec le groupe de Pellan, alors que 10 des 15 signataires de *Prisme d'yeux* apparaissaient au sommaire. Ainsi, la revue a ouvert ses pages à cinq élèves de Pellan aux Beaux-arts : Mimi Parent, Jean Benoît³, Roland Truchon,

1. Aujourd'hui devenue le Musée des beaux-arts de Montréal. À l'époque, il s'y donnait des cours.

2. Plus loin, Beaudoin remercie l'Art Association et l'Université McGill.

3. Bien que fortement identifié au surréalisme de Breton, le couple Parent-Benoît a toujours maintenu d'excellents rapports avec Pellan. Voir Lord (2004).

Lucien Morin et Suzanne Beaudoin-Dumouchel¹. Quant à Pellan, il dominait avec quatre œuvres reproduites. Dumouchel a quant à lui réalisé trois œuvres, dont la couverture en collaboration avec sa conjointe, et Gladu a fait publier un projet d'affiche.

Parmi les autres signataires de *Prisme d'yeux* représentés dans la revue, on retrouvait le sculpteur Louis Archambault, professeur à l'École du meuble, et Jacques de Tonnancour, rédacteur du manifeste. Ce dernier enseignait à l'École des beaux-arts (il n'obtiendra cependant le titre de professeur qu'en 1954) et à la Montreal Art Association, une institution où se tenaient les importantes expositions annuelles de la Contemporary Art Society².

Un autre signataire de *Prisme d'yeux*, Bellefleur, était présent pour une seconde fois dans *Les Ateliers*. Celui-ci n'était, à l'époque, qu'accessoirement associé à l'École des beaux-arts ; il occupait plutôt un emploi d'instituteur à la Commission des écoles catholiques et ne fréquentait que les cours du soir aux Beaux-arts, en dessin. Il fréquentait cependant Benoît et Parent depuis 1945 et s'était également lié d'amitié avec Hénault (*SL* : 339). Membre de la Contemporary Art Society depuis 1943, c'est aussi à cette époque qu'il avait commencé à fréquenter l'atelier de Pellan.

Également présent au sommaire des *Ateliers* de 1949, Jean Léonard était actif dans le réseau de Pellan et dans

1. Suzanne Beaudoin a étudié aux Beaux-arts de 1939 à 1942. Sa rencontre avec son futur mari, Albert Dumouchel, date de juin 1940. C'est elle qui présentera Dumouchel à Pellan. Albert et Suzanne se sont mariés le 26 juin 1943, à Montréal. Voir *ADMG* : 43, 51.

2. Ces expositions ont été lancées en 1939, année de la fondation de la société. Comptant pour membres pratiquement tous les peintres des réseaux de Borduas et de Pellan, celle-ci a été le théâtre de luttes esthétiques majeures menées par les automatistes, jusqu'à sa dissolution, en 1948, provoquée par ces derniers. Voir *CMAQ* : 453-458.

celui de l'École des arts graphiques. D'abord élève de Pellan aux Beaux-arts, il avait participé à quelques reprises avec ce dernier, en compagnie de Bellefleur, Parent et Benoît, à des séances de « cadavres exquis »¹. Puis, en 1948, avec l'aide de Gladu à la typographie et aux presses, il avait fait paraître à compte d'auteur un recueil de poésie, *Naiade*, imprimé sur les presses de l'École des arts graphiques. Ce détail est peu souvent évoqué, mais il témoigne clairement de l'ouverture de Gladu à l'édition de poésie.

Du milieu de l'édition, notons d'ailleurs la présence des deux fondateurs de la maison d'édition artisanale Les Cahiers de la file indienne², Gilles Hénault et Éloi de Grandmont, de même que celle de certains acteurs engagés dans l'aventure des Éditions de l'Arbre³, en les personnes de Robert Élie, Robert Lapalme et François Hertel.

À ce tour d'horizon des collaborateurs provenant des diverses écoles d'art de Montréal s'ajoute la présence de Henry Eveleigh⁴, peintre, graphiste, professeur et collègue

1. Voir Ostiguy (1967 : 22-25).

2. Cinq parutions de 1946 à 1949 et un titre en 1957.

3. Deux cents titres de 1940 à 1948.

4. D'origine britannique, Henry Eveleigh est né à Shanghai, en Chine, en 1909 et est décédé à Montréal en 1999. François-Marc Gagnon raconte à son sujet : « Par ailleurs, le premier peintre où notre jeune critique d'art crut déceler une influence surréaliste fut Henry Eveleigh. Son tableau *Beach and Escape*, présenté à l'exposition annuelle de la [Contemporary Art Society] aux Galeries Frank Stevens à la fin de 1939, est cité à l'appui de cette thèse. Reynald y voit une tentative de "mélange de Freud et de Picasso". Robert Ayre, parlant du même tableau, tentait d'y faire la part de Picasso et du "surréalisme". Mais quand Graham McInnes dira : "*The Beach and Escape* est, je suppose, du surréalisme", on mesure, à son hésitation, où l'on en était rendu : pas très loin. Cette étiquette restera collée à Eveleigh » (*CMAQ* : 20). Par ailleurs, mentionnons qu'Eveleigh a remporté en 1947 le premier prix du premier concours mondial d'affiches organisé par l'Organisation des Nations Unies.

de Pellan à l'École des Beaux-arts – mais qui n'avait pas signé *Prisme d'yeux* –, de deux étudiants de la McGill School of Architecture et d'une quinzaine d'étudiants ou d'anciens étudiants de l'École des arts graphiques¹.

Terminons en soulignant la présence du réputé typographe – et collègue d'Eveleigh – Carl Dair² (qui signait le texte « New forms and directions in typographic research »), du joaillier Georges Delrue, du céramiste Claude Vermette, de l'écrivain et critique Réal Benoît, de l'artiste en arts visuels et poète John McCombe Reynolds, de l'artiste en arts visuels et verrière Mary Filer, du céramiste F. Émery, du critique d'art Paul Gladu (qui s'exprimait sur les travaux scientifiques du père Venance), du peintre Maryel Ostiguy, du graphiste Roger Cabana³, de Jacques Antoine Legrain (fondateur de la Société de reliure originale de France), du compositeur Clermont Pépin et enfin du critique Roger Duhamel, qui a signé la préface ; autant de créateurs et de critiques dont le côtoiement marque bien l'ouverture de la revue à des horizons très divers.

On ne saurait trop insister sur la grande diversité des contributions à la revue et sur l'hétérogénéité des acteurs de ce rassemblement. En plus de proposer une large variété de disciplines artistiques et intellectuelles (peinture, gravure, sculpture, typographie, reliure, poésie, critique d'art, art publicitaire, musique, architecture, joaillerie et même

1. Le plus connu de ces étudiants, outre Giguère, est sans contredit le relieur d'art Pierre Ouvrard (né en 1929), qui a fréquenté l'École des arts graphiques de 1943 à 1946. Voir à son sujet Green et Distad (2000).

2. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre et au chapitre suivant sur cet important typographe canadien.

3. Ancien élève et professeur à l'École des arts graphiques de 1949 à 1959, année de la fondation de l'importante firme Cabana Séguin, avec son frère Marcel Cabana et Réal Séguin comme associés. Voir à son sujet Choko, Bourassa, Baril (2003 : 184).

biologie), les collaborateurs étaient de toutes provenances institutionnelles et tendances esthétiques. De même, une part importante des collaborateurs étaient anglophones, du Québec ou du Canada. Sur le plan des idées, la même ouverture existait : donnons comme exemple le vaste écart idéologique entre la préface de Duhamel (« L'art vit de contraintes et se meurt d'une liberté incontrôlée ») et les vers libres de Hénault (« Radio : Sabordage – stop – un homme en vaut un autre – stop – éclipse totale méridien du cœur – stop ») ; ou encore entre le rigorisme traditionnel du relieur Jacques Antoine Legrain et les positions modernes et expérimentales du typographe Carl Dair, qui était manifestement sympathique à Gladu.

Peut-on, dès lors, parler d'un « réseau des Arts graphiques » ? Il conviendrait mieux de parler d'un rassemblement ponctuel d'artistes et d'intellectuels à l'intérieur d'une revue que d'un réseau à proprement parler. Même si Dumouchel avait admirablement bien dynamisé le milieu des arts autour de la revue, dont il a été le noyau – avec Gladu, et Beaudoin sans doute –, il ne s'est pas constitué à ce moment un réseau durable qui aurait continué d'évoluer, ou migré vers un autre projet, tout en mobilisant un grand nombre des acteurs en présence. Beaucoup de ramifications sont observables dans ce regroupement, mais il appert surtout que le réseau de Pellan avait, lui, été nettement sollicité, ses contributions représentant plus du tiers du total. Les autres contributions semblent plutôt provenir des rapports institutionnels entretenus par Beaudoin et par Dumouchel.

L'objectif inclusif recherché par Dumouchel était néanmoins pleinement atteint. L'importance de cette réussite interdisciplinaire est historique, comme le souligne Michèle Grandbois :

Faisant appel à la fois au milieu des peintres et des écrivains, *Les Ateliers d'arts graphiques* constitue un des rares lieux de coalition et de diffusion offerts aux créateurs qui partagent des positions avant-gardistes dans le champ culturel. À l'instar du livre illustré, la revue réunit les deux pratiques, renforçant de la sorte la solidarité entre écrivains et artistes (1996 : 48¹).

Au sein de la revue, cette interdisciplinarité s'est fort bien agencée au gré de la présentation graphique des œuvres, moderne et frappante – signée Gladu –, ce qui constituait une nette percée dans l'histoire des revues d'art québécoises et canadiennes. Enfin, sur le plan matériel, le format de la revue (un imposant *in-folio*), l'impression en couleurs, la diversité des papiers et le grand nombre de pages en ont fait une revue luxueuse et audacieuse, sans précédent dans l'histoire culturelle québécoise².

Pour Giguère, alors inscrit seulement à son deuxième trimestre d'études, cet engagement actif dans la revue – rappelons que les étudiants avaient œuvré à la réalisation de la revue sous la direction technique de Gladu – a constitué un bain d'interdisciplinarité fondamental dans sa trajectoire :

Alors que j'étais toujours étudiant, le numéro 3 suivit en 1949, ce fut le dernier. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer les poètes Gilles Hénault, Éloi de Grandmont, Jean Léonard et les peintres Pellan, Bellefleur³, Mousseau

1. Les renvois à *L'art québécois de l'estampe* seront désormais indiqués par la mention *AQE* suivie du numéro de la page.

2. À la suite des *Ateliers d'arts graphiques*, mentionnons la fondation, en 1949, de la revue *Art 9* de l'École des beaux-arts, qui changera de nom pour *Art et pensée* en 1950. Voir *AQE* : 49.

3. Selon Guy Robert, Bellefleur aurait été invité par Dumouchel, dont il était l'ami depuis 1946, à rencontrer les artistes de la relève qui évoluaient à l'École des arts graphiques. Bellefleur et Giguère se

qui défilaient dans le bureau/atelier de Dumouchel pour y discuter de leur collaboration à la revue (AT: 101).

Il ne fait aucun doute que la réalisation de la revue ait été, sur le plan technique, un précieux apprentissage pour Giguère. Qui plus est, les contenus de la revue ont certainement pu exercer une influence dans sa formation ; entremêlant poésie et arts visuels avec des réflexions théoriques et des pratiques de pointe dans les domaines techniques de l'édition, la revue constituait un intéressant *vade-mecum* des métiers du livre. Parmi les meilleurs exemples, mentionnons les textes « Considérations sur le graphisme » de De Tonnancour et surtout « New forms and directions in typographic research » de Dair, dont les propos sont tout sauf tournés vers le passé :

la page typographique se doit d'exprimer le mouvement, car les principes de symétrie traditionnels sont maintenant désuets, pour nous qui envisageons toute chose comme étant en transformation. [...] la typographie représente l'art abstrait dans sa forme la plus complète et doit être abordée comme telle (École des arts graphiques, 1949¹).

Le texte de Dair est suivi d'un poème typographique (« *typographical painting* ») d'une très grande, voire complète nouveauté au Québec (figure 2). C'est au sein de ce modernisme et de cette pluralité esthétique ambiante que

seraient donc plutôt rencontrés chez les Bellefleur, qui avaient reçu les Dumouchel accompagnés d'un groupe d'étudiants de l'École. L'amitié indéfectible de Bellefleur avec Giguère s'est ainsi amorcée à l'automne 1948 (Robert, 1988 : 37).

1. « *the typographic page must for us assume movement, for the old static symmetry is no longer valid for us who see all things as change. [...] typography is the complete abstract art, and must be approached as such.* » (Nous traduisons).



FIGURE 2
Carl DAIR, « Typographical painting »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.

Giguère a exécuté ses premiers travaux d'impression, mû par cet esprit d'atelier instauré par Dumouchel et Gladu, dans lequel les élèves travaillaient en étroite collaboration à assembler textes et images.

Enfin, notons que le tout a constitué pour Giguère la première expérience de publication de ses poèmes – outre le journal *Impressions*, qui n'était pas distribué à l'extérieur de l'École –, ce qui lui a laissé une vive impression : « Je me souviens encore de Gladu venant me voir avec les épreuves et du choc que je ressentis à la vue de mes petits poèmes soudain devenus pages, coulés dans le plomb » (AT : 101). Quelques mois plus tard, le premier recueil de poésie de Giguère allait sortir des mêmes presses.

L'ÉDITION DE POÉSIE DANS LES ANNÉES 1920, 1930 ET 1940

Si la formation de Giguère s'est déroulée dans un contexte d'échanges interdisciplinaires, le développement de son approche éditoriale s'est fait, ainsi que l'affirmait Giguère lui-même, sans modèle. Certes, il expérimentera dans les premiers temps sans véritable modèle québécois, mais cette affirmation doit cependant être relativisée au regard de l'évolution du livre illustré au Québec.

En effet, depuis longtemps au Québec, des livres étaient illustrés par des artistes, parfois connus, à la demande d'un éditeur. La littérature populaire du XIX^e et du début du XX^e siècle se compose de fait en bonne partie de livres illustrés ou accompagnés de photographies : on n'a qu'à songer au succès des almanachs annuels¹, abondamment

1. Voir notamment Cambron et Lüsebrink (2000).

illustrés, de même qu'aux récits historiques, aux biographies et aux hagiographies, très prisés des lecteurs. Imprimés à fort tirage, leur qualité demeurait toutefois modeste et leur coût, abordable pour le grand public (Bernier, 1960 : 67¹). En revanche, en ce qui concerne la littérature proprement dite (roman, poésie, etc.), la production de livres illustrés a été beaucoup plus restreinte, ce qui fait dire à François Côté que ces initiatives émanaient généralement des auteurs ou des artistes et qu'il y avait somme toute très peu d'éditeurs pour de tels projets de publication (2006 : 44-45²).

Un certain essor de l'édition littéraire s'était produit dans les années 1920 et 1930 et l'on trouvait durant cette période plusieurs publications illustrées provenant des éditeurs Émilien Daoust (Librairies Beauchemin), Édouard Garand, Albert Lévesque, Louis Carrier (Éditions du Mercure) et Bernard Valiquette³. Il s'agissait de livres illustrés au sens strict toutefois, à savoir qu'il s'agissait de textes auxquels l'éditeur ajoutait un certain nombre d'illustrations, sans qu'aucun travail de collaboration entre l'artiste et l'auteur intervienne. Quelques belles exceptions sont néanmoins à noter, dont la troisième édition de *Vieilles choses, vieilles gens* de Georges Bouchard, illustrée par Edwin Holgate (Éditions du Mercure, 1929) ; *Metropolitan Museum* de Robert Choquette en collaboration avec Edwin Holgate (autoédité en 1931) ; *Du soleil sur l'étang* de Louis-Ulric Gingras, avec bois gravés de Rodolphe

1. Les renvois à *Du texte à l'image* seront désormais indiqués par la mention *TI* suivie du numéro de la page.

2. Les renvois à « Les premiers pas du livre d'artiste, Erta (1949-1953) » seront désormais indiqués par la mention *PP* suivie du numéro de la page.

3. Voir *TI* : 72-83.

Duguay (Albert Lévesque, 1933) ; *Vitrail* de Cécile Chabot avec illustrations, aquarelles et eaux-fortes de l'auteure (Bernard Valiquette, 1939) et enfin *Courriers des villages* de Clément Marchand, illustré par Rodolphe Duguay (Éditions du Bien Public, 1940), ouvrages dans lesquels un travail conjoint de l'auteur et de l'artiste s'est manifesté.

Durant les années 1940, l'édition commerciale se portait à merveille en raison de la coupure entre l'édition française et le reste du monde, à cause de l'Occupation¹. Par ailleurs, les relations entre les arts visuels et la littérature s'affermisssaient, allant de pair avec l'émergence des différents groupes artistiques qui allaient marquer la décennie ; essentiellement les Sagittaires, les automatistes et les signataires de *Prisme d'yeux*. « Un vaste mouvement de collaboration entre artistes de disciplines diverses » (*AQE*: 47) était perceptible et l'édition artisanale et avant-gardiste faisait véritablement son entrée dans l'histoire du livre québécois, privilégiant les rapports entre poésie et arts visuels².

Il importe de souligner l'apport du critique d'art Maurice Gagnon, qui a contribué au premier numéro des *Ateliers d'arts graphiques* avec un texte sur Bonnard et qui avait fait paraître en 1940 l'ouvrage *Peinture moderne*, dans lequel deux chapitres étaient consacrés au cubisme et au surréalisme – européens, bien entendu. L'ouvrage com -

1. Voir notamment Michon (2004 : 23-82).

2. Silvie Bernier fait ressortir que ces rapprochements artistiques sont également liés à l'autonomisation du champ artistique, qui tend à se doter d'un appareil critique se composant essentiellement, au départ, d'écrivains : « À cette étape de l'autonomisation du champ artistique où les historiens de l'art sont encore peu nombreux, les artistes ont recours aux écrivains qui, pour les besoins de la cause, se transforment en critiques d'art. Il se crée des affinités entre les deux groupes de producteurs qui se matérialisent dans la réalisation d'œuvres communes : les livres illustrés » (*TI*: 259).

prenait plusieurs reproductions en noir et blanc. On y trouvait la toute première mention de Borduas dans un essai sur l'art ; il était discuté de son œuvre dans le chapitre sur la peinture religieuse, aux côtés de Rodolphe Duguay¹. Gagnon a par la suite dirigé la collection « Art vivant » aux Éditions de l'Arbre, qui ont publié entre 1943 et 1946 des monographies illustrées de jeunes peintres modernes canadiens, dont Paul-Émile Borduas (Élie, 1943), Alfred Pellan (Gagnon, 1943), John Lyman (Dumas, 1944), Goodridge Roberts (De Tonnancour, 1944) et James Morrice (Lyman, 1945). Gagnon a de plus contribué à un ouvrage illustré sur le peintre français Fernand Léger, paru aux Éditions de l'Arbre en 1945 (Couturier, 1945).

Deux parutions de 1944 ont fait office de coups d'envoi à cette solidarité artistique au sein du livre de poésie, à savoir *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois, illustré par Pellan, et *Jazz vers l'infini* de Pierre-Carl Dubuc, avec des illustrations de Gabriel Filion et Fernand Bonin. Le recueil de Grandbois, première parution des Éditions Parizeau, signalait l'image de marque que l'éditeur entendait se donner². Le recours à Pellan était en ce sens un coup d'éclat ; celui-ci jouissait à ce moment d'une forte réputation et exerçait une importante influence sur l'art québécois. Son association avec Grandbois a été en quelque sorte une rencontre au sommet³. La portée du recueil de Dubuc,

1. Le fils de Maurice Gagnon, François-Marc Gagnon, rapporte que la peinture de Borduas n'a pris un tournant non figuratif qu'à partir de l'automne 1941 (*CMAQ* : 38).

2. Accidentellement, toutefois : l'éditeur n'a été que tardivement avisé du projet d'un livre illustré. Cela expliquerait la mauvaise qualité des reproductions des images (*TI* : 235).

3. Alain Grandbois avait rencontré Pellan à Paris en 1926. Son parcours hors norme de voyageur et d'amateur d'art (il a notamment connu Blaise Cendrars) a valu à Grandbois une réputation exceptionnelle au

paru aux Éditions Pascal, est quant à elle nettement moindre que celle du classique de Grandbois, mais il est intéressant de noter à son sujet qu'un de ses illustrateurs, Gabriel Filion, avait été à la fois élève de Borduas et de Pellan¹.

L'année 1945 voyait la parution de *Nézon* de Réal Benoît² aux Éditions Parizeau, un recueil de contes fantastiques illustré par Jacques de Tonnancour, disciple de Pellan, mais également ami de Borduas, au-delà de la querelle. Enfin, en 1946, Hénault et de Grandmont ont fondé Les Cahiers de la file indienne, dont l'esprit est le plus rapproché de celui d'Erta. Le principal point commun entre les deux maisons d'édition est l'édition artisanale de poésie d'avant-garde.

Les Cahiers de la file indienne ont en effet marqué l'arrivée du surréalisme dans l'édition littéraire québécoise : « Pour la première fois, à la fois les textes et les illustrations, d'inspiration surréaliste et même automatiste, se rejoignent dans un même ouvrage » (Brisebois, 2001). La maison d'édition avait effectivement pour objectif de « faciliter la publication d'œuvres d'écriture automatique » (*SL* : 137) et misait expressément sur un travail de collaboration entre poètes et artistes. L'édition se faisait de manière entièrement artisanale.

Québec, comme en a fait foi l'excellent accueil critique que son recueil a reçu. Il a également remporté le prix Athanase-David en 1941.

1. On retient surtout de Gabriel Filion qu'il a été le transfuge du groupe de Borduas, en tant que signataire de *Prisme d'yeux*. Toutefois, Filion n'aura été l'élève de Borduas qu'une année, en 1941, pour ensuite s'inscrire à l'École des beaux-arts et étudier sous Pellan. L'exposition qu'il organisera en novembre 1944, *Jeunes peintres*, réunira autant d'artistes des futurs *Refus global* et *Prisme d'yeux* : Gabriel Filion, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Léon Bellefleur, Lucien Morin et Pierre Garneau (*CMAQ* : 44-46 ; 176).

2. Réal Benoît a été l'un des collaborateurs du deuxième numéro des *Ateliers d'arts graphiques*.

En 1946, trois publications ont vu le jour à la File indienne : *Le voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont, illustré par Alfred Pellan ; *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault, illustré par Charles Daudelin ; et *Les sables du rêve* de Thérèse Renaud, illustré par Jean-Paul Mousseau. Ce premier millésime inaugurait la constitution du réseau d'écrivains et d'artistes des *Ateliers d'arts graphiques* de 1947, puis de 1949. Comme on le constate, les échanges interdisciplinaires foisonnaient.

On néglige généralement de mentionner que les automatistes s'étaient dotés de leur propre maison d'édition lorsque le photographe Maurice Perron avait pris en charge Mithra-Mythe, dont le catalogue entier consiste en *Refus global* (Borduas, 1948), *Le vierge incendié* (Lapointe, 1948) et *Projections libérantes* (Borduas, 1949). Sur le plan bibliographique, *Refus global* se démarquait par son hybridité. Outre le manifeste, le livre colligeait divers textes théoriques et de création et contenait de nombreuses illustrations (par Claude Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle), photographies (par Maurice Perron, dont certaines montrant une performance de Françoise Sullivan) et reproductions d'œuvres (de Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau). En ce qui concerne *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, sa couverture était une reproduction d'une lithographie signée Pierre Gauvreau. *Projections libérantes* était quant à lui de facture sobre, sans illustration.

Il importe enfin de signaler la parution en 1948 du recueil autoédité *Naiade* de Jean Léonard – imprimé, comme nous l'avons indiqué, par Gladu à l'École des arts graphiques –, et le contexte d'émergence des Éditions Erta dans l'histoire de l'édition de poésie québécoise est tracé.

En définitive, les Éditions Erta se sont inscrites dans une histoire du livre illustré en très lente évolution, principalement freinée par un manque d'initiative de la part des éditeurs, hésitants à investir dans des projets d'édition de luxe peu rentables et s'adressant à une clientèle restreinte. En effet, la reproduction des images, en particulier, majorait sensiblement les coûts de production, puisque plusieurs passages d'encre étaient, à l'époque, nécessaires pour les couleurs, sans compter la nécessité d'utiliser des papiers de qualité supérieure pour les imprimer convenablement. Les couvertures soignées posaient le même problème. Or, chez Erta, ce type d'ouvrages allait être produit de façon soutenue, en raison du fait que Giguère possédait une connaissance approfondie des aspects techniques de l'imprimerie, en plus d'avoir accès gratuitement aux équipements permettant de les réaliser. Dans ces circonstances, l'atelier d'imprimerie devenait un lieu d'expérimentations dans lequel le poète pouvait se livrer à des recherches quant à la mise en forme de ses propres textes. Avant Giguère, aucun éditeur de poésie québécois n'avait connu cette proximité avec les métiers d'édition, proximité qui est à la source des innovations d'avant-garde qui caractérisent la production des Éditions Erta.

LE PROJET SURREALISTE

Dans l'aventure artistique, éditoriale et littéraire qui allait s'amorcer avec les Éditions Erta, on peut nettement déceler la pénétration de l'esprit surréaliste dans l'histoire de l'art québécois. En effet, le rapprochement des formes d'art moderne que l'on constatait si manifestement à la fin des années 1940 découlait en partie de « l'esprit des surréalistes qui recoururent parmi les premiers à cette fusion des

arts » (*SL* : 125) et au travail de collaboration. Juste affirmation : on n'a qu'à évoquer le grand nombre de recueils de poésie écrits en collaboration depuis *Les champs magnétiques*, les nombreuses expositions collectives surréalistes, les poèmes dédiés aux peintres (Éluard), les tableaux qui montrent des poètes (le célèbre *Au rendez-vous des amis* de Max Ernst), les portraits d'artistes par Man Ray, et surtout les livres illustrés surréalistes, dont les incontournables *Nadja*, *Répétitions*, *Mains libres* et *Constellations* comptent parmi les plus belles réalisations ; en somme, on peut mesurer l'importance de la communauté artistique et littéraire chez les surréalistes et la très haute estime de l'amitié entre artistes chez André Breton, tout particulièrement.

Le livre constituait le terrain par excellence d'échanges entre surréalistes. *Portes battantes*, une exposition de bibliophilie surréaliste tenue en 1981, a donné l'occasion d'en cerner les principales caractéristiques :

Nous ne sommes pas persuadés qu'il y ait un modèle canonique du livre surréaliste (d'où le titre de cette exposition, refusant l'exhaustivité autant que l'uniformité). On peut cependant le caractériser par la mise en facteur commun de plusieurs talents, les collaborateurs, poètes et peintres, établissant un dialogue infini. À la juxtaposition ils substituent l'échange et l'interprétation, de sorte qu'on ne sait plus si la gravure illustre le poème ou bien l'inverse. La rivalité fait place à la réciprocité, à laquelle est convié le regardeur, le lecteur. L'œuvre surréaliste est toujours la résultante de plusieurs hasards plus ou moins objectifs, une rencontre inopinée [...] (Béhar, 1983 : 339-340).

De ce côté-ci de l'Atlantique, un tel esprit de solidarité artistique animait tant le groupe de Borduas que celui de Pellan. Mais on sait que celui qui avait apporté au Québec

une réelle connaissance du surréalisme et de ses modes de création, c'était Pellan¹. Même Borduas l'admettait (1997 : 99). Cependant, l'idéal promu par les automatistes d'un groupe fermé défendant une esthétique commune se rapprochait aussi beaucoup du surréalisme. Mais au contraire des positions scissionnistes de Borduas – qui nuisaient à d'éventuelles collaborations interdisciplinaires avec des artistes extérieurs au réseau (souvenons-nous du retrait du second *Ateliers des arts graphiques*) –, Pellan et ses disciples étaient mus par un désir d'une vaste réalisation collective, d'unification. *Prisme d'yeux* en faisait clairement état et Pellan prêchait par l'exemple, notamment au regard de ses nombreuses collaborations avec des écrivains et des gens de théâtre. Cette volonté, Dumouchel, Gladu et Giguère l'ont nettement concrétisée et l'esprit surréaliste a ainsi eu pour eux, comme nous le verrons à l'instant, de profondes résonances avec celle-ci.

On se rappelle que le climat censurant de la célèbre loi du cadenas, censée protéger « la province contre la propagande communiste »², mettait à mal toute initiative de publier ou de diffuser une pensée gauchiste. Dominique Baudouin résume parfaitement l'adéquation du surréalisme avec le contexte aliénant qui existait au Québec :

La chance du surréalisme au Québec, ou si l'on préfère la chance du Québec devant le surréalisme, tenait à cette

1. Le moment charnière est l'exposition rétrospective que Pellan a présentée dès son retour en 1940. Celle-ci regroupait 161 œuvres et s'est tenue au Musée de la province de Québec, aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec. Elle a été reprise peu après en version réduite à l'Art Association de Montréal.

2. Selon le libellé officiel de la loi, promulguée en 1937 par Maurice Duplessis. Sur la censure au Québec, voir notamment (Hébert, 1997), Hébert, Lever et Landry (2006) et Lévesque (2008).

rencontre sur un terrain approprié, c'est-à-dire en un moment où la situation historique appelait, suscitait un effort de renouvellement décisif, à la fois politique et culturel, individuel et collectif. Ce qui semblait s'offrir au surréalisme était une possibilité d'incarnation, d'application concrète de ses exigences de libération psychique et spirituelle, comme de lutte contre les aliénations sociales (1981 : 289).

Retrouvait-on un tel espoir de libération de la part du surréalisme chez les artistes de l'époque ? Tout à fait. Albert Dumouchel :

C'était le mouvement [le surréalisme] le plus important, car la société d'après-guerre avait besoin de poésie, de retrouver les forces poétiques optimistes, constructives, qui étaient latentes en nous dans cette époque de brutalité. Nous avions besoin de savoir que nous étions plus que cela, nous voulions détruire tous les conformismes, c'était une époque de révolte contre tout ce qui était surfait, une volonté de se réaliser intégralement (*SL* : 338).

Léon Bellefleur :

L'apport du surréalisme dans mon œuvre n'a pas seulement été important mais essentiel, et je ne vois pas comment, sans cela, j'aurais pu « vraiment » trouver à m'exprimer.

Le surréalisme n'a pas été uniquement une nouvelle école d'expression ou un nouveau langage, mais le bouleversement des valeurs sclérosées. Donc le courant de pensée le plus important du vingtième siècle (*MACM*, 1979 : 10).

Roland Giguère :

Le surréalisme est essentiellement une forme de pensée et un mode d'agir qui va plus loin que la facture de l'œuvre, afin d'explorer les zones les plus obscures de l'activité humaine, afin de repousser un peu plus loin les interdits, afin d'élargir le champ de la conscience et de la liberté (Anonyme, 1975 : 46).

Le Québec n'était d'ailleurs pas la seule terre d'accueil du surréalisme ; dans plusieurs régions du monde, celui-ci est apparu à partir de la Seconde Guerre mondiale comme un outil de libération d'une situation oppressive. C'est le souhait exaucé de Breton : le surréalisme au service de la révolution. Dans sa préface à *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de 1948, Jean-Paul Sartre écrivait :

[...] en Europe le surréalisme, rejeté par ceux qui auraient pu lui transférer leur sang, languit et s'étiolé. Mais au moment même où il perd contact avec la Révolution, voici qu'aux Antilles on le greffe sur une autre branche de la Révolution universelle, voici qu'il s'épanouit en une fleur énorme et sombre (1972 : XXVIII).

Pour Giguère, « poète de l'ébullition intérieure »¹, la révolution sera interne, intime ; la pression du monde extérieur faisant prendre conscience des possibilités intérieures. Un monde nouveau attendait pour être mis au jour, fonction du poète, du voyant, de l'éclaireur. Ce rôle de révélateur, Giguère l'a assumé dès ses premiers poèmes publiés :

1. L'expression est de Jacques Brault (1995 : 132).

Pourtant

Cette lutte à parti pris ne peut durer
L'homme à bout supplie la lumière
Les levers de soleil se font rares
Et l'on risque de crever
Dans une nuit sans réveil
Moulée par des fous

Patience

Les jardins reviendront
Des fleurs nouvelles
Enfanteront des hommes nouveaux
Hommes-sourire Hommes-jeunesse
Hommes-espérance

Patience

Rien n'est impossible (*Les Ateliers d'arts graphiques*, 1949).

Ce projet d'« hommes-espérance » serait bientôt baptisé Erta.

LA NAISSANCE DE L'ATELIER ERTA DANS « L'ANTRE DE LA TYPOGRAPHIE »¹

J'ai toujours été intrigué par un écrivain qui ignore comment son livre a vu le jour.

Roland GIGUÈRE,
« Une aventure en typographie :
des Arts graphiques aux Éditions
Erta », *Études françaises*, 1982.

L'exposé qui précède sur le contexte social et artistique existant au moment de l'entrée de Giguère aux Arts graphiques nous permettra de constater à quel point l'aventure

1. L'expression est de Gilles Hénault (1978 : 20).

éditoriale d'Erta qui allait s'amorcer était très intimement liée à l'apprentissage des métiers du livre. De même, nous pourrions comprendre en quoi ces techniques ont participé à la définition d'une poétique du livre pour Giguère. Par ailleurs, nous avons vu que son arrivée à l'École des arts graphiques s'est produite à un moment de grande effervescence et de prises de position esthétiques du milieu artistique montréalais. Une solidarité artistique se faisait ressentir, qui s'est notamment manifestée dans *Les Ateliers d'arts graphiques*, et nous avons vu que celle-ci a trouvé écho, pour plusieurs, dans le surréalisme qui faisait son apparition au Québec à la même époque.

Giguère a ainsi côtoyé dès son arrivée à l'École de nombreux artistes liés principalement – mais non exclusivement – au réseau de Pellan, rencontrés par l'entremise de deux mentors déterminants, Dumouchel et Gladu. Plusieurs de ces rencontres mèneront à des collaborations, parfois répétées, au sein de la production d'Erta. De même, la proximité d'Erta avec le milieu professionnel des Arts graphiques a impliqué une sociabilité déterminante dans la ligne éditoriale de la maison. Les neuf premiers recueils d'Erta ont été imprimés à l'École des arts graphiques, de sorte que les ressources tant humaines que techniques qui y étaient disponibles ont influencé cette production. Giguère en témoigne, au sujet de *Faire naître* :

Ce premier livre fut une belle aventure de jeunesse et un bon travail d'apprentis-typographes. Nos cours terminés, Conrad Tremblay, Gilles Robert et moi allions flâner dans le quartier, lire à la Bibliothèque Saint-Sulpice [...] nous retournions à l'École à l'heure des cours du soir pour y réaliser nos projets élaborés durant le dîner. Avec l'accord tacite du chef d'atelier Roch Lefebvre et celui d'Arthur Gladu, nous pouvions ainsi disposer de

quelques heures par semaine pour travailler exclusivement à *notre livre* (AT : 99. Nous soulignons).

Ainsi, Giguère, à la faveur d'une amitié grandissante avec les professeurs Arthur Gladu et Albert Dumouchel¹ a bénéficié du privilège enviable de pouvoir tirer les premiers recueils d'Erta avec les caractères et la presse à épreuves de l'École. Dans cet environnement stimulant, l'apprentissage de la typographie a trouvé, pour Giguère, son terrain d'expérimentation dans l'édition artisanale de poésie, en toute liberté : « On était entièrement libre, on faisait ce qu'on voulait. On n'avait aucun modèle » (Giguère, 1989 : 58²). C'est juste.

En effet, sur le plan de l'histoire de l'édition littéraire, les Éditions Erta sont nées dans une période creuse, consécutive à l'après-guerre³. Si, comme nous l'avons vu, Les Cahiers de la file indienne ont fait figure de pionniers dans l'édition artisanale de poésie, leur parcours s'est toutefois arrêté en 1949 (avec un soubresaut en 1957). De même, les Éditions Parizeau (1946), les Éditions Bernard Valiquette

1. Un poème de Giguère écrit le 15 janvier 1949 (quelques mois seulement après son arrivée à l'École) témoigne d'une vive amitié pour Dumouchel et surtout du rôle crucial que ce dernier a joué dans le parcours du jeune poète. Ce poème est paru à titre d'hommage posthume et est accompagné d'une notice mentionnant : « Je ne saurais dire tout ce que je dois à Albert Dumouchel sinon qu'il m'a appris à voir. » « À UN VOYANT : ALBERT DUMOUCHEL ¶ La nuit n'a pas toujours su fermer les volets ° il suffit d'une seule fenêtre illuminée ° un seul œil à la fenêtre ° pour découvrir une île fraîche ° à la croisée des matins ¶ il y aura toujours quelqu'un au rendez-vous [...] » (« À un voyant. Albert Dumouchel », dans *Forêt vierge folle* 1978 : 10-11). Les renvois à *Forêt vierge folle* seront désormais indiqués par la mention *VVF*, suivie du numéro de la page.

2. Les renvois à « Un surréalisme sans frontières » seront désormais indiqués par la mention *USF*, suivie du numéro de la page.

3. Voir Michon (2004 : 238).

(1946) et les Éditions de l'Arbre (1948) ont fermé leurs livres après une faste et exaltante activité commerciale. En 1949, année de la publication du premier recueil d'Erta, seulement neuf recueils de poésie ont été publiés au Québec, en incluant les productions d'auteurs. Pour toute la décennie 1940, Richard Giguère dénombre que Fides n'a publié que 10 recueils de poésie, Beauchemin, 3, Pilon, 6 et les Éditions de l'Arbre, 4 (*USF* : 58). « Seuls Les Cahiers de la file indienne [...] peuvent être considérés vraiment comme un éditeur de poésie », affirme-t-il (*USF* : 58).

Aucun modèle ou presque, donc, mais, dans ce contexte d'effervescence, un bon nombre d'artistes désireux d'échanger. On remarquait ainsi un bel esprit de collaboration dans Les Cahiers de la file indienne, comme on l'a revu au sein des *Ateliers d'arts graphiques*. Baignant dans cette façon de faire dès son entrée à l'École, Giguère poursuivra avec Erta cette féconde approche interdisciplinaire.

Une différence existe toutefois entre Les Cahiers de la file indienne et Erta : chez les premiers, Hénault et de Grandmont ne possédaient pas de compétences en imprimerie et devaient ainsi confier leurs maquettes à des imprimeurs. Giguère, lui, est le premier éditeur de poésie québécois à connaître de première main les métiers du livre (*USF* : 59). Deux répercussions majeures découlent de cet état de fait : le caractère intégré des activités éditoriales et leur interdisciplinarité.

Lorsqu'un poète édite et imprime lui-même ses ouvrages, il bouscule la répartition habituelle des rôles entre l'écrivain, l'éditeur et l'imprimeur. L'écrivain pourra en effet intervenir dans toutes les étapes de la création, de l'écriture à la finition matérielle du recueil. Il n'aura pas à confier son manuscrit à un éditeur qui a pour tâche, outre la révision des textes, de préparer le livre : choisir les

caractères, le format, le papier, les couleurs, etc., fixant ainsi la présentation matérielle des poèmes. Ces choix éditoriaux sont effectués en concertation avec l'imprimeur, qui en évalue la faisabilité et les coûts de production. Ce dernier possède l'outillage et établit donc les paramètres des possibilités sur le plan technique (caractères disponibles, formats, encres, coûts, etc.). Dans le cas de Giguère, tous ces choix quant à la matérialité du livre et qui portent à conséquence dans le processus de signification seront de son ressort, et parfois de celui des collaborateurs qu'il aura réunis en atelier.

Un tel travail de création s'entreprind dès lors comme un projet global effectué dans un esprit d'atelier où toutes les disciplines cohabitent, assumées seulement par le poète artisan ou par une petite équipe (écrivain, illustrateur, maquettiste, relieur et autres) travaillant de manière rapprochée sur le projet du poète. L'atelier, dans ces cas, revêt son sens concret, à savoir un lieu où œuvrent conjointement des artisans : « Erta a toujours été un *atelier* où l'on travaillait modestement *à la gloire de la main* » (Marsan, 1971 : 8).

Dans un tel contexte d'autonomie, l'écriture pourra ainsi anticiper et déterminer à l'avance les manipulations techniques qui la mettront en forme ; entre les deux s'instaureront de fait des rapports étroits de production de sens. Le texte peut en effet être enrichi par diverses manipulations liées en premier lieu à la typographie. Le choix des caractères, leur couleur d'impression, leur dimension, la disposition des lettres, des vers, des strophes et des titres sur les pages sont autant de variables dont le typographe peut user dans son atelier. L'artisan superpose ainsi son travail matériel sur le signifiant au travail initial de création textuelle. De même, les papiers, les couvertures, les reliures ou les emboîtages pourront également servir de

prolongement à un fil esthétique qui part du texte. Toutes ces disciplines interviennent dans « le processus de construction du sens »¹ que constitue l'élaboration d'un recueil de poésie.

Avec l'apparition des Éditions Erta dans l'histoire du livre québécois, les métiers du livre eux-mêmes s'orientent désormais vers des recherches esthétiques d'avant-garde, à la suite des *Ateliers d'arts graphiques*. Cette orientation résulte du contact, certes éphémère, qu'a établi Giguère durant sa formation avec plusieurs écrivains, artistes visuels et praticiens du livre dans un environnement où s'exprimaient des conceptions artistiques diverses, mais souvent révolutionnaires, dont les plus marquantes pour le futur éditeur ont été le surréalisme et le Bauhaus. Exposé de façon plus durable à ces dernières – par des lectures fortuites d'abord, puis par des liens sociaux concrets avec certains écrivains et plasticiens, pour le surréalisme, et auprès de Gladu pendant deux années de spécialisation en typographie, pour le Bauhaus –, Giguère les aura fortement intégrées dans tous les aspects des pratiques éditoriales d'Erta.

Dans le chapitre qui suit, nous porterons notre attention sur les possibilités expressives de la typographie, en commençant par détailler historiquement l'émergence de sa modernité, de l'Europe vers le Québec, où la « Nouvelle Typographie » a trouvé en l'École des arts graphiques un terrain d'accueil idéal.

1. L'expression provient de l'historien du livre Roger Chartier (1988 : 260).

CHAPITRE 2

L'émergence d'une nouvelle typographie au Québec

Né au sein de l'École des arts graphiques, l'atelier d'Erta a pu bénéficier tant de ses ressources humaines que de ses ressources techniques. Nous posons d'ailleurs comme hypothèse que cette proximité entre la maison d'édition et l'École a eu pour conséquence d'intégrer dans les œuvres produites les matériaux mêmes de la création, constituant de fait une sorte de réflexion sur le médium ; se sont ainsi développés des effets d'immédiateté entre les œuvres et leur milieu d'émergence. En effet, il semble que l'atelier d'Erta ait été à ce point tributaire de l'environnement des Arts graphiques que sa production y faisait directement référence : formes, couleurs et signes ont ainsi progressivement envahi l'imaginaire des poèmes. Tout cela marque la naissance précoce de Roland Giguère l'esthéticien, et c'est d'abord par son métier de typographe qu'il construira de toutes pièces son esthétique. Celle-ci, en effet, et comme le souligne fort justement Antoine Boisclair, « est indissociable de la pratique, du *faire* de l'artisan, si bien que l'esthétique tend à se confondre chez lui avec la poétique » (2009 : 216).

Après une première année à s'initier à diverses techniques, dont la gravure, la lithographie, le pressage et la reliure, Giguère a opté pour une spécialisation en

typographie auprès d'Arthur Gladu. L'art de la typographie, avec ce qu'il comporte de tradition, de noblesse, de rituels et de secrets presque alchimiques pour initiés, a foudroyé Giguère, inscrit à l'École des arts graphiques « pour l'amour du livre » (AT: 100). Le jeu du plomb encre sur le papier, l'apparition du mot sur la page l'ont fasciné ; Giguère a découvert dans la typographie le « pouvoir du noir »¹, qui est à l'origine, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, de sa poétique du livre. Plus encore, nous verrons que la typographie sera thématifiée par Giguère dans son écriture : la présence concrète, noire, du mot sur la page sera métaphorisée en mondes nouveaux créés par le poète, l'artiste, l'artisan ; mondes d'expression, de création pour conjurer l'absence de parole, l'inexistence.

Nous avons mentionné au chapitre précédent que l'une des principales répercussions du fait qu'Erta ait vu le jour à l'École des arts graphiques est le développement d'une approche interdisciplinaire effectuée en atelier. Au sein de celui-ci, les diverses disciplines intervenant dans l'élaboration du livre – les *métiers du livre* – cohabitent de façon très étroite afin de réaliser le projet d'écriture. Dans cette perspective, nous nous intéresserons aux rapports que la typographie peut entretenir avec le travail d'écriture. D'abord, nous porterons notre attention sur l'évolution de la typographie au XX^e siècle, marquée par des expérimentations sur la spatialisation du texte, dans la foulée de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé. Rédigé en 1897, un an avant la mort de son auteur²,

1. L'expression deviendra le titre d'une suite poétique et d'une exposition de peintures et d'encres au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1966. Nous y reviendrons aux p. 187 à 194 du prochain chapitre.

2. Le texte ne prendra sa forme typographique définitive qu'en 1914, alors que la Nouvelle revue française (N.R.F.) réalisait enfin

ce texte est généralement tenu pour le pionnier des expérimentations sur la présentation visuelle du poème, influençant nombre de recherches subséquentes sur la mise en espace du texte. Pour la première fois, les blancs de la page et les blocs noirs du texte n'étaient pas simplement conçus comme l'opposition du vide et du plein, les blancs étant confinés à la marge du poème, mais comme deux *matières* à mettre en page, à faire signifier conjointement.

Nous examinerons ensuite en quoi et avec quelles conséquences la typographie moderne, telle qu'enseignée par Gladu et dont a profité Giguère, permet de donner corps au texte en tenant compte esthétiquement de sa dimension matérielle. Cet aspect sera étudié à la lumière de l'intermédialité, une approche qui postule que les formes matérielles du texte génèrent des effets de signification.

INNOVATIONS TYPOGRAPHIQUES AU XX^E SIÈCLE

La typographie a traditionnellement été imperméable aux modes et aux courants artistiques. Jérôme Peignot, fondateur de l'importante revue *Arts et métiers graphiques*, écrivait : « Il faut beaucoup de temps à la typographie pour avaliser un nouveau style. Le miracle est qu'en dépit des principes d'immobilité qui la régissent, elle y parvient toujours » (1967 : 85).

l'ouvrage selon les nombreuses indications manuscrites de Mallarmé. Sur le plan technique, le texte représentait un immense défi de transcription : les espaces blancs devaient être composés manuellement, ce qui impliquait d'innombrables calculs afin de parvenir aux proportions justes, en plus de la très grande différence entre les caractères (taille, roman, italique, majuscules, minuscules, etc.). Voir Bartram (2004 : 37).

Au tournant du XX^e siècle, alors que les avancées technologiques permettaient désormais une diffusion à plein régime de l'imprimé, une nouvelle efficacité communicative était recherchée. Les journaux se livraient à des guerres de titres, les publicitaires concevaient des affiches criantes et, d'une façon beaucoup moins généralisée, mais des plus significatives, des poètes expérimentaient sur la page : après Mallarmé, c'était le cas de Guillaume Apollinaire, de Blaise Cendrars, des futuristes et des dadaïstes. La typographie allait être secouée de toutes parts :

La révolution typographique et poétique fut influencée très certainement comme Mallarmé par les affiches, les annonces, voire les partitions musicales [...]. La publicité en général disposant de moyens plus importants que les éditeurs ou les artistes, peut aussi se permettre de jouer avec les couleurs [...] (Damase, 1966 : XII).

Le dessin et la fonte de nouveaux caractères, plus modernes, ont exprimé ces tendances. On pouvait effectivement constater un net déclin des caractères néoclassiques, dominés par le Didot (figure 3), dans les usages commerciaux à partir de 1860. Austères et ornés d'empattements¹ jugés superflus, on les délaissait au profit d'une recherche de fonctionnalité. Le caractère moderne permettrait de plus grands contrastes, tout en étant totalement dénué de valeur connotative intrinsèque². Le Didot, en ce sens, respirait trop les Lumières, son expressivité encomrait³ ; de plus,

1. Empattement : « Petit trait terminal qui apparaît à la base des lettres » (Laliberté, 2004 : 86). On utilise parfois le terme anglais *serifs* pour le désigner.

2. Voir Ponot (1991 : 367-399).

3. « Le Didot est un caractère qui incite à ergoter. En matière de typographie, cela n'est pas un bon signe » (Peignot, 1967 : 73-74).

avec ses pleins¹ beaucoup plus épais que ses déliés², le Didot supporte mal la graisse³, le contraste par excellence.



FIGURE 3
Caractère Didot.

On recherchera plutôt un caractère dont on pourrait exploiter l'expressivité de façon externe, purement fonctionnelle, c'est-à-dire non plus à partir de l'expressivité connotée par le caractère même. Les caractères à empattements, lesquels rappellent leur antique filiation avec une calligraphie d'origine, ne possèdent pas, selon les nouvelles exigences, la maniabilité et la neutralité d'un caractère strictement géométrique. Les Linéales, caractères bâtons, c'est-à-dire sans empattements, apparaîtront comme la voie à explorer. Ces caractères géométriques réduits à

1. Plein : « Partie épaisse du tracé d'une lettre » (Laliberté, 2004 : 91).

2. Délié : « Partie maigre du tracé d'une lettre » (Laliberté, 2004 : 86).

3. Graisse : « Épaisseur des traits d'un caractère. Certains caractères sont disponibles dans une seule graisse ; d'autres se déclinent en plusieurs graisses : maigre, normal, mi-gras, gras, extra-gras, etc. » (Laliberté, 2004 : 87-88).

leur plus simple squelette ne présentent que peu ou pas de déliés et permettent ainsi de grandes variations de graisse.

Après la Première Guerre mondiale, l'avant-garde constructiviste russe a été à l'origine d'une vaste impulsion donnée à de nouvelles recherches typographiques ressentie dans plusieurs pays d'Europe le long de l'axe Moscou-Berlin¹. Le typographe russe El Lissitzky, en particulier, a exercé un rôle important dans ces transferts culturels :

Dans une dynamique d'interactions, [Lissitzky] répand en Allemagne les idées constructivistes, visite le Bauhaus, collabore avec Kurt Schwitters à Hanovre, ainsi qu'avec Jean Arp en Suisse. Présenté comme un personnage clé dans la sphère des échanges entre Russie et Europe centre-occidentale, il dégage une forte influence sur son passage – établissant également des liens outre-Atlantique. [...] À travers ce vaste processus d'échanges, l'impulsion constructiviste s'étend dans les années 1920 à une grande partie du centre européen, traversant bien des pays – Tchécoslovaquie, Pologne, Pays-Bas, Allemagne ou Suisse (Jubert, 2005 : 184).

Dans cette foulée, on assistait en Allemagne à la naissance du célèbre caractère Futura (1927, figure 4), le prototype d'un sous-groupe de Linéales dites géométriques, qui a connu une grande diffusion et de nombreuses imitations (Jubert, 2005 : 212). Rupture majeure entre le classique et le moderne, le Futura est le premier caractère sans empattements dessiné pour le texte courant et il s'est ainsi assuré la postérité (Laliberté, 2004 : 42). En 1928, un jeune typographe autrichien du nom de Jan Tschichold faisait

1. Dont le coup d'envoi a été la *Première exposition d'art russe* présentée à Berlin en 1922. Voir Jubert (2005 : 180-220).

paraître le livre-manifeste *Die Neue Typographie*¹, dont les principes se résument en deux mots : « asymétrie, linéale » (Blackwell, 2004 : 55) (Tschichold a par ailleurs renoncé à ses principes à partir de 1932). L'importance de son ouvrage tient notamment au fait que, pour la première fois, la typographie était considérée « comme la disposition graphique et le choix des caractères, et non plus comme un terme général servant à décrire certains aspects plus pratiques de l'impression » (Blackwell, 2004 : 55).



FIGURE 4
Caractère Futura.

Au Bauhaus, les typographes László Moholy-Nagy et Herbert Bayer allaient de leur côté s'imposer comme les chefs de file mondiaux de la « Nouvelle Typographie ». Radicale – allant un temps jusqu'à plaider pour l'abolition des majuscules – et stylisée, la typographie Bauhaus proposait des caractères simplifiés à l'extrême, réduits à des lignes, des cercles et des demi-cercles, où la main du dessinateur était totalement évacuée et remplacée par le compas,

1. Nous nous référons à la traduction anglaise pour les citations (Tschichold, 1995).

l'équerre et la règle (figure 5). Seul le corps des caractères variait, avec possibilité de graisse. L'italique était possible, mais peu utilisé, en raison de sa référence calligraphique (Laliberté, 2004 : 44). Ces caractères rendaient possibles de larges contrastes à des fins d'efficacité dans la communication ; à cet égard, il ne faut pas perdre de vue les visées pragmatiques du Bauhaus, qui aspirait à un art commercialisable, mais renouvelé.



FIGURE 5
Caractères Bauhaus.

D'ailleurs, si les caractères proposés au Bauhaus étaient novateurs, les recherches s'inscrivaient néanmoins en continuité avec une certaine tradition typographique, rigoureuse, qui prônait une communication s'effectuant avec la plus grande clarté visuelle : « La typographie cristalline est, sans aucun doute, celle qui convient le mieux à la transmission de la pensée » (Peignot, 1967 : 89). Les visées de Moholy-Nagy, en 1923, allaient tout à fait dans ce sens : il s'agissait de communiquer « un message clair sous la forme la plus pénétrante » (Fiedler et Feierabend, 2000 : 504)¹, mais en

1. Jan Tschichold ira dans le même sens : « L'essence de la Nouvelle Typographie est la clarté. Ceci l'oppose de manière délibérée à

renouvelant les moyens pour y parvenir. Pour ce faire, les couleurs employées étaient restreintes au maximum – noir, blanc et rouge, jaune occasionnel – et le texte était présenté par blocs, en ayant recours aux angles, aux obliques et aux formes élémentaires (figures 6 et 7). Sur le plan de la mise en page, la disposition du texte sur la surface ne suivait plus les stricts principes de symétrie et d'horizontalité, mais s'ajustait à la signification du mot et à l'effet global recherché (Droste, 1990 : 151 ; Blackwell, 2004 : 42-65).

On accordait ainsi une importance prépondérante à l'espace créé par la mise en page, ce qui tranchait nettement avec les compositions chargées héritées du XIX^e siècle. À cet égard, il convient de nouveau de souligner l'importance fondamentale de l'intuition de Mallarmé quant à l'espacement des noirs et à la valorisation des blancs de la page dans la spatialisation du texte.

Parallèlement, en France, les artistes graphiques n'avaient pas emboîté le pas aux expérimentations constructivistes sur la forme. Par contre, certains affichistes d'avant-garde façonnaient ce qui allait être baptisé l'Art déco, soit une approche graphique hybride, plus héritée du cubisme que du constructivisme, mais qui conservait la rigueur géométrique de ce dernier :

l'ancienne typographie dont la finalité était la "beauté" et dont la clarté n'atteignait pas le niveau élevé que nous exigeons aujourd'hui. La plus grande clarté est nécessaire aujourd'hui en raison des multiples sollicitations de notre attention en fonction de la quantité extraordinaire d'imprimés qui circulent et qui demandent la plus grande économie d'expression. » (1995 : 66) ; « *The essence of the New Typography is clarity. This puts it into deliberate opposition to the old typography whose aim was "beauty" and whose clarity did not attain the high level we require today. This utmost clarity is necessary today because of the manifold claims for our attention made by the extraordinary amount of print, which demands the greatest economy of expression.* » (Nous traduisons).

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

L'Art Déco puise aussi bien dans le cubisme et dans le décor géométrique que dans les motifs floraux, l'Art Nouveau, l'artisanat ou l'illustration. Dans le domaine du graphisme, l'Art Déco se caractérise par l'usage d'aplats, de motifs, de dessin au trait, de couleurs chaleureuses – recourant peu à la photographie (Jubert, 2005 : 222).



FIGURE 6
Affiche Bauhaus de 1926.
(Bauhaus-archiv Museum für Gestaltung).



FIGURE 7
Affiche Bauhaus de 1929.
(Bauhaus-archiv Museum für Gestaltung).

L'Art déco est aussi à l'origine de quelques créations typographiques, dont les caractères les plus célèbres sont sans conteste le Bifur (1929, figure 8) et le Peignot (1937, figure 9), tous deux conçus par le graphiste français Cassandre. Comme au Bauhaus, le recours aux horizontales, aux verticales et aux obliques de même que l'importance accordée aux contrastes des volumes et des couleurs sont marqués.



FIGURE 8
Caractère Bifur.

FIGURE 9
Caractère Peignot.

L'Art déco a connu une importante vague de diffusion outre-Atlantique, en partie grâce à la revue *Arts et métiers graphiques*, fondée en 1927, qui faisait connaître internationalement les développements des arts graphiques, français surtout¹. La revue jouissait en effet d'une large distribution :

La revue était vendue principalement au moyen de souscriptions, dont le tiers provenait de la Grande-Bretagne, des États-Unis, d'Allemagne et de l'Europe de l'Est. De fait, plusieurs des premiers numéros incluaient un en-

1. *Arts et métiers graphiques* n'était pas pour autant exclusivement consacrée au graphisme français. En 1930, Tschichold y signait un texte intitulé « Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ? » (1930 : 46-53).

cart qui résumait les articles en anglais. Lors de la dernière année de parution de la revue, une traduction des tables des matières et des légendes des images étaient imprimée à côté du français (Rochester Institute of Technology, 2012¹).

Aux États-Unis, l'Art déco s'est implanté avec vigueur dans l'architecture et l'affiche, particulièrement pendant la Seconde Guerre mondiale. Parmi les graphistes Art déco qui ont traversé l'Atlantique, mentionnons Jean Carlu, affichiste influent et collaborateur à *Arts et métiers graphiques*², qui a trouvé aux États-Unis un marché très favorable à son art publicitaire. Carlu est d'ailleurs passé à l'histoire avec son affiche *America's Answer! Production* de 1941 (figure 10), reproduite dans de nombreux quotidiens aux États-Unis et au Canada.

Son frère, l'architecte Jacques Carlu, a quant à lui réalisé en 1931 le design du célèbre restaurant du neuvième étage de l'édifice Eaton's à Montréal (figure 11), qui témoigne d'une percée importante de l'Art déco au Québec. Au même moment (1928-1943), l'ingénieur, architecte et artiste montréalais Ernest Cormier était responsable de l'érection du bâtiment principal de l'Université de

1. «*The magazine was sold mainly through subscriptions, one third of which were foreign from Great Britain, the United States, Germany, and Eastern Europe. As such, several of the early issues included an insert that summarized articles in English. During the magazine's last year, English translations of the table of contents and image captions were printed alongside the French.*» (Nous traduisons).

2. Treize collaborations entre 1928 et 1933. Jean Carlu affirmait : «*l'affiche [...] ne doit pas se contenter d'attirer le regard du passant. Elle doit le frapper de telle façon qu'il ne l'oublie plus. [...] L'affiche doit être une composition fermée, rythmée par un système géométrique simple*» (Carlu, cité dans Jubert, 2005 : 231).

Montréal (figure 12), salué comme le premier édifice moderne du Québec¹, d'un style apparenté à l'Art déco².



FIGURE 10

Jean Carlu, « America's answer ! Production ».

(Source : Wikipedia).

1. Isabelle Gournay écrit, à propos de ce bâtiment : « Le “pavillon principal” de l’Université de Montréal [...] est sans nul doute l’œuvre maîtresse d’Ernest Cormier. Œuvre maîtresse et œuvre charnière, car c’est sa première grande commande reçue à titre personnel et le premier bâtiment institutionnel véritablement “moderne” construit au Québec » (1990 : 11).

2. Gournay affirme en outre : « Chez Ernest Cormier, l’apprentissage de la modernité – un concept à redéfinir dans une optique nord-américaine et non pas selon les critères de l’avant-garde européenne – ne s’effectue pas de manière linéaire. [...] Compte tenu de la diversité de ses emprunts et de son rejet des modes passagères au profit d’une architecture de la “longue durée”, il serait trop restrictif de classer Cormier parmi les grands maîtres de l’Art Déco » (1990 : 12-13).



FIGURE 11
Restaurant Eaton's, Montréal.
(Source : Wikipedia).



FIGURE 12

Université de Montréal.

(Source : <http://www.flickr.com/photos/73416633@N00/293964679>).

ARTHUR GLADU, MAÎTRE TYPOGRAPHE DE L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES

Ainsi, la modernité québécoise en typographie est en partie tributaire de l'introduction de l'Art déco en Amérique, en plus des influences du Bauhaus¹ qui se faisaient

1. À la suite de la fermeture du Bauhaus en 1933 par le régime national-socialiste hitlérien, László Moholy-Nagy a fondé à Chicago le New Bauhaus, en 1937. Après certaines difficultés, l'école a été rebaptisée Chicago School of Design en 1939, puis Institute of Design en 1944.

notamment sentir du côté des peintres. Paul Klee, en effet, était devenu une source d'inspiration pour nombre d'artistes à partir du milieu des années 1940. C'était le cas, comme nous l'avons vu, de Léon Bellefleur, d'Albert Dumouchel et d'Arthur Gladu.

Sur le plan de la typographie, Gladu rapporte au passage que « [l]e grand changement d'orientation dans la typographie d'avant-garde au Québec prit naissance vers 1934 avec l'apparition de Roch Lefebvre comme professeur. Lui seul encouragea les étudiants dans cette voie » (1988 : 59). Gladu avait fait partie de ces étudiants. Lefebvre enseignait à l'École technique de Montréal, d'où Gladu avait obtenu son diplôme en 1935. À la suite du décès de Fernand Caillet en 1938, Lefebvre l'avait remplacé à titre de chef de la section d'imprimerie, une fonction qu'il a continué d'occuper à l'École des arts graphiques sous Louis-Philippe Beaudoin. Les professeurs Dumouchel et Gladu travaillaient donc en étroite collaboration avec Lefebvre en atelier.

Dans *Les Ateliers d'arts graphiques*, respectivement de 1947 et de 1949, la modernité typographique québécoise s'est pleinement fait ressentir, et chaleureusement accueillir par la critique. Nous avons vu que Gladu, directeur technique de la revue, avait assumé les choix de mise en page et de caractères, de concert avec Dumouchel, directeur artistique des cahiers. Plusieurs pages des deux livraisons faisaient montre d'une typographie d'avant-garde.

Moholy-Nagy a quitté la direction de l'école en 1945 et est décédé l'année suivante. L'Institute of Design s'est par la suite greffé à l'Illinois Institute of Technology en 1949. Voir notamment Fiedler et Feierabend (2000 : 66-73).

Dans le premier numéro (figure 13), le feuillet de « Projection dans l'avenir », un poème du critique Charles Hamel (figure 14), illustre très bien l'audace typographique attribuée à la revue. La composition triangulaire, qui s'élargit, agit en complémentarité directe avec le texte, partant de son titre et du propos développé par l'auteur pour créer un mouvement. Celui-ci appuie à la fois visuellement et conceptuellement la temporalité suggérée par le texte : la composition projette concrètement le texte dans l'avenir, le multiplie visuellement, partant d'un point d'origine pour s'ouvrir sur toute la page.

Jean Léonard a lui aussi bénéficié d'une mise en page dynamique et novatrice. Extrait de son recueil *Naiade*, alors en préparation, le texte « L'ermite » (figure 15) est disposé en rupture avec l'horizontalité traditionnelle des vers. Constitué de sept strophes disposées sous le titre allongé, le texte s'entrevoit dès lors en blocs isolés – comme autant de cloîtres d'ermites –, et la lecture de ces blocs devient possible aussi bien sur l'axe horizontal que vertical, renforçant l'indépendance de chaque strophe. Pour un autre poème de Léonard, sans titre (figure 16), Gladu a créé une mosaïque circulaire rappelant non seulement un paysage minimal, mais aussi un cycle, tel celui du soleil. Cette fois encore, le typographe est parvenu à créer une charpente textuelle à partir d'éléments de sens contenus dans le texte.

Ce premier contact du public québécois avec l'édition de luxe et la « Nouvelle Typographie » qui l'accompagne s'est prolongé avec la seconde livraison des *Ateliers d'arts graphiques*, en 1949. Rappelons que Giguère avait travaillé à la réalisation technique de ce dernier numéro des *Ateliers*, en plus de fournir trois poèmes. C'était pour lui l'occasion d'un contact étroit avec la « Nouvelle Typographie » auprès de Gladu ; aussi nous y attarderons-nous un peu plus longuement.



FIGURE 13
Les Ateliers d'arts graphiques, n° 2.

L'ERMIITE

(E X T R A I T D E " N A I A D E " E N P R É P A R A T I O N)

Une ombre de femme
Glisse par ma fenêtre.
Une ombre de femme
Se faufile, curieuse,
Dans mon cloître.

Tordu, difforme,
L'horrible monstre
Offre ses fleurs,
Et les filles en robes longues
Défilent. Folles au noble cœur.

Fient les veilles.
Passe la besogne.
Entendu, vous êtes aveugles,
Mais vos oreilles pourtant
Combattaient.

J'écoute
Son haleine fade et lente.
Son kaléme jalouse
Qui rompt le silence.
J'écoute.

Fouet au pontg.
L'hypocrite flâte les racos.
Chantez, pleureusez de librique,
Bouvez ces plaisirs d'avarice.
Le sol se fait vieux.

Une ombre de femme
Glisse par ma fenêtre.
La mer, ses cris.
Le jardin, couleur.
L'amour.
Le monde.

La comédie
Prolonge le sacrifice.
Elle expire.
Vous entendez, peuples inventés
Qui vous grisiez de cette drogue ?

J E A N L É O N A R D

FIGURE 15
Jean LÉONARD, « L'ermite », *Ateliers d'arts graphiques*, 1949.

NOISSION
CHALEUR
PREUVES
INFINIS
ENFANCE
ETENDUE
SOUFFLE
PASSION

AU COMMENCEMENT NAQUIT LE SOUFFLE
ET L'ENFANCE ACCABLÉE D'ÉPREUVES.
AU COMMENCEMENT NAQUIT L'ENFANCE.
SOUFFLE, SON, COULEUR, MOUVEMENT...

J E A N L É O N A R D

FIGURE 16

Jean LÉONARD, « sans titre », *Ateliers d'arts graphiques*, 1949.



FIGURE 17
Arthur GLADU, « Miroir de l'affiche canadienne »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.

Le projet d'affiche « Miroir de l'affiche canadienne » (figure 17), publié par Gladu, témoigne clairement de sa compréhension de la « Nouvelle Typographie » façon Bauhaus : contraste fort entre blanc et noir – effet miroir –, composition toute en lignes et recours au caractère Tempo, dont l'usage est par ailleurs dominant dans les deux numéros. Le Tempo (1930, figure 18) est une Linéale géométrique fondée à la suite du succès du Futura, tout comme le Kabel (1927, figure 19), lui aussi très utilisé dans la revue. Ces caractères sans empattements comptent parmi les héritiers du constructivisme et du Bauhaus. Leur présence dans la revue fait foi non seulement du modernisme de Gladu, mais également des ressources techniques dont était pourvue l'École des arts graphiques. Ces caractères de plomb, très chers, étaient effectivement la propriété de l'École.

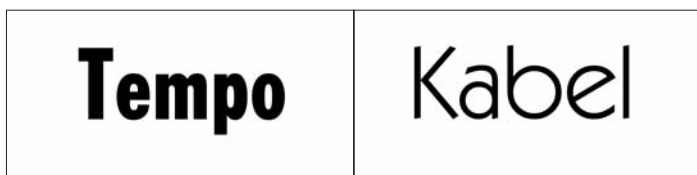


FIGURE 18
Caractère Tempo.

FIGURE 19
Caractère Kabel.

Quant au texte « New forms and directions in typographic research » de Carl Dair, il est, en soi, une leçon de maître. Exceptionnellement, la mise en page a été assumée par Dair lui-même, ce qui témoigne en quelque sorte de son autorité auprès de Gladu, qui a bien voulu lui céder sa place temporairement. Nous avons brièvement évoqué au chapitre précédent l'importance de ce typographe canadien

dans l'histoire du graphisme et de la typographie. Dair s'était installé à Montréal en 1947 et y avait ouvert un studio de design à vocation commerciale. Ses recherches typographiques prendront de plus en plus d'ampleur et il gagnera en moins de dix ans une réputation internationale ; on retient par ailleurs de Dair qu'il est le créateur du premier caractère typographique dessiné au Canada : le Cartier (1967).

Didactique, le texte de Dair expose une conception purement fonctionnaliste de la typographie en soulignant l'importance de la recherche formelle (figure 20). La typographie, affirme-t-il, « représente l'art abstrait dans sa forme la plus complète et doit être abordée comme telle » (Dair, 1949¹). À l'instar du Bauhaus, le caractère est vu comme un générateur d'espace et de perceptions sensorielles. Selon Dair, le mouvement de la mise en page doit absolument remplacer les approches statiques anciennes, une idée parfaitement exemplifiée par le travail de composition dynamique du texte. La trace du Bauhaus est patente : on observe une absence complète de majuscules, un recours à un nombre très limité de couleurs et une composition asymétrique qui travaille tant les horizontales que les verticales. De plus, Dair expose une conception nettement avant-gardiste – et développée à l'origine au Bauhaus – du mot en tant que bloc visuel, manipulable : « aujourd'hui nous lisons les mots comme des unités – ou peut-être que le groupe de motifs est plus étendu ; ainsi tendons-nous à lire des groupements de mots d'un seul bloc desorte que nous n'avons plus besoin d'espaces entre les mots, mais

1. « *is the complete abstract art, and must be approached as such.* » (Nous traduisons).



FIGURE 20
 Carl DAIR, « New forms and directions in typographic research »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.

entrelignesgroupes » (Dair, 1949¹). Cette agglutination des mots effectuée par Dair montre bien combien ceux-ci sont manipulés comme des volumes, des espaces à agencer.

Parmi les autres pages où la typographie est particulièrement novatrice, signalons celles de « Poems in Memory » de John McCombe Reynolds (figure 21), ornées d'une touche minimale de lignes colorées et conservant dans la page une large proportion de blanc, de même que « La vie la nuit », signé Robert Élie (figure 22). Ce dernier texte a été composé en Bodoni (figure 23), un caractère du XVIII^e siècle à la fois élégant et fort qui supporte très bien la graisse (ici un Bodoni ultra-gras)². La mise en page se distingue, comme pour l'affiche de Gladu discutée plus haut, par des contrastes forts entre de grands blocs de noir et de blanc. La page ainsi composée livre admirablement bien le propos de l'auteur, dont les réflexions s'articulaient autour de l'isotopie duelle de la noirceur et de la lumière. À cet égard, la page manifeste cette expressivité fonctionnelle dont la « Nouvelle Typographie » faisait état, à savoir que la page est conçue comme un espace agissant, un instrument de perception qui met le lecteur en contact avec le texte.

Là se situe donc l'innovation de la typographie moderne, conçue désormais comme un art d'abstraction épuré et générateur d'espaces. Walter Gropius, architecte et fondateur du Bauhaus, avait eu dès 1914 l'intuition de ces nouvelles formes :

1. « *today we read words as units – or perhaps the pattern group is more extensive ; do we now tend to read whole groups of words at once so that we no longer need spaces between the words, but between groups.* » (Nous traduisons).

2. Le Bodoni a conservé la faveur des typographes du XX^e siècle en raison de sa grande capacité de contrastes de graisse, à l'instar des caractères sans empattements. Voir Bartram (2004 : 68).

Tous les détails accessoires sont subordonnés à une représentation formelle majeure et simple, qui, une fois les formes définitives trouvées, devra finalement conduire à une expression symbolique du sens profond de la forme construite moderne (2000 : 17).

Cette idée est à la source de cette nouvelle typographie essentiellement dynamique qui s'appuie sur la charpente visuelle infléchie par le texte : « Le premier objectif de la "Nouvelle Typographie" est de développer sa forme visible à partir des fonctions du texte » (Tschichold, 1995 : 66-67. Je traduis). Cette typographie participe désormais activement à la signification du texte, mais de façon parfaitement intégrée, sans heurt. Ainsi, au principe de discrétion (Peignot, 1967 : 88) qui la régissait depuis des siècles est plutôt substitué celui de la clarté. Aussi élaborée ou éclatée puisse-t-elle être, la typographie ne doit effectivement surimposer aucun obstacle à la lecture. Mais, forte d'une révolution qui l'avait libérée de l'horizontalité et de la symétrie traditionnelles du texte composé, la typographie pouvait dès lors plonger plus profondément dans le texte et en révéler le squelette. On comprend donc mieux l'attrait qu'elle a pu exercer sur Giguère et que celui-ci ait pu écrire : « 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 lettres » (AT : 99).

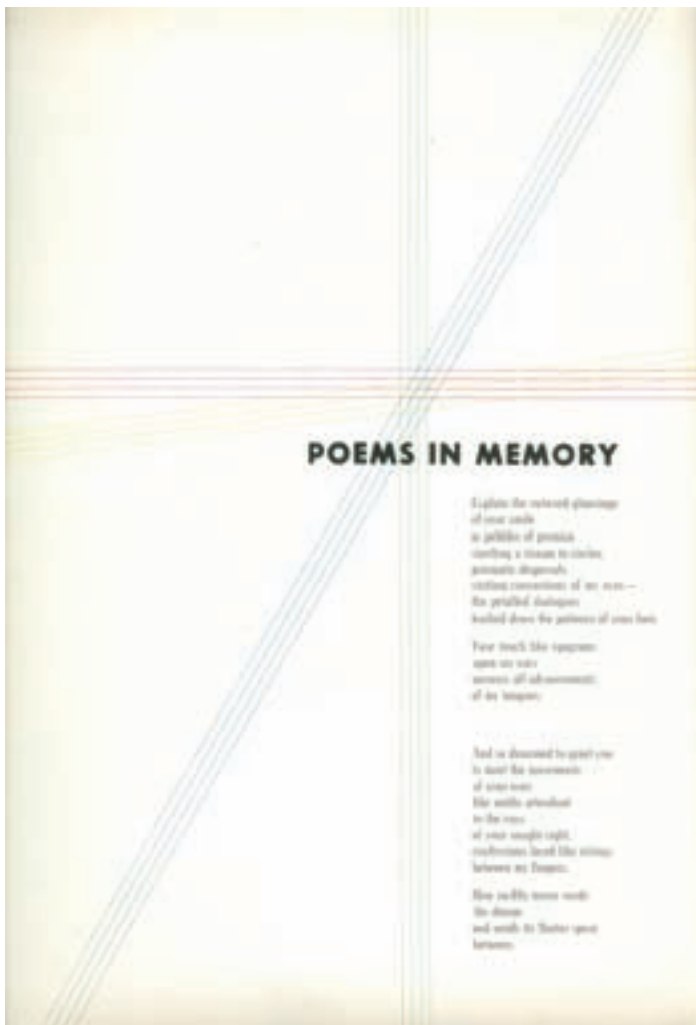


FIGURE 21
John McCOMBE REYNOLDS, « Poems in Memory »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.



FIGURE 23
Caractère Bodoni.

INTERMÉDIALITÉ DE LA TYPOGRAPHIE : DU MANUSCRIT AU LIVRE

Guy Lévis Mano devint typographe parce qu'il était, d'abord, poète ; puis éditeur, parce qu'il était typographe.

Henri BÉHAR,
« Portes battantes »,
Le livre surréaliste.

Depuis bientôt un demi-siècle, les théories littéraires tendent à s'interroger sur l'autonomie du texte et, pour certaines d'entre elles, à le poser comme élément d'un ensemble discursif plus large, donc en relation nécessaire avec d'autres textes, discours et sphères de productions culturelles. Par ailleurs, le texte s'entend maintenant dans une acception plus large que l'écrit lisible, jusqu'à englober « toute production esthétique qui constitue un "tissu" de mots, de sons, de pigments ou d'images » (Méchoulan, 2003 : 9). Partant de cette conception renouvelée du texte littéraire, on tente aujourd'hui de cerner toutes les composantes significatives qui constituent son tout¹, et un nouveau

1. « today we read words as units – or perhaps the pattern group is more extensive ; do we now tend to read whole groups of words at once

regard est ainsi jeté sur la matérialité du texte – le livre, son organisation textuelle, son iconographie. Cette prise en compte des processus de transmission du texte va de pair avec une attention particulière accordée au livre en tant que structure portante, objet perceptible, médium de transmission des contenus.

Un texte (ici dans la définition classique) est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet écrit qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. [...] Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une « fonction expressive » et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte (Chartier, 1988 : 256).

L'analyse des formes du texte est dès lors indispensable pour éclairer pleinement une analyse proprement textuelle. Cela rejoint l'une des idées maîtresses de la bibliographie historique à savoir que les formes produisent des effets de sens. Selon Donald F. McKenzie :

La réalisation récurrente d'éditions de luxe et le renouveau d'intérêt pour les manuscrits calligraphiés d'une

classiques pour rendre compte de certains effets de signification qui vont au-delà du texte dans leur ouverture vers le lecteur. D'autre part, des travaux récents en bibliographie plaident pour une acception plus large du texte : « La bibliographie est la discipline qui étudie les textes en tant que formes conservées, ainsi que leurs processus de transmission, de la production à la réception. [...] il importe de considérer que par "textes", j'entends toutes les formes de textes, et pas seulement les livres ou les signes tracés sur papier ou parchemin [...] » (McKenzie, 1991 : 30).

part, les nombreuses études récentes sur les modes complexes de présentation des textes et l'enluminure des manuscrits médiévaux d'autre part, appuient tous l'hypothèse fondamentale selon laquelle les formes ont un effet sur le sens (1991 : 37-38).

Chartier distingue deux principaux ensembles de dispositifs : « ceux qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur, ceux qui résultent d'une décision d'éditeur ou d'une contrainte d'atelier » (1998 : 77). Auteur et éditeur sont donc responsables à différents niveaux d'une construction globale de signification du texte dans son ancrage matériel. En ce qui concerne les Éditions Erta, nous avons déjà souligné qu'auteur et éditeur étaient bien souvent la même personne – Giguère – ou alors que leur travail se faisait en collaboration rapprochée, dans un esprit d'atelier. Dans ces circonstances, l'ensemble des dispositifs formels du texte était donc conçu par une même personne, rarement par plus de deux.

Au cœur du processus éditorial qui fait d'un texte un livre, la notion du *médium* est primordiale : à la fois le support de communication (l'objet-livre) et le milieu dans lequel l'objet est perçu, le médium rend visible et intelligible le projet esthétique. Éric Méchoulan écrivait ainsi :

C'est à force d'évidence que le médium disparaît en général dans l'attention portée aux contenus, car il ne se situe pas simplement *au milieu* d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi *le milieu* dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits (2003 : 15).

C'est donc un « rapport au public » (Méchoulan, 2003 : 15) qu'entretient le médium et en permettant la

communication, il est simultanément *effectif*, soit porteur d'effets de sens décodables, et *efficace*, c'est-à-dire aboutissant à un résultat, à savoir sa réception concrète par le lecteur. À l'instar des études récentes en bibliographie, cette conception fait ressortir le caractère continu des relations entre le texte créé et le texte perçu en affirmant « qu'il existe des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou l'idée) » (Méchoulan, 2003 : 10). L'intermédialité suggère de fait que les textes sont aussi, au-delà de leur existence langagière, des dispositifs sensibles, des supports communicationnels concrets qui font partie du travail de signification. Dans cette perspective, Méchoulan émettait donc à son tour l'idée que « [l]es matérialités de la communication font [...] partie intégrante du travail de signification et d'interprétation des contenus » (2003 : 18).

S'il y a lieu de tenir compte du milieu dans lequel l'échange vers le lecteur se produit, il nous apparaît aussi essentiel de considérer le milieu où s'opère le transfert du travail créateur vers l'objet créé. En effet, si les conditions de réception d'une œuvre sont déterminantes¹, ses conditions de production le sont tout autant, à plus forte raison en présence d'un auteur-éditeur tel Giguère. L'analyse de l'objet matériel révèle en effet des traces de sa conception qui nous permettent de pénétrer en quelque sorte de l'autre

1. Déterminantes et, dans une certaine mesure, déterminées : par la culture, d'une part – pensons aux lectures très différentes suggérées par un ouvrage de la Bibliothèque de la Pléiade par rapport à un roman-feuilleton, ou par un recueil de poésie comparativement à une bande dessinée, ou encore aux incidences de la scolarisation du lecteur sur sa lecture – et par l'époque, d'autre part, comme la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, qui formulait l'idée des horizons de lecture, l'a montré.

côté du miroir, du médium¹. C'est bien entendu de ce côté que nous orienterons nos analyses de la production d'Erta, tentant de faire ressortir ce qui définissait son esthétique du livre dans sa conception matérielle, en commençant par l'apport de la typographie, spécialisation de Giguère.

Dans la perspective intermédiaire, le rôle du typographe est crucial. « Maître des lettres », écrivait Giguère, le typographe doit interpréter le texte manuscrit pour l'offrir à la lecture. Il a donc pour rôle d'orienter adéquatement les réactions perceptives du lecteur (Christin, 1979 : 315). En effet, selon la sémioticienne Anne-Marie Christin :

Le typographe qui interprète le poète est un poète lui-même : non seulement on peut être sûr que la vocation du texte ne sera pas trahie en passant de l'un à l'autre, l'artisan du livre étant sensible comme celui de la langue à la spécificité poétique, mais on devine aussi que le texte connaîtra à ce passage, au lieu d'une transcription pure et simple, la véritable transposition qu'exigent ses traductions fût-ce celle que constitue une modification de support (1979 : 307).

De quels moyens le typographe dispose-t-il pour exprimer le texte, le « qualifier », selon le mot de Chartier ? « La typographie, écrivait André Belleguie, est la relation entre le plein et le vide. [...] Cet élément formel qu'est le vide, avec ses effets optiques et sa dualité avec le plein, est une valeur d'élément de création à part entière » (1984 : 5-6). Cette nature duelle de l'association de l'encre et du papier est en effet au cœur de l'expressivité typographique : entre

1. Dans son ouvrage *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Danielle Blouin parle d'un « effet spéculaire » au cœur duquel le livre se pose, entre l'artiste et le lecteur-regardeur (2001 : 122).

le silence du blanc (Mallarmé) et le pouvoir du noir (Giguère) existe un nombre infini de degrés de présence, de contrastes¹.

Le renouvellement des possibilités de contrastes est au centre des investigations typographiques du XX^e siècle, qui allaient progressivement faire apparaître une nouvelle rhétorique du signe typographique². La première piste examinée concernait le corps de la lettre, que l'on voulait pouvoir manipuler de manière optimale. Celui-ci, en effet, est « le reflet direct de son intonation » (Christin, 1979 : 313). Les Linéales, avons-nous vu, étaient tout indiquées à cette fin :

Le corps plus ou moins gras ou maigre des lettres introduit dans l'expression écrite des effets de dissemblance à valeur syntagmatique. L'italique et la capitale remplissaient traditionnellement ce rôle mais de manière ambiguë car elles se trouvaient également chargées l'une et l'autre de connotations parasitaires. Le fait que la plupart des styles, à commencer par la « Linéale » sans empattements [...] soient devenus à peu près tous disponibles en des séries de graisses différentes est le signe qu'on a pris conscience de la *nécessité de rythmer l'écrit et le rendre signifiant par des discontinuités fonctionnelles, indépendamment de ses références* (Christin, citée dans Ponot, 1991 : 398. Nous soulignons).

1. Marthe Gonnevillle, quant à elle, écrivait : « ni les vides ni les pleins ne sont significatifs : ce sont leurs rapports qui le sont » (1983 : 24).

2. Dans « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », Anne-Marie Christin n'hésite pas à comparer la typographie à une rhétorique, à l'instar du style dans le discours : style et typographie sont tous deux des écarts par rapport à l'usage normal du discours (ou de l'écriture) et les combinaisons formelles dont style et typographie disposent sont fixes et répertoriées (1979 : 299).

Provoquer des discontinuités, des contrastes avec des caractères neutres, libérés de références historiques¹ ; c'est donc un système formel de signification qui devait être élaboré afin de renouveler les possibilités de lectures inférées par des modifications typographiques. En somme, c'est une prise de conscience du signe typographique en tant que motivation graphique de l'écriture qui est amorcée, un signifiant qui, de surcroît, possède des qualités intrinsèques qui diffèrent de celles de la langue (Christin, 1979 : 314). En effet, puisqu'il s'agit d'un signifiant purement graphique qui correspond au tracé visible de la lettre alphabétique, à rapprocher de l'idéogramme ou du symbole, il n'entretient donc qu'un rapport indirect, conventionnel avec la sémantique. Les modifications que la typographie opère sur la lecture sont donc de nature formelle, non discursive, et c'est dans cette perspective que Christin affirme que le sens typographique est élaboré par la fragmentation de ses niveaux, par ses discontinuités, son rythme (1979 : 314-317).

Tout se ramène donc aux possibilités de contrastes de la typographie. Dans son ouvrage *Design with Type*, Dair énumère sept contrastes formels susceptibles d'être exploités en typographie (figure 24) : grandeur, graisse, forme², structure³, texture⁴, couleur et direction (1988)⁵.

1. Le Didot, par exemple, est associé aux Lumières par sa stricte correspondance historique avec l'époque. En soi, le Didot n'exprime pas les Lumières, il les rappelle.

2. Capitale par opposition à bas de casse ; romain par opposition à italique.

3. Structure du corps de la lettre : caractère sans empattements par opposition à scripte, par exemple.

4. Les textures sont liées aux masses de texte sur la page.

5. Un résumé est disponible en ligne, [<http://www.creativepro.com/story/feature/19877.html>] (1^{er} août 2012).



FIGURE 24
Carl DAIR, « Contrasts ».



FIGURE 25
Carl DAIR, « Typographic Rhythm ».

Tous ces contrastes peuvent être évidemment, mais judicieusement, multipliés par le typographe. L'une des avenues les plus intéressantes de ces jeux de contrastes est la création du rythme typographique (figure 25), qui lui aussi opère par ruptures. Dair souligne que le contraste rythmique correspond aux intervalles entre les espaces, soit entre les lettres ou entre les blocs de texte, et que son effet ne découle pas du fait que l'inattendu survienne, mais plutôt de ce qui est attendu et qui ne survient pas (1988 : 83). On le constate, Dair a pensé la typographie exactement en fonction des discontinuités formelles dont font état aujourd'hui les sémioticiens de la typographie. Sur le plan didactique, les principes qu'il a détaillés sont issus d'un regard fin sur la matière qu'il a su réduire à des oppositions élémentaires. À la fois précis et simple, l'ouvrage *Design with Type* a conservé toute sa pertinence et continue d'être cité en référence. Dans le cadre de l'analyse qui suit de la production d'Erta durant les années de formation de Giguère, nous aurons l'occasion d'examiner le travail de création typographique de ce dernier à la lumière des principes abordés précédemment. En effet, bien que Dair n'ait pas enseigné à Giguère, sa collaboration à la revue de l'École de même que le courant de pensée qui unit ses travaux à ceux de Gladu justifient d'autant plus d'utiliser ces principes comme références. Nous constaterons que l'approche typographique de Giguère est à situer dans la foulée des courants modernistes qui ont transformé la typographie tout en œuvrant dans le respect des traditions de cet art noble.

Ainsi, comme nous venons de le voir, l'École des arts graphiques se faisait le lieu de l'introduction au Québec d'une nouvelle approche de la typographie. Il y a, à ce moment, une très importante conjonction d'innovations dans

les arts plastiques, la poésie et la typographie, dont le réseau rassemblé dans les livraisons des *Ateliers* s'est fait le vecteur. Ces éléments précisés, il appert nettement que la dimension typographique de cette triple révolution reste trop souvent négligée ; aussi tournons-nous vers sa manifestation la plus remarquable, à savoir l'atelier d'Erta et sa production éditoriale.

Reportons-nous donc à l'hiver 1949, tout juste après la publication du deuxième numéro des *Ateliers d'arts graphiques*, alors que Giguère, fort de son apprentissage auprès de Gladu et de ses leçons appliquées dans les *Ateliers*, s'affairait, avec ses collègues étudiants Conrad Tremblay et Gilles Robert¹, à composer et à imprimer le premier-né des Éditions Erta.

1. « Considéré comme le père du graphisme québécois moderne, [...] Gilles Robert fait figure de pionnier en devenant, en 1953, le premier designer graphique indépendant du Québec » (Source : [http://www.infodesigncanada.com/infodesign/fr/cercle_honneur/robert/bio.html] (15 mai 2013). Robert a enseigné le graphisme à l'École des arts graphiques de 1953 à 1964.

CHAPITRE 3

À l'enseigne des Arts graphiques : l'atelier de Roland Giguère

Pendant plus de trois ans, Roland Giguère a œuvré à l'École des arts graphiques, d'abord comme étudiant, puis comme écrivain et éditeur. Lors de ses années de formation, soit de l'automne 1948 jusqu'en 1951, Giguère a fait paraître neuf recueils, que nous étudierons en détail, imprimés sur les mêmes presses qui avaient servi pour *Les Ateliers d'arts graphiques*. En 1953-1954, alors qu'il n'était plus étudiant, Giguère imprimait toujours ses recueils avec les presses et les caractères typographiques de l'École, aidé du professeur Guy Beauchamp pour la composition. C'est le cas d'*Images apprivoisées*, sur lequel nous porterons notre attention en fin de chapitre.

Cette production, comme nous le verrons, est caractérisée par une exploration tous azimuts des médiums du livre et une grande diversification des techniques de reproduction de texte et d'images. Typographe, poète et, par la suite, peintre-graveur, Giguère aura profondément innové quant aux possibilités de dialogue entre le texte et l'image de même que sur le plan de la mise en forme du texte par la typographie, des expérimentations rendues possibles par l'environnement d'atelier de l'École. Nous aurons de plus

l'occasion d'examiner en détail les collaborations interdisciplinaires qui ont eu lieu pendant cette période.

Au cœur de cet atelier, nous observerons de quelle façon l'esthétique et la poétique de Giguère se sont progressivement et mutuellement forgées, marquées par le pouvoir d'évocation des matériaux explorés. Le noir, en particulier, sera fortement étudié sur le plan matériel et visuel, d'une part, en tant que matière concrète apposée sur la page ou la toile et sur le plan textuel, d'autre part, en tant qu'enjeu de prise de parole, trace visible laissée par le poète sur la page, présence au monde.

FAIRE NAÎTRE

C'est là le plus grand pouvoir du poète : de traiter sa page comme un monde et de saisir le monde dans sa page. La page est le lieu du monde, enfin.

Marthe GONNEVILLE,
« Poésie et typographie(s) »,
Études françaises, 1983.

Il y a, selon nous, beaucoup plus à dire de *Faire naître* qu'il est un « catalogue de caractères » (Marsan, 1971 : 7) ou encore un « délire typographique » (AT : 102). De notre point de vue, le premier recueil paru aux Éditions Erta reste à être pleinement mis en valeur pour ses qualités novatrices. S'il faut convenir que l'absence de toute réédition de ces poèmes (jugés par Giguère « un peu maladroits, un peu naïfs » – EP : 10) ne prédispose pas à pousser plus loin l'analyse, le recueil témoigne pourtant d'une approche nouvelle de l'objet-livre, d'un texte aux dimensions matérielles affirmées. L'ouvrage, en somme, d'un éditeur à la fois poète et typographe, une première au Québec.

Tiré à 100 exemplaires, *Faire naître* se présente sous la forme d'un portefeuille de 38 feuillets non reliés et non numérotés, entre lesquels s'intercalent trois sérigraphies originales d'Albert Dumouchel. L'ouvrage a été relié à la toile grise et rouge par Jean Larivière, un ancien élève de l'École dont on avait photographié une reliure dans le second numéro des *Ateliers d'arts graphiques*. La justification de tirage attribuée à Conrad Tremblay la réalisation des maquettes, tandis que les formes et les impressions sont de Gilles Robert et de Giguère. Arthur Gladu est quant à lui nommé à titre d'aviseur [*sic*] technique. Nous avons mentionné au précédent chapitre que l'ouvrage avait été une réalisation collective – Giguère parlant même du livre au « nous » –, un projet parascolaire en quelque sorte, avec la permission tacite de Gladu et du chef d'atelier Roch Lefebvre d'utiliser les presses et les équipements de l'École, le soir. Manifestement, l'esprit d'atelier qui régnait à l'École donnait des résultats.

Dans son analyse de *Faire naître* parue dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Joseph Bonenfant souligne d'emblée que « [l]a préoccupation majeure du recueil est matérielle ; elle est d'ordre visuel, particulièrement typographique » (1978 : 363), en plus de contenir certains thèmes fondamentaux que l'œuvre de Giguère explorera. De son côté, Silvie Bernier note, au sujet de *Faire naître* :

Imprimé en plusieurs couleurs, son apparence naïve l'assimile aux manuels d'apprentissage de l'alphabet destinés aux enfants. Il existe d'ailleurs une ressemblance très nette entre la composition typographique de cet ouvrage et celle du poème de François Dumouchel

paru dans le premier [sic]¹ numéro des *Ateliers d'arts graphiques* (TI : 263).

Bernier a parfaitement raison de souligner la similitude typographique des deux textes, par ailleurs intéressante à plusieurs égards. D'une part, celle-ci témoigne de la proximité de la formation d'apprenti typographe de Giguère avec ses premières éditions personnelles. Quelques mois seulement ont séparé le travail effectué par Giguère pour la réalisation des *Ateliers* et pour celle de *Faire naître*. Rappelons également que ce dernier a été tiré sur les mêmes presses. Ce lien évident entre *Faire naître* et la revue de l'École montre bien quel terreau fertile cette dernière a représenté dans la formation de Giguère et dans l'émergence d'une approche éditoriale fondée sur son métier de typographe.

D'autre part, cette naïveté ludique attribuée à *Faire naître* est à rapprocher de la grande valorisation de l'enfance dans les milieux artistiques de l'époque. Léon Bellefleur avait rédigé son « Plaidoyer pour l'enfant », paru dans le premier numéro des *Ateliers*, et sa production picturale se rapprochait de l'art naïf. Paul-Émile Borduas, à quelques occasions, avait pour sa part fait référence à la spontanéité du geste des enfants dans le processus automatiste et surrationnel²; Alfred Pellan, de même, s'attachait à

1. Le poème de François Dumouchel, le fils d'Albert, est plutôt paru dans le second numéro des *Ateliers*, c'est-à-dire le numéro 3.

2. Dans une entrevue accordée en décembre 1950, Borduas affirmait : « Tous les êtres humains sont doués d'une connaissance sensible qui est très grande. La preuve en est que si on donne à un enfant de cinq ans des pincesaux, des gouaches et des feuilles de papier, puis qu'on lui suggère un sujet, tout de suite il va spontanément faire une image qui révèle une très grande connaissance visuelle du monde extérieur, de la couleur, de la forme, du rythme, du mouvement, enfin de toutes les

l'imaginaire de l'enfance dans sa création. Enfin, la présence d'un poème « automatiste », dans le sens involontaire, spontané du terme, dicté par François Dumouchel (figure 26), qui n'avait que trois ans, soulignons-le, montre combien l'enfance était connotée favorablement chez certains artistes de la génération de Giguère.

Dans *Faire naître*, l'enfance est omniprésente, étroitement liée à l'isotopie de la naissance, elle-même renvoyant au geste de création. Comme l'indiquait Bonenfant, le recueil « s'affirme comme une recherche de l'origine, autant dans son titre que dans l'imagerie qu'il met en œuvre » (1978 : 363). Et si François Côté notait que « [c]ette première publication peut sembler puérule avec ses jeux à la Iliadz¹ et ses effets de calligrammes » (*PP* : 47), c'est peut-être qu'il n'en tenait pas tant de la maladresse que d'une liberté créatrice assumée, ludique, inventive. C'est ainsi que, pour Antoine Boisclair, l'enfant dans la poésie de Giguère, comme chez Saint-Denys Garneau, « est dépositaire d'un univers merveilleux, il transforme le monde à sa guise et constitue en ce sens un modèle pour le poète » (2009 : 207).

L'isotopie de la naissance s'actualise dès le premier geste que le lecteur doit accomplir pour ouvrir le recueil : celui d'écarter les deux larges pans du portefeuille qui enferment les pages, tel un accouchement symbolique. Le choix d'une telle couverture témoigne d'un souci de correspondance sémiotique entre la matière visuelle et le

qualités propres à une œuvre plastique. Naturellement, il n'en prend pas conscience, d'aucune façon. Mais ces qualités sont très positives et très réelles. Il ne s'agit pas de les créer ; ce sont des choses qui existent, qui existent chez tout être » (1997 : 271).

1. Célèbre éditeur et artiste graphique d'origine géorgienne établi à Paris, d'abord associé au mouvement dada.

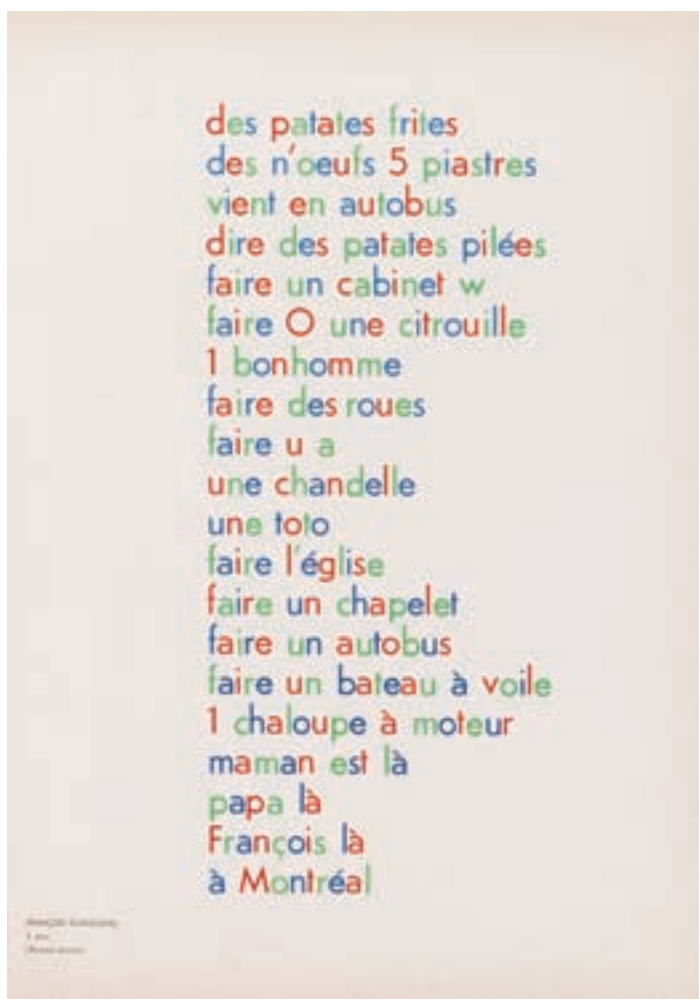


FIGURE 26
François DUMOUCHEL, « Poème dicté »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.
(Source : BAnQ).

contenu textuel, une insistance qui contribue à déployer l'isotopie de la naissance dans le texte et dans sa forme. On peut aussi constater la concertation du travail des artisans au sein de l'atelier lorsqu'à l'évidence, la reliure du recueil annonce le contenu textuel.

Une fois le passage ouvert, le texte peut se révéler au monde. Le lecteur constate alors que le vers initial du premier poème pousse plus avant cette même isotopie de l'ouverture, de la mise au monde : « la nuit écarte les rideaux »¹. Dès la première ligne du recueil, le lecteur peut donc mettre en relation son propre geste, physique, d'ouverture du livre avec celui, symbolique, d'écarter des rideaux. Au-delà du « délire typographique », ce sont ces innombrables jeux de signification entre le texte et son support qui nous semblent marquants dans l'œuvre naissante de Giguère. De nombreux passages témoignent de ces correspondances, à commencer par cet extrait de « Et nous avons fleuri » :

Un jour de clarté insondable
un rayon de lumière que nous faisons jouer
pour le seul plaisir de rire
pour l'unique désir de fleurir à chaque saison

et nous avons fleuri

Le dernier vers du poème, le seul imprimé en caractères gothiques², contraste fortement avec l'ensemble de la

1. Bien que les pages ne soient pas numérotées et ne soient pas reliées, pouvant ainsi être placées par les lecteurs dans un autre ordre que celui conçu par Roland Giguère, les quelques éditions de *Faire naître* que nous avons consultées s'ouvrent avec le poème « La nuit écarte les rideaux ».

2. Les caractères gothiques, les premiers utilisés par Gutenberg, regroupent des caractères reposant sur le dessin des écritures manuscrites du Moyen Âge dites gothiques. « Aujourd'hui, on les utilise surtout

page, composé avec le moderne et dynamique Kabel¹ (figure 19), engendrant une fragmentation textuelle, une rupture qui déstabilise la lecture. Selon la terminologie de Dair détaillée plus haut, l'apparition du caractère gothique dans le texte provoque un contraste de structure, puisqu'il agit par une modification du corps de la lettre. En effet, le Kabel est un caractère géométrique et minimaliste, alors que les caractères gothiques comptent de nombreux empattements, ainsi que des déliés très forts et sont attachés au tracé manuscrit de la lettre.

Le vers ainsi imprimé crée de plus, selon Bonenfant, une « métaphore imitative » (1978 : 363), puisque les empattements ornementaux des caractères – leurs *fioritures* – peuvent en effet être associés à une floraison, avec ce qu'elle implique de ramifications. L'image de la fleur est elle-même à mettre en perspective avec l'isotopie générale de la naissance.

Cet exemple nous montre concrètement comment un poète typographe tel Giguère peut avoir recours à la fonction symbolique des signes typographiques, qui constituent en effet, comme l'écrit Donald F. McKenzie, « un véritable code interprétatif » (1991 : 37). D'autres manifestations de ces rapports de signification entre le texte et sa forme se trouvent dans l'utilisation sporadique de couleurs (encres rouge, bleue et verte) pour enrichir le texte. Retenons comme exemple le long poème « Le jeu pour enfant », entièrement imprimé en vert, ce qui contribue à conférer au

comme des ornements stylisés et peu lisibles – une sorte de clin d'œil à la tradition » (Blackwell, 2004 : 202).

1. Moins statique que le Futura, le Kabel possède une touche ludique, avec ses inclinaisons particulières et ses « e » et « g » légèrement fantaisistes. Le populaire jeu Monopoly a été composé en Kabel, de même que la pagination de cet ouvrage.

texte une ambiance bucolique, en plus de rappeler symboliquement la fraîcheur et l'innocence de l'enfance. De plus, la couleur vient amplifier la portée de certains vers, dont ceux-ci, du même poème :

il a fait un grand lit sur l'herbe fraîche
un lit de jeunesse et d'éclats de rires
de fleurs et de rosée
d'arbres et de fruits¹

Dans le même ordre d'idée, notons encore le poème « Nuit normale » (figure 27), imprimé en noir, dans lequel – ou laquelle – le rouge fait littéralement irruption, un exemple évident de contraste de couleurs.

Giguère utilise également diverses techniques liées à la composition typographique et à la mise en page pour faire ressortir certains passages. De nombreuses lettrines ornent ainsi le texte, et la plupart des anaphores – possiblement la figure de style la plus fréquente chez Giguère – sont marquées par le recours à des caractères plus grands, en gras ou en majuscules (contrastes de grandeurs, de graisses et de formes) :

TOUS CES soleils oubliés
TOUS CES paysages dans un seul parc
TOUS CES enfants abandonnés

Enfin, certains titres de poèmes occupent l'espace de façon inusitée ; en éventail (« Autour d'amour »), en vague (« Au cours des eaux »), à la verticale, à l'oblique ou en un motif particulier évoquant directement le sens du titre, comme pour « La porte close », qui devient :

1. Notre caractère Radiant diffère légèrement de celui utilisé dans *Faire naître*.

nuit normale

la vie ouvre ses angles éristés
dans tous les coins du mur
immense silence
maîtrisé par la pointe d'une étoile

au ras de la nuque
a surgi un vol de lèvres rouges
le rouge de la toite
et le vent dans la voile
assassine les galets de la grève

il est temps de coucher les corps dans la mer
l'ombre se détend

le ciel déroule ses doigts
puis se reforme de tout son long

les angles sont fermés

FIGURE 27
Roland GIGUÈRE, « nuit normale », *Faire naître*.
(Source : BAnQ).

furent rejetés parce qu'ils ne permettaient pas certains jeux, certaines acrobaties que l'on retrouve dans *Faire naître* (EP : 10).

C'est donc avec cette « conscience de la capacité qu'ont les formes non verbales du livre à transmettre un message et à le mettre en valeur » (McKenzie, 1991 : 37) que Giguère s'est appliqué à construire son premier ouvrage.

Reste à déterminer quelle fonction ces rapports de signification occupent dans l'œuvre ou, pour poser la question dans la perspective de l'intermédialité, comment se réalisent les échanges de sens entre les différents médiums en présence dans l'œuvre. Il nous semble que la facture matérielle du recueil entretienne avec le contenu textuel – et il s'agirait là peut-être de la principale faiblesse de ce premier ouvrage – un lien essentiellement illustratif. En effet, l'exercice souffre par moments d'un caractère trop appliqué, sans doute mal dégagé du cadre scolaire de ces expérimentations. D'une part, la profusion des arrangements graphiques rend le recueil bigarré, voire confus, mais appréciable pour l'enthousiasme d'étudiant qu'il dégage. D'autre part, l'ouvrage fait preuve d'un manque de simultanéité entre ses langages visuel et textuel, si l'on considère le haut niveau de cohérence qui caractérise l'œuvre ultérieure du poète. En effet, la lecture de *Faire naître* donne l'impression que le poète et le typographe n'ont pas achevé leur apprentissage ni effectué pleinement leur jonction, de sorte que les deux arts se retrouvent plaqués l'un sur l'autre. Néanmoins, si les textes sont parfois malhabiles et que la typographie pêche par excès, le résultat final n'a rien de banal et constitue bien plus qu'une exploitation méthodique mais peu inspirée de caractères ou qu'un jeu d'artifices sans esprit de suite : c'est au contraire un travail ludique et

organisé avec la typographie et la sémantique qui explore déjà des territoires que Giguère ne cessera d'arpenter au cours de sa carrière. Ce qui est en train de naître ici, c'est précisément cette figure triple, intermédiaire, du poète-typographe-éditeur.

Terminons notre analyse de *Faire naître* par un regard sur les quatre sérigraphies de Dumouchel qui illustrent le recueil¹. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Dumouchel est en grande partie responsable de la constitution de l'atelier d'Erta à l'École des arts graphiques. Mais il importe de souligner que le rôle crucial de Dumouchel dans le développement d'Erta tient également au fait qu'il a lui-même initié Giguère à la gravure, un procédé de reproduction d'images naturellement et historiquement associé au livre². Quant à la sérigraphie, un procédé d'estampe qui permet d'effectuer un large tirage en un minimum de temps à partir d'un écran de soie en pochoir, une confusion existe quant à son enseignement par Dumouchel à l'École des arts graphiques. Jacques Dumouchel laisse entendre qu'il en était chargé dès 1944, puis mentionne plutôt 1959 (*ADMG* : 149). Yolande Racine, de son côté, rapporte que Dumouchel enseignait le « *silk screen process* » en 1950, en citant le curriculum vitæ de Dumouchel, une source qui nous apparaît fiable (*AD* : 84). Il est possible que la photosérigraphie (sérigraphie avec émulsion photosensible) n'ait été enseignée que plus tardivement, à

1. Notons que la couverture est ornée d'une sérigraphie non signée, dont l'auteur est très certainement Albert Dumouchel. Le catalogue des Éditions Erta réalisé par la Bibliothèque nationale du Québec (1971) ne dissipe pas cette ambiguïté et n'attribue clairement à Dumouchel que les trois sérigraphies contenues à l'intérieur du recueil.

2. Giguère affirmait d'ailleurs : « On peut dire que la gravure est née du livre, par le livre » (1990 : 8).

la fin des années 1950. Par ailleurs, il est certain que Dumouchel enseignait la sérigraphie à l'École des beaux-arts dès son arrivée en 1959¹. Nous savons enfin que Giguère n'a découvert et pratiqué la sérigraphie qu'à partir de 1956² (aucune mention d'un cours suivi aux Arts graphiques) et que Dumouchel, lui, la pratiquait depuis 1940 en contexte industriel et avec une approche proprement artistique³ à partir de 1942.

On a dit des illustrations de Dumouchel dans *Faire naître* qu'elles ont été les toutes premières sérigraphies d'art québécoises (Hould, 1982 : 25 ; *PP* : 47) ; il s'agit toutefois d'une affirmation réfutée par Michèle Grandbois, conservatrice des dessins et des estampes en art contemporain au Musée national des Beaux-arts du Québec, qui affirme :

Pratiqué par les artistes américains au cours des années trente, le procédé du pochoir connaissait, au même moment au Québec, un usage tout à fait particulier dans la modeste production de gravures sur bois d'André Biéler. En ce qui concerne Albert Dumouchel, ses premières tentatives en sérigraphie sont liées à une production qui témoignait encore des thématiques ayant cours dans la première moitié du siècle : paysages ruraux et urbains, scènes portuaires, etc.

1. Jacques Dumouchel (*ADMG* : 162), citant le prospectus 1959-1960 de l'École des beaux-arts.

2. « La découverte de la sérigraphie avec J[ean]-P[ierre] Beaudin, en 1956, fut pour moi une révélation. N'étant pas un grand technicien, ce procédé simple et direct me permettait de produire mes images sans le cauchemar de la chimie et des acides auxquels j'étais plutôt réfractaire. Et puis, surtout, la sérigraphie m'offrait une possibilité de couleurs infinie, en superposition et en transparence qui allait de pair avec mon métier de typographe-imprimeur » (1980 : 8).

3. Sur le développement de la sérigraphie industrielle et sa tangente artistique québécoise lancée par Dumouchel, consulter Michèle Grandbois (*AQE* : 50-51).

Mais en 1948, [...] le travail de Dumouchel s'imprègne d'un surréalisme onirique ouvert à des explorations auxquelles il soumet le médium de la sérigraphie. [...] L'année suivante, en 1950, Albert Dumouchel exécute *Fleurs*. Il adopte encore le médium de la sérigraphie, en y ajoutant toutefois la couleur. À propos, *Fleurs* serait la première estampe en couleurs de l'artiste (AQE : 51).

Le Musée national des beaux-arts du Québec compte effectivement parmi ses collections trois sérigraphies de Dumouchel antérieures à *Faire naître* et datées de 1945 : *La rue étroite*, *La baie* et *Le vieux port*, des paysages campivallenciens.

En soi, la présence des sérigraphies dans le recueil fait écho à l'idée de naissance, sur le plan historique, en raison de leur nouveauté dans le domaine de l'édition. Quant à leur intégration à l'ensemble du recueil, on peut relever deux aspects significatifs. D'une part, leur impression en noir et blanc crée un contraste présence/absence qui s'intègre bien dans la thématique de la naissance. Le procédé même de la sérigraphie s'y prête, puisque pour faire surgir l'image, l'artiste doit masquer certaines parties de son écran pour que l'encre ne fasse apparaître que la portion positive, tracée par l'artiste, à la manière d'un pochoir. À l'inverse de la gravure en creux, où la portion gravée est celle qui captera l'encre et sera ainsi reproduite, et à l'inverse également de l'impression en relief, telle l'impression de caractères typographiques de plomb, où la partie saillante de la matrice sera reproduite, l'écran de sérigraphie doit être préparé négativement, au pinceau ou par transfert au moyen d'une émulsion photosensible qui bloquera le pochoir. Visible seulement en négatif sur l'écran de sérigraphie, l'image n'apparaîtra dès lors qu'à travers le pochoir, une fois sur le papier. Ainsi, le procédé même de

la sérigraphie est par définition révélateur d'image, ce qui n'est pas sans poésie.

D'autre part, les sérigraphies de Dumouchel, à la limite du figuratif, semblent révéler d'obscures apparitions, vaguement humaines ou animales, et curieusement alignées dans la page (figure 28), pouvant ainsi rappeler la reproduction, concept bien évidemment au cœur de l'isotopie de la naissance, elle-même métaphore de la création artistique. Selon Grandbois, « [c]es images sont empreintes du caractère originel que leur confèrent les formes, appréhendées intuitivement et émergeant de la masse noire » (*AQE*: 51). Quant à la sérigraphie de la page couverture (figure 29), flottant dans sa forme ovoïde sur fond rouge, elle va nettement dans le sens d'une naissance : on peut y discerner une femme assise dont les membres inférieurs se ramifient.

Plus que les jeux typographiques et les effets de couleurs, les sérigraphies de Dumouchel nous apparaissent être les dispositifs graphiques qui s'inscrivent le plus solidement dans le prolongement des thèmes du recueil : « Elles épousent le sens que Roland Giguère donne à ce premier ouvrage, *Faire naître*, où textes, typographie et composition concourent à affirmer cette recherche de l'origine » (*AQE*: 51). La proximité sémiotique entre les œuvres de Dumouchel et l'ensemble du livre conçu par Giguère est une marque concrète de la connivence esthétique qui unissait l'élève au maître ; connivence ancrée dans leur conception partagée de la poésie, celle d'un art du faire.

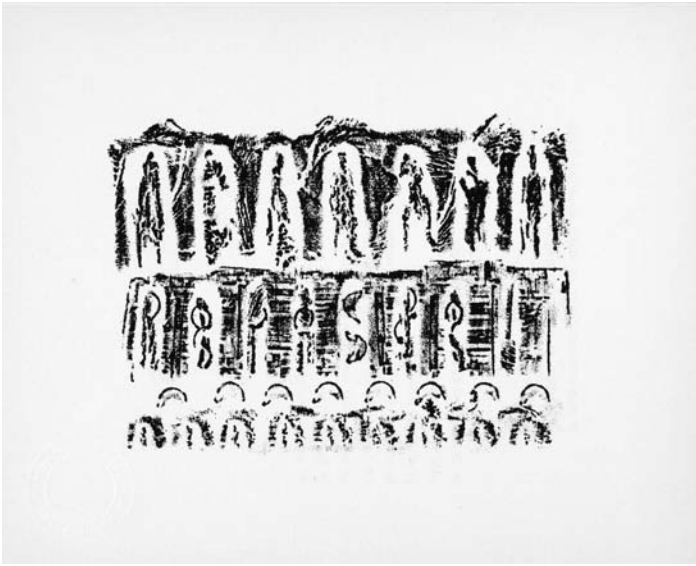


FIGURE 28

Albert DUMOUCHEL, « sans titre », *Faire naître*.
(Source : BAnQ).

En somme, *Faire naître* a effectivement tout d'un délire typographique porteur d'une belle promesse, mais l'on ne saurait l'y réduire. À notre avis, l'une des facettes les plus intéressantes de l'ouvrage est sa portée interprétative qui s'apparente au manifeste : nous y voyons l'esquisse d'un programme d'exploration du « carrefour de tous les possibles »¹, un panorama des composantes signifiantes du livre sur lesquelles Giguère nous indique qu'il peut agir. À cet égard, *Faire naître* témoigne parfaitement du milieu de

1. «La poésie est le carrefour de tous les possibles» (Giguère, 1978: 112).

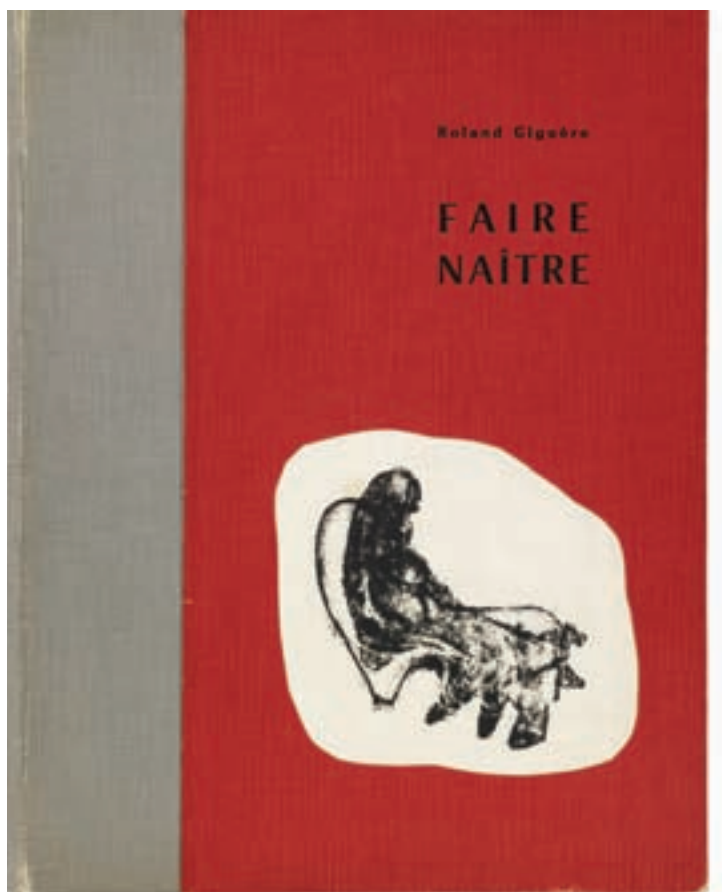


FIGURE 29
Albert DUMOUCHEL, couverture de *Faire naître*.
(Source : BAnQ).

production dont il est issu, soit l'environnement de création effervescent et multidisciplinaire de l'École des arts graphiques.

3 PAS ET LA MAIN DU GRAVEUR

Les neuf recueils issus de l'atelier sis à l'École des arts graphiques sont de factures extrêmement diversifiées. Ils témoignent d'une enthousiaste phase exploratoire chez Giguère et ses collaborateurs dans leur définition d'une esthétique du livre, une « époque bricolage », selon François Côté, qui présente un grand intérêt bibliophilique (*PP* : 47).

Au cœur de cette phase, la disponibilité des ressources techniques et humaines du milieu environnant était déterminante : les recueils ont tous été, chacun à leur manière, des projets ayant expérimenté soit une technique en particulier, soit une approche intégrée des composantes textuelle, picturale et matérielle du livre, en collaboration interdisciplinaire. À partir de *3 pas*, la dimension picturale sera particulièrement examinée. Alors que les illustrations de Dumouchel dans *Faire naître* s'intercalaient entre les poèmes, les productions ultérieures mettront au jour des tentatives d'imbrication plus étroites de l'image et du texte.

Le recueil *3 pas*, paru en janvier 1950¹, est constitué d'un poème divisé en trois sections, ou trois pas. Sur le plan visuel, le recueil se caractérise par la reproduction de l'écriture entièrement manuscrite de Giguère et par une proximité physique entre le texte et les illustrations de Conrad Tremblay, collègue et ami de Giguère (figure 30).

1. Selon la dédicace de l'exemplaire n° 4 conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec : « À Conrad Tremblay ° en témoignage de notre amitié ° et du travail que nous avons accomplie [*sic*] ensemble ° Roland Giguère ° janv. 1950 ».

Le recueil a été entièrement imprimé en linogravure, aussi appelée gravure sur linoléum. Il s'agit d'un procédé de gravure en relief, ce qui signifie que la partie gravée – à la gouge – ne recevra pas d'encre ; la surface intacte de la plaque de linoléum sera encrée au moyen d'un rouleau et reproduite avec les creux laissés en blanc. Dès lors, si le texte est gravé dans la plaque, celle-ci, une fois imprimée, donnera une page entièrement noire (ou d'une autre couleur, selon l'encre), à l'exception du texte, qui, lui, laissera paraître la couleur même du papier utilisé, blanche par exemple. Enfin, la linogravure implique une contingence supplémentaire et non négligeable : le texte doit être gravé à l'envers pour être lisible de gauche à droite une fois reproduit. Le programme de réaliser un livre complet en linogravure était donc ambitieux.

Apparue, déjà, dans le recueil précédent, où un poème manuscrit avait été reproduit¹, la trace de la main du poète – la « main d'œuvre », comme se plaisait à dire Giguère –, chargée d'expressivité, s'impose au sein du livre. Giguère, toutefois, n'illustre pas lui-même ses recueils à ce moment, mais il avait commencé à dessiner dans les marges de ses poèmes. À l'École, Dumouchel lui avait enseigné la gravure sur bois, sur linoléum, sur cuivre et sur zinc.

Dans *3 pas*, la gravure du texte a laissé place à des irrégularités assumées par le poète. Par exemple, à plusieurs reprises, la lettre « Q » a été imprimée à l'envers (avec la queue vers la gauche), ce qui est possiblement une fantaisie du graveur, ou alors une « coquille » qu'il était trop tard pour corriger (il aurait fallu refaire la plaque)². À d'autres

1. « L'envers du ciel ».

2. Curiosité anecdotique au sujet de la lettre « Q » : en 1968, Giguère a dessiné le premier logo du Parti québécois.



FIGURE 30
Conrad TREMBLAY, « sans titre », 3 pas.
(Source : BANQ).

endroits, la justification des strophes n'est pas parfaitement réussie : le graveur a parfois manqué d'espace pour terminer la gravure d'un vers, ce qui a forcé une compression du mot ou un rejet des dernières lettres, comme dans le mot *sommeillent* du poème « Au cœur des autres » (figure 31).

Bien que la gravure soit un art de la reproduction, il ne faut pas perdre de vue que chaque tirage comporte des variations essentiellement liées à l'encre et au pressage. Ces nuances dans le tirage, le graveur et l'imprimeur tentent cependant de les minimiser, dans le respect de l'éthique de la gravure qui confère à celle-ci un statut voisin de l'œuvre peinte à exemplaire unique grâce à la singularité de sa matrice¹. Pourtant, ces imperfections inhérentes à la gravure – que Giguère affectionnait et qualifiait d'aspérités – sont fondamentales dans la démarche éditoriale et picturale de ce dernier. Elles sont les traces de la main de l'artisan, un parti pris pour une édition qui réhabilite la production artisanale et valorise de fait l'individu créateur. Dès lors, chez Erta, « [l]'incapacité de reproduire chacun des exemplaires de façon identique se transforme en valeur positive » (*TI* : 264).

Quant aux illustrations, signées Conrad Tremblay, les quatre linogravures du recueil n'occupent jamais à elles seules les pages et sont toujours accompagnées par un texte

1. « À cause de la reproductibilité, cette retombée inhérente au travail en estampe, toutes les techniques de l'estampe partagent ce "péché originel" qui, selon Michel Melot, veut qu'en matière d'objets d'art, ce qui est multiple peut être unique. En estampe, il n'existe d'original que lorsqu'il existe une copie. Cette copie, on parlera plutôt d'exemplaire ou d'épreuve, n'est pas la reproduction d'un original déjà existant, mais le report d'une image matricielle unique et singulière sur un support. L'œuvre proprement dite ne commence à exister que lorsque le premier exemplaire est tiré ; suivent, ou non, des œuvres jumelles dûment identifiées comme telles » (Malenfant et Ste-Marie, 2000 : 24).

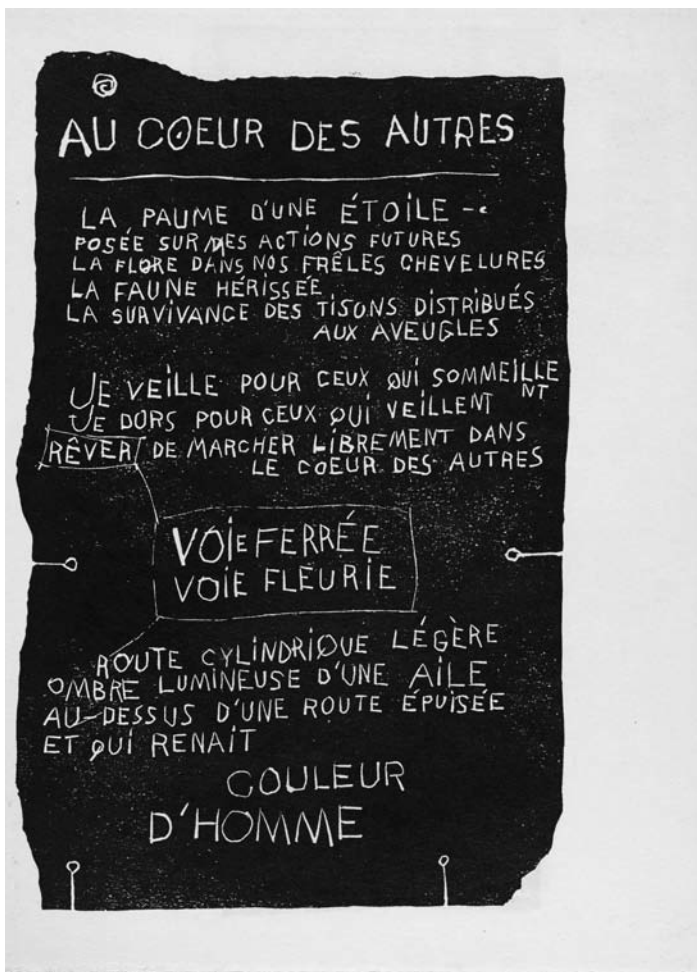


FIGURE 31

Roland GIGUÈRE, « Au cœur des autres », 3 pas.

(Source : BANQ).

ou un titre. Il est en effet possible en gravure d'imprimer plus d'une plaque sur le même feuillet de papier, avec un seul passage à la presse. L'impression des plaques est néanmoins une opération fastidieuse et le « modeste » tirage de 33 exemplaires de *3 pas* représente une somme de travail considérable (33 fois 9 feuillets), compte tenu, de surcroît, des inévitables pertes survenues au cours du tirage.

C'est donc une œuvre ambitieuse qu'ont menée les jeunes artisans Giguère et Tremblay, une œuvre qui, par ailleurs, va de pair avec les thématiques émergentes de la prise de la parole et de la libération propres à Giguère. Pour Guy Champagne, *3 pas* « est avant tout un exercice d'écriture surréaliste à la manière d'Éluard » (1982 : 1023). De forts accents éluardiens ponctuent en effet le texte, notamment dans la représentation de la figure féminine, investie d'une toute-puissance salvatrice, et dans la formulation de pointes d'espoir, teintées de noir. Comme le notait Françoise Chamblas à propos de *Capitale de la douleur* – le premier ouvrage d'Éluard connu de Giguère –, l'espoir éluardien procède d'une dynamique de transformation du désespoir en lumière (1970 : 25). Ces thèmes trouveront des résonances importantes dans l'œuvre de Giguère, en différents temps, ainsi que l'a bien montré Chamblas dans son étude. Les mots *aile, dormir, lumière, œil, oiseau, ombre et soleil*, dont elle a relevé la fréquence significative dans *Capitale de la douleur* (1970 : 29), sont effectivement très présents dans les paysages giguériens.

L'écriture de Giguère allait progressivement s'approprier de façon personnelle ces images qui deviendront récurrentes dans son œuvre, tant littéraire que picturale : ciel surplombant la solitude, flanqué d'oiseaux et de ce soleil sombre qui rappelle le célèbre oxymore de Nerval, que Giguère admirait. Sur le plan stylistique, le jeune poète

pouvait encore commettre certaines maladroites, tournures lourdaudes (« la paume d'une étoile ° posée sur mes actions futures »), mais quelques fragments de *3 pas* annonçaient clairement le vers caractéristique de Giguère, avec ses tours de langage à partir d'expressions communes et ses fréquentes anaphores :

Tu avais raison de lever les bras
Tu avais raison de croiser les mains
Tu avais raison d'ouvrir les volets
[...]
TU AVAIS RAISON DE TOUT

En plus de peaufiner progressivement son écriture, Giguère affirmait également, avec *3 pas*, sa démarche d'artisan du livre, une nouvelle signature éditoriale qui valorisait le travail fait à la main et l'imbrication étroite du texte et de l'image. Plus tard, lors de cette même année 1950, Erta allait faire paraître le recueil qui est généralement tenu comme le premier à affirmer l'écriture personnelle de Giguère : *Les nuits abat-jour*. fait, il s'agit du premier recueil de Giguère qui allait être réédité – partiellement : 10 poèmes sur 22 – dans *L'âge de la parole*, paru en 1965 aux Éditions de l'Hexagone.

LES NUITS ABAT-JOUR

L'année 1950 a été extrêmement productive pour les Éditions Erta avec la publication de cinq recueils, dont trois de Théodor Koenig, sur lesquels nous nous attarderons dans la prochaine section. Cinquième titre du catalogue d'Erta, *Les nuits abat-jour* est paru en novembre 1950 et a été tiré à seulement 25 exemplaires. Il a été composé et imprimé par Giguère avec l'aide d'Ivar Labrie, un collègue

étudiant¹. Sur le plan de la typographie, Giguère a eu recours au caractère Kabel (figure 19) pour tous les poèmes, un caractère moderne, très fin, avec un soupçon de fantaisie qui sied bien à plusieurs textes (« lui était un magicien »). Pour les titres, il a utilisé le Radiant ou le Tempo gras (figure 18), plus sobres, afin de créer un fort contraste de graisse avec les vers. Les illustrations et la couverture sont de Dumouchel ; elles retiendront ici notre attention.

Comme dans le cas de *3 pas*, *Les nuits abat-jour* expérimente une nouvelle technique, cette fois-ci celle du collage sur bois, aussi nommé collagraphie. Il s'agit d'un procédé additif de motifs et de textures encollés sur une plaque, de bois en l'occurrence, et imprimés au moyen d'une presse. L'impression peut se faire en relief ou en creux : dans le premier cas, les parties en relief seront imprimées, laissant les creux en blanc ; dans le second, l'encre est essuyée des parties saillantes et seuls les creux seront imprimés. La plupart des 14 collagraphies des *Nuits abat-jour* nous semblent avoir été imprimées en relief ; elles ont toutes été tirées en noir. L'innovation semblait indéniablement le mot d'ordre chez Erta à cette époque : les collagraphies de Dumouchel seraient les premières du genre au Québec (PP : 48).

L'innovation concerne également la juxtaposition des poèmes de Giguère et des illustrations de Dumouchel.

1. La même année, Ivar Labrie s'était distingué dans le journal étudiant *Impressions* (AEEAG, 1950), celui dont Giguère avait signé l'éditorial. Parmi les contributions de Labrie, on trouve un projet d'affiche intitulé « Exposition de sculptures » et un texte, « Tendances nouvelles », particulièrement intéressant. Ce dernier traite des possibilités du photogramme, une technique de reproduction au moyen d'une plaque photosensible ; Labrie en expose les avantages pour les arts graphiques. Son texte jouxte un photogramme de Dumouchel. *Les nuits abat-jour* est la seule collaboration de Labrie à la production d'Erta.

Dans son étude sur la poétique du recueil chez Giguère, Catherine Morency a examiné certains des premiers ouvrages d'Erta, en commençant par *Les nuits abat-jour*. Elle a mis l'accent sur le dispositif visuel en place dans le recueil en soulignant avec justesse que « juxtaposée au texte, la substance iconographique organise avec lui la spatialité du poème, qui se voit défier les limites habituelles de la page » (2006 : 24).

Sur le plan de la réalisation des ouvrages, Giguère poursuivait en effet une approche qui consiste à établir un dialogue profond entre les composantes textuelles et les composantes iconographiques sur la page, poussant ainsi plus loin, pour l'époque, la facture du livre illustré traditionnel. Dans un entretien, Giguère a expliqué comment s'effectuait le travail d'agencement du texte et de l'image au sein du livre :

Il faut qu'il y ait une certaine affinité, une certaine osmose entre les deux [le poète et l'artiste] pour ne pas plaquer n'importe quelles images sur un texte. On essaie de chercher un peintre, un graveur qui corresponde plus ou moins, et même plus que moins, au texte [...] sans que pour autant cela soit de l'illustration. *Ce n'est pas de l'illustration au pied de la lettre, c'est une espèce de contrepoint*. Même quand cela est un peu lointain, il reste qu'il y a quand même une harmonie¹.

Ce travail de collaboration entre le poète et l'artiste crée ce que l'historien de l'art Yves Peyré a appelé un « livre de dialogue » : « la rencontre conjuguée à l'exact de la peinture et de la poésie, cet attrait irrésistible des

1. Tiré d'une entrevue réalisée par Richard Giguère et Hélène Lafrance à l'Atelier Giguère-Tremblay (Montréal), le 26 octobre 1983 (EP : 63-64. Nous soulignons).

contraires » (2001 : 6). Ce travail éditorial correspond également à la définition classique du livre d'artiste telle que proposée, au Québec, par Claudette Hould et qui insiste sur « une exigence bien précise quant à l'illustration d'un texte par des estampes originales ou des estampes d'interprétation » (1982 : 21). Il n'est pas utile ici d'entrer trop avant dans ces considérations sur le livre d'artiste qui nécessitent force nuances. Mentionnons simplement que deux conceptions principales du livre d'artiste ont cours. La première, dont Hould est la représentante québécoise, voit en le livre d'artiste un projet de collaboration étroite entre un écrivain et un artiste visuel ; le résultat en est un livre soigné au tirage limité, numéroté et signé par les deux artistes¹. Il s'agit d'un livre au sens fort, dont le texte et sa fonction de lecture ne sont pas éclipsés par les composantes iconographiques. Il ne s'agit pas, par contre, d'un livre illustré, dont l'iconographie se surajoute à un texte autonome : texte et image doivent avoir été créés en réciprocité. L'autre conception, plus moderne et étayée notamment par l'historienne de l'art française Anne Moeglin-Delcroix (1987), est celle d'un projet esthétique, très souvent entrepris par un artiste visuel, qui emprunte au livre son médium pour s'exprimer². Cette posture se rattache davantage au livre-objet et au livre conceptuel qu'au livre « littéraire ».

Livres d'artistes ou pas chez Erta³, ce que nous souhaitons faire ressortir ici est que ce travail de recherche effec -

1. Voir également Duciaume (1982).

2. Voir également Blouin (2001), qui abonde dans le même sens. Nous verrons par ailleurs à la section « *Images apprivoisées* et les premiers emplois d'imprimeur » que le recueil *Images apprivoisées* de Giguère se range du côté de cette conception du livre d'artiste.

3. Giguère lui-même ne considère pas les premiers ouvrages d'Erta comme des livres d'artistes, préférant parler d'édition luxueuse : « On

tué en collaboration fixait les grandes lignes de l'image de marque des Éditions Erta, à savoir une maison d'édition à la fois artisanale et expérimentale qui explore les possibilités de dialogue entre le texte, la typographie et l'iconographie. Et c'est précisément parce que l'édition se faisait à la main que les possibilités d'expérimentations jaillissaient. En effet, le dialogue singulier qui était créé tirait son efficacité de la capacité de l'éditeur à manipuler concrètement les composantes textuelles et iconographiques en atelier, de cette liberté d'expérimentation dans la conception de l'objet-livre.

Les nuits abat-jour, composé de 22 textes et de 14 col-lages sur bois, exploite pleinement les possibilités d'imbrication de ceux-ci. La composition utilise les deux pages des feuillets pliés, ce qui permet aux images de se déployer et de couvrir un pan inhabituellement large du livre. De même, le texte est souvent imprimé sur l'image même, ce qui, en plus de représenter un défi technique important (le deuxième passage risquant d'endommager le premier), bouleverse l'espace traditionnellement partagé par l'image avec la zone de texte. Les titres des poèmes, en particulier, sont ainsi fondus dans l'image. Celle-ci occupe un espace concurrentiel avec le texte sur la page et l'on remarque un travail novateur sur le plan de l'organisation séquentielle du recueil, les images n'étant plus simplement intercalées dans

dit souvent que les premiers livres d'Erta sont des livres d'artistes, mais c'est faux. [...] Évidemment, quand à l'époque on les voyait et qu'on les comparait à la production courante, ces livres pouvaient faire penser à des livres d'artistes. Les illustrations, les couvertures sérigraphiées et tout ça, c'était du luxe. Mais en fait, ce n'était pas des livres d'artistes » (EP : 63). Claudette Hould compile néanmoins 22 des 39 recueils produits par Erta dans son *Répertoire des livres d'artistes au Québec* (1982).

le recueil ou juxtaposées au texte. Dans *Les nuits abat-jour*, les images viennent toucher le texte, semblant parfois même menacer de l'engloutir, et cette dynamique fusionnelle provoque, pour l'œil, une certaine indifférenciation entre les composantes textuelles et iconographiques du recueil.

D'une part, en effet, le texte tend à se matérialiser, à s'offrir à la vue, telle une « écriture iconique », selon l'expression de Bernier (*TI* : 280), reprise par Morency. La disposition des strophes, éparse, sinueuse et flexible, révèle le passage de la main de l'artisan. La mise en page du texte n'est jamais statique et possède cette expressivité fonctionnelle héritée de la « Nouvelle Typographie ». Un mouvement est nettement perceptible sur les pages et les blocs de texte semblent véritablement avoir été déposés, tels des objets, sur la page. À une occasion, les vers d'un poème (« Les hasards du réveil ») ont été disposés de bas en haut, ce qui permet de prolonger l'isotopie de la verticalité suggérée par plusieurs termes tels *réveil*, *debout*, *pluie* et *soleil levant* :

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

Dans ce dernier cas, un geste de rotation du texte (ou de la tête !) est nécessaire au lecteur pour accéder à la signification du poème ; ainsi, nous pouvons affirmer quant à la ma-

térialité du texte que l'effet premier du poème est d'ordre visuel, en ce qu'il précède la lecture littéraire, intellectuelle proprement dite.

D'autre part, les images tendent, elles, à s'offrir en lecture, dans un rapport souvent métonymique avec le texte. À titre d'exemple, la collagraphie reproduite aux côtés du poème « Le pire moment » et qui représente une semelle (figure 32) – seul collage réellement figuratif du recueil – montre combien le rapport entre l'image et le texte s'effectue en contrepoint, comme l'expliquait Giguère plus haut. Sans être une illustration directe du poème dans sa globalité, l'image – pourtant univoque – d'une semelle de soulier ne trouve son ancrage de signification, sa correspondance, qu'à partir de certaines parties du poème. C'est en lisant « la clarté revient sur ses pas ° j'entre au moment où il faudrait sortir », que la trace de pas, expressivement ouverte à plusieurs isotopies, se connote, devient une trace dangereuse, incriminante, si la lumière se fait : c'est le pire moment.

Le poème « Le pire moment » contient en germe une poétique de la matière que Giguère n'aura de cesse de développer tout au long de son parcours d'écrivain. L'isotopie de la « matière noire » – cendres, boue, pierre – est à rapprocher de l'enlèvement, un combat incessant contre la matière omniprésente, brute et dure ; combat dont le corollaire serait la perte de pureté. S'y génère une opposition fondamentale chez Giguère entre le noir, associé à la matière, et l'intangible, l'absence, une dialectique qui se précisera au fil des recueils. Cette opposition n'est par ailleurs pas si tranchée : d'une part, on peut y voir une volonté de faire corps avec la matière, un parti pris pour la matérialité, un abandon à la matière créatrice ; d'autre part, on peut y déceler une tension, une lutte de la pureté, du rêve, de

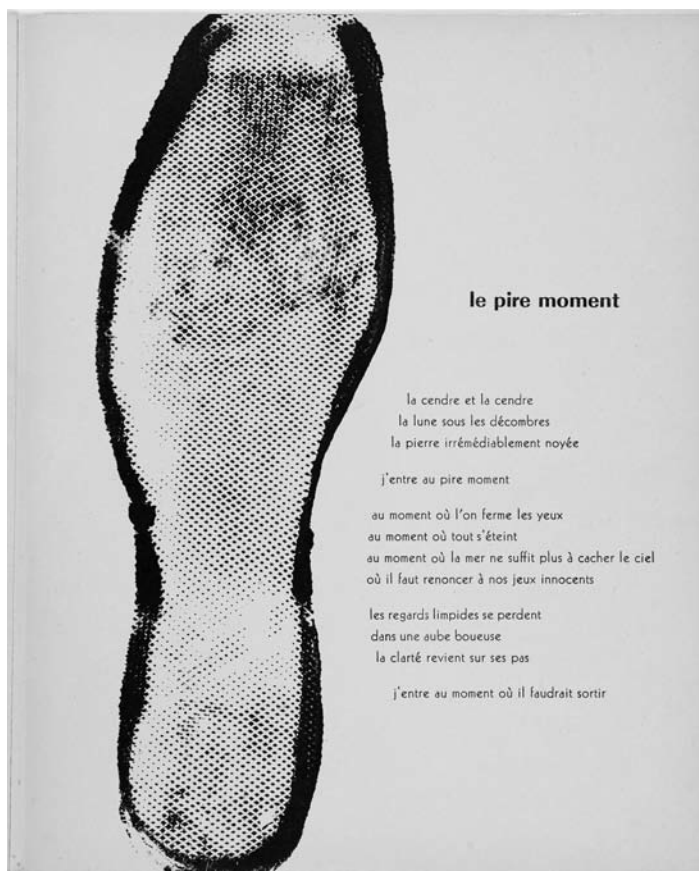


FIGURE 32

Roland GIGUÈRE, « le pire moment », *Les nuits abat-jour*.
(Source : BAnQ).

l'innocence contre la matière. La matière, certes, fixe, marque, fait voir – et c'est là un aspect important, séduisant pour le poète, le typographe et le graveur –, mais faut-il que ce soit au prix d'une perte obligée de l'innocence, une concession à une liberté plus grande ? Nous verrons, au terme de cet ouvrage, que la matière, chez Giguère, remporte ultimement toutes les victoires : si l'innocence est concédée au poème, et souvent nostalgiquement évoquée, le noir, à tout le moins, marquera la présence du poète, son existence, sa parole. Boue, cendres et pierre pulvérisée sont en effet autant d'encres primitives. C'est là une posture de poète, mais plus encore de typographe et de graveur, qui s'ingénie à réécrire un rêve perdu.

Les autres collages des *Nuits abat-jour*, formés de superpositions de textures et de matériaux divers (tissus, papiers, etc.), entretiennent avec le texte une relation métonymique similaire, parfois de façon plus obscure. Il faut scruter les taches noires de Dumouchel, mais le lecteur attentif pourra y repérer des plages noires, des eaux envahissantes, une nuit rampante, autant de lieux-matières évoqués dans les poèmes. Dans cette dynamique, l'image appelle sa propre lecture, puisque, n'étant pas le référent direct du poème, elle « 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 » (*TI* : 277). Texte et image sont donc maniés par l'éditeur comme des matériaux dans la composition des pages et leur interrelation sémiotique est ainsi maximisée. Cette approche, que Morency a qualifiée de « consubstantialité des pratiques littéraire et plastique » (2006 : 68), permet en outre de générer un rythme de lecture au cœur de cette dynamique : « Le lecteur aura en effet tendance à s'arrêter plus longtemps à chaque

page, la lecture du poème appelant la lecture de l'image qui, à son tour, incite à relire la construction dans son ensemble » (Morency, 2006 : 70).

Les nuits abat-jour est un recueil déterminant dans le parcours éditorial de Giguère, qui s'est appliqué à faire dialoguer de façon novatrice son écriture avec les images de son mentor, Albert Dumouchel. Le recueil est l'œuvre d'un artisan du livre qui possédait et les compétences techniques et les intuitions d'artiste pour conférer au livre une forme qui exprime le texte. La poétique textuelle de Giguère commençait ainsi à se forger et à se laisser influencer par le « paysage » de son atelier : dans certains poèmes, on retrouve en effet des traits rouges laissés par des plumes sur les murs et partout la nuit est d'encre. Des poèmes datés de la même année et parus dans *L'âge de la parole* développaient de la même façon ces thèmes associés à la création, à l'écriture, au dessin, et qui deviendront récurrents dans l'œuvre de Giguère :

LA MAIN PASSE

Le vol hésitant des oiseaux
 autour d'une statue de sel brisée
 trajectoire obscure des moments passés
 qui battent de l'aile
 derniers éclats de souvenirs pénibles
 sur quelques images froissées déchirées
 il faudra bientôt dessiner d'autres images
 aux reflets plus humains (1965 : 21)¹

On le constate, le rapport au noir, qui s'avérera fondamental dans le travail de Giguère – à la fois *lieu* d'un combat et *matière* qui l'illustre ou l'écrit –, commençait à se préciser : le poète, selon Giguère, est celui qui plonge

1. Texte daté de 1950.

dans la nuit envahissante pour en manipuler la matière noire et tenter d'en rapporter de nouvelles images, de l'intérieur vers l'extérieur. C'est une prise de parole, marquée par des signes, qui est suggérée dans cette dynamique et si celle-ci semble valorisée, assumée, elle n'est pas sans laisser poindre une certaine nostalgie d'un rêve perdu, d'une innocence évanouie. Le parti pris pour le noir serait dès lors celui de la récréation du rêve. Notons que cette dialectique vaut pour sa démarche tant scripturale que picturale. Il développera cette idée dès 1951 :

Il faut du courage pour marcher ainsi à la rencontre de la nuit, vraiment du courage, ignorant l'aspect que prendra sa propre image.

[...]

Le peintre, comme le poète, fait aujourd'hui un travail de scaphandrier.

Il descend.

[...]

Chaque tableau naît d'une périlleuse descente. Images arrachées à la nuit tenace et vorace qui nous entoure. Le peintre rescape les images, chacune plus ou moins noyée au fond de l'être. La sensibilité du peintre comme une bouée sauvant à tout instant la vie d'un poème qui allait irrémédiablement périr¹...

Le poème liminaire des *Nuits abat-jour* annonçait lui aussi ce grand programme de recherches nocturnes :

Le navire fait eau de toute part
Le jour fait nuit
Abat-jour
Je fais nuit
Dans ma propre nuit

1. « Le visage intérieur de la peinture » (Giguère, 1978 : 22-23).

Ainsi, nous pouvons constater que la matérialité des poèmes n'est pas seulement observable par leur spatialisation typographique et picturale, mais également par les thèmes abordés dans l'écriture. La poésie giguérienne révèle en effet quantité d'images ou de signes affichés dans le ciel, sur les murs ou sur les sols de même que des espaces déserts qui entretiennent une analogie évidente avec la page du livre. Des images en quelque sorte déterritorialisées de l'atelier du poète-typographe vers un espace imaginaire à explorer, constitué de lignes, de formes et de couleurs, traces d'une réflexion esthétique à partir des matériaux mêmes de la création. Normand Baillargeon a d'ailleurs assimilé cette réflexion à l'entreprise surréaliste, théorisée par André Breton, de déchiffrement métaphysique du monde à partir de ses signes (Baillargeon, 1997 : 24-25). Une telle conscience et lecture des signes est effectivement omniprésente chez Giguère, comme on peut le voir dans ce texte de 1949 :

J'ai l'impression qu'elle me livre ainsi de grands messages chorégraphiques que je suis seul à comprendre. Ses yeux sont comme les pages d'un livre ouvert où l'on ne voit qu'une minuscule tache rouge qui grandit au fur et à mesure qu'elle s'éloigne pour prendre ensuite l'aspect d'une aube meurtrie¹.

Surréaliste, la démarche de Giguère l'était sans conteste. Souvent considéré comme « le plus pur héritier du surréalisme québécois » (Mailhot et Neveu, 1987 : 307)², Giguère reconnaît l'apport fondamental du surréa-

1. « Rêve à l'aube » (Giguère, 1973 : 21).

2. Autre variante : « L'aventure surréaliste la plus pure et la plus fidèle à ses propres prémisses qui ait été menée au Canada français » (Marcotte, 1969 : 76).

lisme dans son parcours¹. Quelques mois après la parution des *Nuits abat-jour*, Giguère écrira, en guise de préface à une exposition, un texte qui fait très directement référence à la thèse surréaliste de « l'existence est ailleurs » émise par Breton :

Il faut toujours voir au-delà, prendre tout pour une fenêtre. L'important, dans tout cela, n'est pas tellement la fenêtre elle-même que le panorama sur lequel elle donne. La toile est d'autant plus magnifique qu'elle n'est qu'un tremplin, une porte ouverte, un laissez-passer pour un spectacle qui se joue derrière le rideau. L'admission à ce spectacle est libre, essentiellement libre *pour tous* ; il s'agit de n'offrir aucune résistance rationnelle, d'accepter de plein gré la communication ouverte. Un torrent, si ténébreux soit-il, peut se révéler immensément riche et, au lieu de nous apparaître menaçant, devenir libérateur à partir du moment où l'on s'y laisse emporter. La libération de l'homme par la poésie s'effectue : la triste réalité est bientôt remplacée par le rêve qui devient une seconde réalité, mais hors d'atteinte des circonstances extérieures qui pourraient la transformer. L'homme est maintenant maître de son monde, maître de sa poésie. C'est cette libération si nécessaire à tous (que l'on en ressent ou non la nécessité) que permet la toile peinte².

1. Voir le chapitre 1, section « Le projet surréaliste ».

2. « Au-delà » (Giguère, 1978 : 19), est paru à l'origine dans *Place publique*, n° 1 (21 février 1951), p. 19. Ce texte de Giguère a servi de préface à une exposition en plein air tenue à Montréal du 10 au 18 juin 1950 et regroupant Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Jean-Paul Filion, Pierre Garneau, Conrad Tremblay, Lucien Morin, Gérard Tremblay, Roland Truchon et Claude Vermette. Cinq de ceux-ci avaient signé *Prisme d'yeux* et huit avaient participé aux *Ateliers d'arts graphiques* ; seul Filion en avait été absent.

Par ailleurs, nous avons vu au premier chapitre que le surréalisme avait trouvé au Québec, à cette époque, un écho naturel, son projet de libération coïncidant avec un besoin social et individuel de prise de parole et d'affranchissement. Le surréalisme semblait en effet offrir et ouvrir de nouveaux mondes où il serait possible de se réaliser. Dans *Les nuits abat-jour*, l'exploration d'un monde intérieur se rapproche du surréalisme et le ton éluardien est de nouveau présent, mais dispersé, en sorte d'« oasis »¹ :

l'homme à la paille
 il vécut vingt ans avec une paille dans l'œil
 puis un jour il se coucha
 et devint un vaste champ de blé

Toutefois, il faut se garder d'associer trop directement Giguère au surréalisme orthodoxe de Breton ; en outre, les travaux de Chamblas ont souligné le déclin de l'influence d'Éluard sur la poésie de Giguère à partir de 1950. Nous aurons l'occasion, au fil des prochaines pages, de mesurer l'influence du surréalisme chez Giguère et les poètes publiés par Erta. Pour Giguère, rappelons-le, le surréalisme est avant tout « une forme de pensée et un mode d'agir qui va plus loin que la facture de l'œuvre » (Anonyme, 1975 : 46). Et il affirmait, en 1975 : « Si surréaliste je suis, c'est dans le processus d'élaboration de mon œuvre, dans ce à quoi je crois, dans ce que je combats et dans la courbe de ma démarche. Cependant, il se peut bien que ce ne soit pas visible » (Anonyme, 1975 : 46).

Or l'année 1950 a bel et bien été marquée par un approfondissement du surréalisme pour Giguère, par l'intermédiaire de lectures et par une rencontre inopinée avec un

1. L'expression est de Gilles Marcotte (1969 : 78).

poète belge coloré, féru de surréalisme et de poésie d'avant-garde : Théodor Koenig.

1950 : THÉODOR¹ KOENIG
ET LE SURRÉALISME EUROPÉEN

Le recueil *3 pas* avait ouvert la faste production de 1950, en janvier, alors que *Les nuits abat-jour* avait été publié en novembre. Or, cette même année, trois autres recueils ont paru : *Décanté* (juillet), *Le poème mobile* (juillet²) et *Clefs neuves* (novembre). Leur auteur était Théodor Koenig, qui serait arrivé à Montréal en 1948³.

Originaire de Liège, Koenig était chimiste de métier et avait trouvé du travail dans les tanneries de cuir qui floris-saient à Montréal (*SL* : 345). « [P]oète belge bon vivant et farfelu », selon Gilles Hénault (1978 : 22), « mauvais poète », selon Claude Gauvreau (1996 : 185), Koenig aura néanmoins laissé une certaine marque dans le paysage poétique québécois. Sa rencontre avec Giguère a en quel-que sorte mis à jour les connaissances de ce dernier en matière de littérature d'avant-garde, et particulièrement de surréalisme :

En 1951 [*sic*]⁴, par je ne sais quel hasard, je rencontre le poète belge Théodore Koenig qui s'était amené ici avec sa bibliothèque. Lui-même poète d'obédience surréa-liste, il possédait pratiquement tous les ouvrages

1. Son prénom véritable est Théodore. Chez Erta, il a toujours été orthographié Théodor, sauf pour *Le jardin zoologique écrit en mer*.

2. C'est grâce à la dédicace du 26 juillet 1950 de Théodor Koenig à Conrad Tremblay contenue dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale du Québec que nous pouvons estimer à juillet le mois de paru-tion du *Poème mobile*. Le poème a quant à lui été rédigé le 25 mai 1950.

3. Selon Olivennes (1995 : 155).

4. Voir note 3.

surréalistes, et j'allais passer des jours entiers chez lui à lire (Anonyme, 1975 : 43).

On sait par ailleurs que Koenig fréquentait également Dumouchel et Bellefleur, de même que Gérard et Conrad Tremblay, collègues étudiants de Giguère. À l'intérieur de ce cercle d'amis artistes, « l'ombre d'Antonin Artaud plane sur les discussions, les nuits prennent la coloration blanche du surréalisme, Koenig peint un peu, s'adonne aux collages » (Olivennes, 1995 : 155). Sur le plan des liens sociaux, cette amitié amorcera une série de rencontres qui mèneront Giguère, Dumouchel et Bellefleur au cœur du surréalisme européen de l'époque. En effet, au moment de leur rencontre à Montréal, Koenig avait commencé à collaborer à la revue du groupe *Cobra*, un avatar révolutionnaire et international du surréalisme, lancé en 1947 par l'artiste belge Christian Dotremont et le Danois Asger Jorn (Lupu-Onet, 2002). C'est par son amitié avec le peintre et artiste graphique belge Pierre Alechinsky, membre influent de *Cobra*, que Koenig s'était intégré au groupe, à titre de correspondant canadien de la revue. Le premier numéro de la revue, sorti en 1949, comptait une collaboration de Koenig. Celui-ci fondera par la suite à Bruxelles, en 1953, la revue « verbo-plastique internationaliste »¹ de « littérature spectrale »² *Phantômas*, à laquelle Giguère collaborera régulièrement. Entretemps, Koenig avait fait voyager en Europe l'exposition de peintres montréalais tenue en juin 1950 et dont Giguère avait signé la présentation (1978 : 19) :

C'est ainsi que les œuvres de neuf peintres, auxquels s'ajoutent les reliures de Jean Larivière et les six premiers livres de chez Erta, vont prendre le chemin de

1. L'expression est de François Côté (*PP* : 48).

2. Troisième de couverture de *Phantômas*, n° 1 (1953).

la Belgique pour être exposés à Liège et Bruxelles puis, sous l'égide de Cobra, à Stockholm, Amsterdam, Copenhague, Berlin et Paris (*PP* : 48)¹.

Enfin, en 1954, lorsque *Cobra* changera de nom pour *Phases*, sous la gouverne d'Édouard Jaguer, Giguère et Bellefleur seront sur place, à Paris, où plusieurs membres de Cobra étaient installés et amorçaient un lent rapprochement officiel avec le groupe de Breton (*SL* : 346-347).

Sur le plan éditorial, le premier ouvrage de Koenig chez Erta², *Décanté*, marque l'apparition de la reliure à la corde avec dos carré collé. Tiré à 63 exemplaires et contenant pas moins de 100 pages – ce qui nécessite 25 feuillets pliés, donc 50 passages d'impression pour le recto et le verso, multipliés par 63 –, *Décanté* est un autre projet artisanal plutôt ambitieux sous ses couverts modestes³. Il ne contient toutefois aucune illustration et sa typographie demeure classique. *Clefs neuves* est d'une facture très similaire : 50 pages, avec un tirage de 165 exemplaires (un sommet alors pour Erta) et le même type de reliure. Quant à la typographie, on a retenu le caractère Garamond, un classique de la typographie⁴. La couverture est un photogramme de Jacques Saint-Cyr⁵.

1. Voir aussi Gauvreau (1996 : 184-187).

2. *Décanté* est aussi le tout premier recueil publié de Koenig.

3. Selon Olivennes, Koenig aurait participé à l'impression du recueil sur les presses de l'École des arts graphiques (1995 : 155).

4. Giguère vénérât le Garamond : « Quand, vers 1530, Claude Garamond cisela ses poinçons, il ne savait sans doute pas qu'il venait de créer un des plus purs chefs-d'œuvre de la typographie : le caractère parfait dans ses pleins et ses déliés, dans sa noblesse et sa rigueur. Caractère qui ne sera jamais dépassé mais repris et redessiné au cours des siècles jusqu'à nos jours » (*AT* : 99).

5. Collègue étudiant de Giguère aux Arts graphiques, Jacques Saint-Cyr est le dessinateur de l'unifolié canadien à 11 pointes, dévoilé en 1965. Voir Reid (2012).

Avec ces premiers recueils d'Erta qui ne sont pas de Giguère, on peut percevoir l'ébauche du développement d'une image de marque dans la conception des ouvrages. Quoique les livres soient le fruit de diverses expérimentations tant sur le fond que sur la forme, il ressort de la production d'Erta une esthétique propre au travail artisanal, soigné et effectué dans le respect des traditions du métier. Chaque composante du livre est à sa place, mesurée, équilibrée, et le résultat final, bien qu'avant-gardiste, n'entretient aucun rapport avec les expérimentations du livre dadaïste, par exemple. Le choix du Garamond en témoigne : Giguère n'hésite pas, lorsqu'il le juge pertinent, à manifester son adhésion à une longue tradition typographique. On pourrait parler chez Erta d'une avant-garde tranquille sur le plan typographique, dans le sillage du « livre de dialogue » français, du livre d'artiste au sens classique qui n'a pas connu les exercices de déconstruction de la page tels que pratiqués par les Tristan Tzara, Francis Picabia, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck et autres dadaïstes.

De fait, *Décanté* et *Clefs neuves* sont de petits livres sobres et de très bonne qualité matérielle¹, ce qui montre que Giguère et ses complices pouvaient produire des objets qui, bien qu'entièrement réalisés à la main, se comparaient avantageusement à la production commerciale de l'époque, par ailleurs extrêmement restreinte. En effet, parmi les recueils les plus importants de la poésie québécoise publiée en 1950 – à savoir : *Escapes* de Rina Lasnier, *Choix de poésies* de Nérée Beauchemin, *Voie d'eau* d'Alphonse Piché et *Né en trompette* de Serge Deyglun –, *Décanté* et

1. Plus de cinquante ans après leur fabrication, les exemplaires conservés en bibliothèque sont généralement en remarquable condition : les reliures n'ont pas cédé et les encres ne se sont pas estompées.

Clefs neuves font très bonne figure. Sur le plan de la qualité des matériaux – formats, papiers, encres et reliures –, les ouvrages se comparent aisément. La différence, bien entendu, est que les recueils d'Erta ont été entièrement imprimés et reliés à la main par un étudiant de 21 ans ; forcément, les tirages sont plus petits chez Erta, d'autant que la jeune maison d'édition ne comptait sur aucun réseau de distribution en librairie¹. Il est évident qu'Erta s'inscrivait à cette époque dans une tout autre sphère de diffusion. Les exemplaires numérotés et souvent signés d'Erta font montre d'un capital culturel beaucoup plus important que des livres produits industriellement, ce qui explique qu'aujourd'hui, sur le plan bibliophilique, un recueil d'Erta vaille quelques centaines de dollars et que le *Nérée Beauchemin*, par exemple, se détaille 15 dollars. Si les matériaux utilisés sont semblables, le travail sur la matière est radicalement différent chez Erta. Le luxe dont fait état Giguère en parlant de sa production a trait non seulement à la confidentialité des tirages et aux pressages à la main, mais aussi et surtout à la rareté, dans le champ littéraire québécois de l'époque, d'une aussi forte et novatrice « pensée » du livre.

Une autre différence notoire entre ces recueils et la production poétique québécoise réside dans les textes de Koenig, une écriture absolument inédite au Québec à ce moment. Au carrefour du dadaïsme, du lettrisme et de la pataphysique, la poésie de Koenig « instaure la dérision comme moteur premier de la vie » (Chamberland, 1982a : 207). Son écriture est ludique, orale et socialement engagée, rappelant parfois Prévert :

1. Un défaut important de *Décanlé* est sa dizaine de coquilles typographiques. Un papillon d'*errata* a dû être inséré dans le recueil.

Défense de rire des instituteurs.
Défense de pleurer les malheurs de la p'tite sœur.
[...]
Défense de mettre les petits souliers dans les grands
[plats. [...]]
Défense de se mettre tout nu, face aux rivières en
[mue.
Défense d'orner les crânes obtus d'éclats d'obus.
[...]
Défense de tout, permis de rien,
Alors, on s'amuse bien [p. 13].

Koenig tend à décomposer le langage pour en générer un nouvel univers :

Jonglant en permanence avec les virtualités sémantiques et phonétiques du mot, [Koenig] transforme des vocables connus, en crée de nouveaux, substitue, additionne, retranche avec un plaisir non dissimulé et une volonté d'humour. Un processus associatif est déclenché, qui semble ne jamais devoir s'arrêter. « Théobrode » disait Magritte.

Toutes les potentialités burlesques de la rhétorique sont utilisées à cette fin : anagrammes, métathèses, antithèses, lapsus, contrepets et autres calembours (Collectif, 1982 : 251).

C'est dans cette perspective que le recueil *Clefs neuves* emprunte la métaphore de la génération spontanée et s'ouvre avec une citation de Van Helmont, chimiste flamand du XVII^e siècle qui avait affirmé avoir fait naître des souris en enfermant de vieilles hardes et des morceaux de fromage dans un contenant. Les théories désuètes des tenants de la génération spontanée ont eu l'heur de plaire à Koenig, cet alchimiste farfelu du langage. Ainsi, pour faire naître la

poésie, il suffit, selon Koenig, de quelques manipulations sommaires :

petits oiseaux, petits oisas
oisa, oiseau, donnez-moi-z'en
de la poésie [p. 30]

Koenig a en commun avec Giguère le goût de la spontanéité. *Le poème mobile*, tiré à 80 exemplaires, est un ouvrage singulier qui atteste la nouvelle et féconde complicité entre les deux poètes. Paru en juillet, *Le poème mobile*, dont le sous-titre complet est *Poème écrit en collaboration par Théodor Koenig et Roland Giguère le 25 mai 1950 sur une distance de 362 milles Boston-Montréal (Massachusetts – New Hampshire – Vermont – Prov. de Québec)*, est l'occasion d'un projet d'écriture à quatre mains dans un esprit surréaliste. Roger Chamberland notait que « [d']emblée, le titre, de par sa disposition, suggère un double sens : d'une part [il] peut référer au mouvement du voyage durant lequel il a été écrit, d'autre part, on peut [y] voir [...] le motif qui sous-tend la création poétique » (1982b : 768).

Le poème mobile est un texte de révolte dans lequel l'activité humaine est présentée sous deux angles : destruction de la nature et création artistique au moyen de matériaux nobles. Sur les plans stylistique et thématique, tant l'écriture de Giguère que celle de Koenig sont identifiables, mais leur jonction forme une unité certaine. Giguère, par exemple, est facilement reconnaissable dans les vers : « reprenons nos premières armes ° la glaise et l'ivoire ° la pierre ° le minotaure ° le bronze et les aurochs ° les silex ° Ariane et ses longs fils ° le papyrus ° la barbe des Druides ° l'arc et la flèche », bien que Koenig ait fort bien pu y avoir introduit certaines touches. De même, on

reconnaît Koenig dans ces mots, bien organiques et non dénués d'humour :

mais peaux de lépreux
 peaux-rouges
 peaux mortes
 peaux de fesses
 peaux courtes et peaux longues
 petits pots et grands pots
 RA – 1-2-3
 RA – 1-2-3
 RA – 1-2-3 4-5-6 7-8-9
 tous ces rats dans le lit des rivières
 ces rats qui vont par trois
 vers un orifice flamboyant
 qui vont par trois vers le centre du drap
 l'épicentre des fromages
 rongés desséchés moisissés délicieux [p. 13].

Malgré ces écarts – Giguère, plutôt sérieux, et Koenig, toujours ludique, presque grossier –, *Le poème mobile* crée une rencontre dont les résultats, à la lecture, sont intéressants, rappelant les univers respectifs des deux poètes. Réalisé dans un esprit typiquement surréaliste, comme nous le mentionnions, le travail de collaboration remet en question l'origine du texte et l'autorité du poète. Globalement, toutefois, la présence de Koenig se fait un peu plus sentir dans le texte que la voix de Giguère. En effet, en aucune autre occasion ultérieure Giguère n'abordera dans ses poèmes des thématiques semblables à certaines du *Poème mobile* : « serons-nous toujours aussi nombreux ° pour violer ces blanches forêts ° qui se dressent à chaque pas ? ° se hérissent d'ombrages et de mâles impudeurs ° se brisent sous la pression des mains à la roue » [p. 9]. En revanche, on imagine bien un Belge récemment débarqué en Amérique

s'émouvoir de cette nature en péril et de l'omniprésence de la main destructrice de l'homme. Néanmoins, Giguère aura emboîté le pas à Koenig dans cette aventure ; après tout, ils ont fait le voyage ensemble et partageaient manifestement de nombreuses vues communes.

La composition typographique et l'iconographie du recueil mises en place pour soutenir le rythme du poème sont particulièrement bien conçues. D'abord, le recueil s'ouvre avec un dessin de Giguère, sa toute première illustration publiée (figure 33). La légende « dessin automobile » qui l'accompagne prépare le lecteur à une lecture mouvementée. Représentant un homme formé d'un vaste réseau de fils, le dessin n'est pas tant une personnification d'un élément du poème qu'un *éthos* de lecture : « la légende met l'accent sur le système de représentation et indique que l'image, avant de définir un homme, est un dessin (c'est-à-dire une œuvre de fiction) exécuté dans une automobile » (*TI* : 277). Empreint de spontanéité, de mouvement, voire de tressaillements (qui font penser à Michaux), le dessin automobile entretient une similitude avec l'écriture même du poème et, comme le soulignait Silvie Bernier, « [c]ette ressemblance ne réside pas uniquement dans le résultat du travail créateur, mais dans le processus lui-même » (*TI* : 280). Ce processus est à rapprocher de l'écriture automatique surréaliste, mais avec un bémol important dans le cas de Giguère, qui préférait parler de « spontanéité de l'écriture » pour ses textes les moins prémédités. Giguère, en vérité, ne croyait pas « qu'il existe d'écriture automatique à l'état pur » (*EP* : 12).

Néanmoins, ce dessin très libre, tout en spasmes, fait partie intégrante de l'expérience consistant à écrire un poème dans une voiture, à grande vitesse sur une distance de 362 milles : la vitesse, le mouvement, le rythme sont les

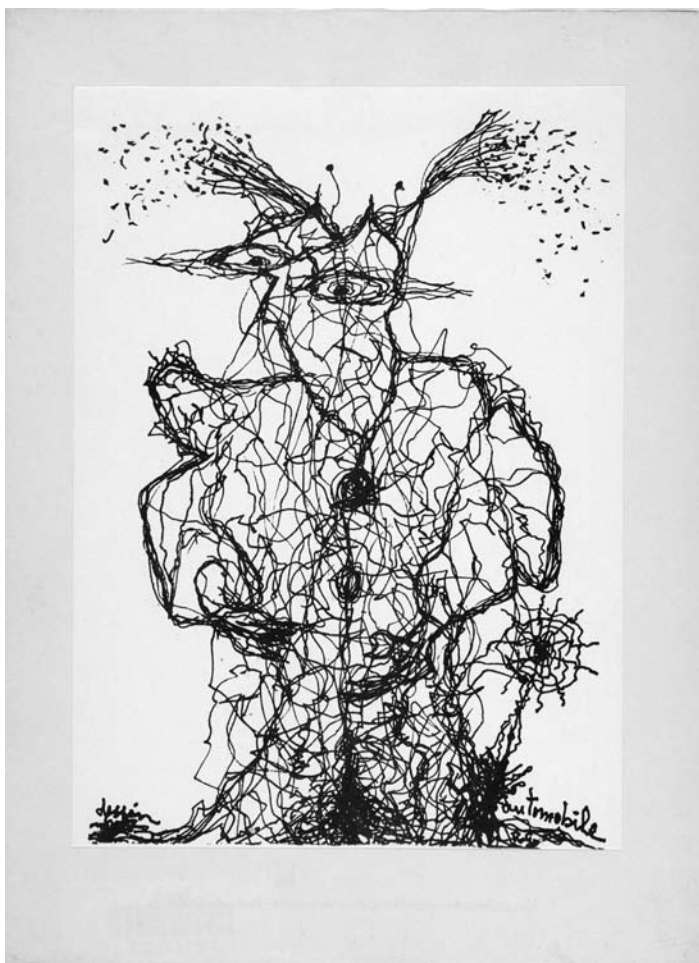


FIGURE 33

Roland GIGUÈRE, « dessin automobile », *Le poème mobile*.

(Source : BAnQ).

*serons-nous toujours aussi nombreux
pour violer ces blanches forêts
qui se dressent à chaque pas ?
se hérissent d'ombrages et de mâles impudeurs
se brisent sous la pression des mains à la roue
rouées de coups pantelants et sanglants
remis aux liens du hasard
dont il nous faut concentrer les faisceaux*

*et le roc nous entoure de ses veines gonflées
chargées à blanc d'inutiles présences
des clartés automnales suivies et poursuivies
en long et en large
absences prisonnières des filets des pêcheurs
suivies la nuit par d'insolites vaisseaux
sangs des bras de mer
répandus sur nos efforts
évasion*

truands!!!

*c'est la seule voie
c'est le seul défilé
qui s'offre à vos chairs dentelées*

*nous embrassons vos causes
nous suçons votre lèvre*

puants!!!

*nous éloignons les coeurs en loques
qui bordent la route*

FIGURE 34
Roland GIGUÈRE et Théodor KOENIG, *Le poème mobile*.
(Source : BAnQ).

GÉRARD TREMBLAY¹ : 20 LITHOGRAPHIES,
YEUX FIXES ET MIDI PERDU

« L'année 1951 est celle du tandem Gérard Tremblay–Roland Giguère » (PP : 48) Par ailleurs, il s'agissait pour Giguère de sa dernière année de fréquentation de l'École des arts graphiques. À cette époque, la production des recueils était encore facilitée par l'accord des Dumouchel, Gladu, Beaudoin et Lefebvre aux projets, qui s'effectuaient le soir. Tremblay, pour sa part, a étudié à l'École des arts graphiques en 1950 et 1951, après un passage aux Beaux-arts qui s'était achevé en 1947 (MACM, 1985 : 294). Il avait présenté sa première exposition individuelle cette année-là, à la librairie Tranquille (Jasmin, 2003 : 70). Il est le frère de Conrad Tremblay², qui avait fréquenté l'atelier d'Erta pour la réalisation des livres *Faire naître* et *3 pas*.

Collaborateur assidu de Giguère, dont il a été le compagnon d'atelier de 1964 à 1992³, peintre, graveur et maître imprimeur, Gérard Tremblay est tenu pour l'un des meilleurs illustrateurs québécois d'œuvres littéraires⁴. Il est également reconnu pour sa technique picturale extraordinaire :

1. Né en 1928 et décédé en 1992.

2. Claude Gauvreau les comparait ainsi : « Gérard Tremblay, individu plus extraverti que son frère Conrad et conséquemment artiste plus influencé, certainement talentueux » (1996 : 186).

3. Voir Odile Tremblay (1992 : D-3).

4. Chez Erta, Tremblay a illustré Roland Giguère, Claude Haeffely, Gaston Miron et Robert Marteau. Il a de plus illustré le recueil de Fernand Ouellette, *À découvert* (Sainte-Foy, Éditions Parallèles, 1979). Mentionnons également qu'il a cosigné, avec Bernard Jasmin, *Le plaisir de créer* (1967), un ouvrage de didactique des arts dans la foulée du rapport Parent sur l'éducation.

L'imagination, un volet onirique et l'humour se doublaient chez lui d'une précision d'horloger. Il faut voir avec quelle minutie les signes s'enchaînaient sur ses toiles, ses feuilles. Tout s'ajustait pile, une précision millimétrique dans les détails à laquelle ses exercices de voltiges et sa propension colorée au lyrisme conféraient profondeur et détachement, histoire de nous rappeler qu'il avait fréquenté l'École des beaux-arts et aussi celle des arts graphiques (Viau, 2006 : E8).

Dans ses activités éditoriales, Tremblay partageait avec Giguère une nature duelle d'artiste-artisan. Tremblay confiait à Jacques Brault, en 1980 :

[...] j'aime beaucoup participer à faire survivre des œuvres qui ne viennent pas de moi. Je suis un simple artisan quand je fais de l'édition. Mais je connais mon métier d'une part, je participe aussi à une collectivité sur le plan culturel en participant à la création d'un objet. Ça devient un objet une édition¹.

Plusieurs critiques et historiens de l'art auront noté une forme de dialogue entre l'œuvre respective de Tremblay et de Giguère, qui s'influençaient mutuellement². Les premiers dessins de Giguère – outre l'illustration du *Poème mobile* – datent d'ailleurs de 1951³. Dans la préface de *20 lithographies* de Tremblay, « Horizons de Gérard Tremblay »⁴, rédigée par Giguère, on est frappé par la liberté avec laquelle le poète use de ses propres métaphores de création pour parler de la démarche de son ami peintre :

1. Texte d'une entrevue présentée à la radio de Radio-Canada le 21 octobre 1980 (Maison de Radio-Canada, 1980 : 8).

2. Voir Jasmin (2003 : 70).

3. Voir Giguère (1981).

4. Le texte est également reproduit dans Giguère, « Horizons de Gérard Tremblay » (*FVF* : 16-17).

descente dans les profondeurs obscures, périple en forêt vierge, mise au jour de ruines ensoleillées, etc. La préface se termine avec une phrase qui aurait pu provenir d'un poème de Giguère : « Voilà que cet homme réapprend à vivre. »

Tiré à 100 exemplaires, l'album *20 lithographies* est paru en janvier 1951. Les lithographies ont été imprimées à l'encre noire sur papier brun (figures 35 et 36) et réunies dans un élégant portefeuille brun et noir fait de carton et de toile, d'une conception similaire à celui de *Faire naître*. Quant à l'imaginaire pictural de Tremblay, il est marqué d'onirisme et très directement influencé par le surréalisme ; de tous les artistes visuels évoluant autour de l'École des arts graphiques, Tremblay est peut-être celui dont le travail est le plus directement en lien avec les manifestes du surréalisme. Plus qu'un modèle global de liberté et de révolte, le surréalisme qui nourrit Tremblay est celui, freudien, qui postule l'existence de forces intérieures à explorer par l'intermédiaire du rêve. À cet égard, l'œuvre de Tremblay est plus près de celle de Max Ernst que de celle de Paul Klee, qui fascinait Dumouchel et Bellefleur¹. En effet, Tremblay affirmait :

Je fus amené au surréalisme par affinité, dès les premières années (1947), avec des recherches qui rejoignaient mes préoccupations dans le domaine du subconscient et de l'imaginaire.

Le surréalisme est pour moi une revalorisation du rêve et de la sexualité. Un langage qui permet d'atteindre un niveau au-delà (MACM, 1979 : 12).

1. Tremblay cite néanmoins Paul Klee, de même que Piet Mondrian et Salvador Dalí, parmi les peintres qu'il affectionne le plus. Il mentionne également André Breton et Max Ernst (Maison de Radio-Canada, 1980 : 9).

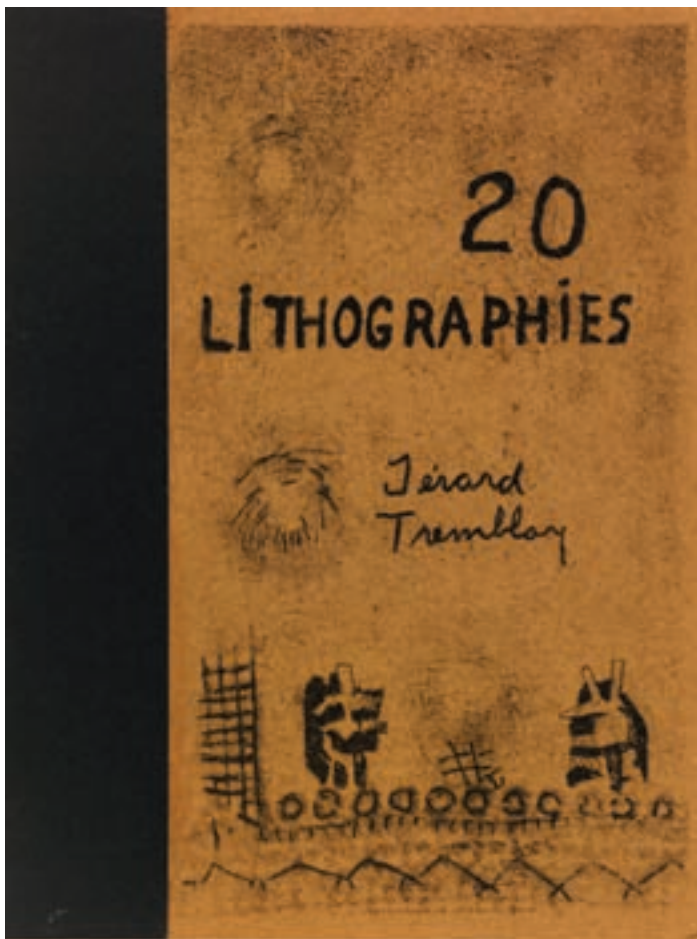


FIGURE 35
Gérard TREMBLAY, *20 lithographies*.
(Source : BAnQ).



FIGURE 36
Gérard TREMBLAY, « sans titre », 20 lithographies.
(Source : BANQ).

Mi-figuratives, mi-abstraites, les formes dans les lithographies de Tremblay évoquent de vastes paysages habités par des êtres primitifs et hybrides, tenant parfois autant de l'animal que de l'arbre ou du totem. Le dessin, très riche, est marqué par de nombreuses lignes et laisse paraître les grattements et frottages du graveur. Comme chez Giguère, le noir s'étale sur toute la surface de la page. Ces traces rehaussent toute la matérialité de l'objet produit ; elles sont par ailleurs inhérentes au procédé de la lithographie qui consiste à dessiner (au pinceau surtout, mais non exclusivement) avec un corps gras sur une pierre lithographique. La pierre est ensuite mouillée et le gras repousse l'eau. Lorsque la pierre est enduite d'encre, l'eau protège les blancs et seules les surfaces recouvertes de gras sont reproduites sur le papier, inversées de gauche à droite après le transfert. Moins complexe que l'eau-forte et d'autres procédés de gravure, la lithographie permet de plus un dessin très expressif, ce qui est étroitement associé à la grande liberté picturale qui émane de l'œuvre lithographique de plusieurs artistes. Dans le cas de Dumouchel, par exemple, la lithographie aura donné lieu à un épanouissement de son imagerie, qui, plus spontanée, se sera rapprochée du surréalisme (*ADMG* : 134).

Rappelons que des cours de lithographie étaient donnés à l'École des arts graphiques, mais non par Dumouchel, qui n'offrira ce cours qu'à partir de septembre 1957 (*ADMG* : 136). Giguère et Dumouchel acquerront plutôt leur maîtrise de la lithographie à Paris, en 1954-1955 pour Giguère et en 1955-1956 puis en 1957 pour Dumouchel. La lithographie était également au programme à l'École des beaux-arts et c'est peut-être ce qui explique que Tremblay, qui y avait étudié, devançait à cette époque ses collègues dans l'approfondissement de la technique lithographique.

La seconde collaboration du tandem Tremblay-Giguère est *Yeux fixes ou l'ébullition de l'intérieur*, une œuvre maîtresse dans le parcours de Giguère. *Yeux fixes* est d'ailleurs le premier recueil de Giguère à avoir été intégralement repris dans *L'âge de la parole*. Il a également été publié dans le premier numéro de la revue *Phases*, en 1954 (*SL* : 347 ; *AQE* : 53). De plus, il s'agit du recueil qui fonde le plus solidement l'équation liant l'écriture de Giguère au surréalisme. Texte agressif, emporté, écrit avec « [t]out ce qui écorche, tout ce qui déchire » (*EP* : 14), Giguère en a attribué l'influence à Antonin Artaud, dont il venait de lire *Van Gogh le suicidé de la société*, une trouvaille faite, nous l'avons vu, dans la bibliothèque de Koenig, grand admirateur d'Artaud.

Le texte et son rythme sont pleinement mis en valeur dans ces pages composées par Giguère. Réitérant les idées qui avaient soutenu *Le poème mobile*, à savoir un rythme rapide généré par un caractère italique, entrecoupé de phrases mises en contraste et de quelques composantes iconographiques, *Yeux fixes* est d'une forte cohésion. Le texte est découpé en blocs et affiche clairement une volonté de varier ses formes : majoritairement en prose, il abrite également des passages en vers, des segments phonétiques et quelques icônes (figure 37).

Yeux fixes a été rédigé en avril 1950 et publié en mai 1951. Son tirage s'est élevé à 180 exemplaires, un nouveau sommet depuis *Clefs neuves*, paru l'année précédente (165 exemplaires). La reliure a été effectuée à la corde, avec dos carré collé, une formule qui avait très bien servi les ouvrages *Clefs neuves* et *Décanté*. La page couverture de *Yeux fixes* (figure 38) est une œuvre de Gérard Tremblay, qui a fait preuve d'une très grande compréhension du poème de son confrère. Occupant toute la surface

Et puis il y a la poussée du vent
il y a aussi le raz-de-marée
il y a la tornade

il y a l'ouragan la trombe l'éruption
mais de plus en plus le pavillon se hisse, des
mains et des pieds, se hisse à perdre haleine vers un
orifice tempéré. L'oriflamme se déploie comme une
fenêtre qui s'ouvre. L'oriflamme-flamme, celui que
nous avons tissé de notre insomnie, devient un point
d'appui, un point de repaire pour nos voyages lointains, sans itinéraire, sans carte géographique, sans
autre boussole que la pointe vibrante du cœur constamment en éveil. Le mince fil de verre déroulé dans
les dédales du labyrinthe s'évanouit à tout moment
dans nos mains craquelées, et lorsqu'il revient à lui
nous nous trouvons dans une opaque obscurité toute
pétrie de lames aiguës, nous nous buçons au tranchant
de la lame ou sur un écriteau phosphorescent: "Défense de rebrousser chemin, on ne revient pas sur
ses pas".

8

*L'herbe foulée s'est fanée, le sentier s'est écroulé
derrière, les barreaux de l'échelle qui ont supporté
notre poids n'ont pu résister plus longtemps.*

Toute retraite coupée.

En avant.

Marche.....



*Il faut que le fleuve se poursuive, à perte de vue,
à perte de vue même pour les aveugles. Un lit n'a pas
de limites. Un fleuve ne connaît pas de frontières.
Et l'on retrouve sur les rives, au printemps, quelques
belles chevelures noyées par le courant, quelques
lières couvertes encore d'écume, quelques boucles
d'oreilles devenues coquillages séchés.*

*En certains milieux on dit que c'est la rançon,
cilleurs, à voix basse, on répète une chanson.*

Et tout continue. Continuellement.

*Je lance dans le Vide une pierre angulaire. Elle
tombe, pierre philosophale, et rendue à un certain*

9

FIGURE 37

Roland GIGUÈRE, *Yeux fixes*. (Source : BAnQ).

extérieure du livre (couverture, dos et quatrième de couverture), l'image fait référence à la fois au titre et au contenu symbolique du recueil. On peut y reconnaître l'iris d'un œil, formé par les lignes caractéristiques des procédés d'estampe – de la lithographie en l'espèce –, de nombreuses stries dans lesquelles l'encre s'est immiscée en différents degrés de noirceur. L'iris est constellé de symboles circulaires qui rappellent tant l'art rupestre que naïf ; ceux-ci pourraient être des boucliers ou des talismans. Le centre de l'image a été laissé en blanc, ce qui a permis d'y placer le titre, le nom de l'auteur et celui de la maison d'édition. L'image peut également évoquer un volcan, vu de haut, ou encore une mine, deux images directement exploitées dans le poème. L'image du gouffre, celle de la blessure ouverte et celle du tunnel sont également à rapprocher du texte, dans lequel Giguère tente de viser le centre des choses : « [j]e me souviens avoir déposé des mines un peu partout ° à l'intérieur ° pour voir le sang mêlé à des corps étrangers ° histoire de voir » (« Avant-propos », *Yeux fixes*). Tremblay est ainsi parvenu à jeter les bases visuelles des lieux explorés par le poème, sans épuiser pour le lecteur aucune des métaphores que le texte déclinerait.

Par ailleurs, on reconnaît parfaitement dans *Yeux fixes* le rôle de scaphandrier que Giguère avait attribué au poète et à l'artiste :

JE SUIS LE MINISTRE DES AFFAIRES INTÉ-
RIEURES, celles obscures, celles inextricables, et le
jeu consiste à s'y perdre et s'y retrouver
alternativement – tant que cela dure – s'y retrouver
pour s'y perdre – tant qu'on en a le cœur – s'y perdre
et s'y retrouver, plonger, revenir à la surface (le ciel
est bien à sa place) et replonger plus profondément,



FIGURE 38

Gérard TREMBLAY, couverture de *Yeux fixes*. (Source : BAnQ).

Yeux fixes possède cette oscillation entre le désespoir et l'espoir qui traversera toute l'œuvre de Giguère, mais avec une insistance, plutôt fataliste, sur la précarité des tentatives de s'extirper d'une condition écrasante. Dans ce poème «terroriste» où la violence est mise au service d'une libération collective, et qui est également un poème allégorique, lieu d'explosions individuelles et de manifestations de la création artistique, plusieurs images s'attachent à renforcer le paysage d'un gouffre à envahir :

Je lance dans le Vide une pierre angulaire. Elle tombe, pierre philosophale, et, rendue à un certain point du Vide, s'arrête. Elle s'épanouit, éclôt, et partout autour s'entendent ses ramifications multicolores comme un entrecroisement de cristaux formant bientôt une plateforme qui, en tournant sur elle-même, s'élargit sans cesse en progression géométrique dans l'espace.

Pendant un instant, un court moment, je crois avoir jeté une base sur laquelle je peux m'avancer mais voilà qu'en y posant le pied tout mon corps passe au travers de ce plancher qui n'était qu'un ignoble mirage, couche traîtresse de lumière néon.

Et dans ma chute je vois bien
je vois très bien

que nous ne sommes pas près de toucher le fond
de ce trou obscur (p. 9-10).

Avec *Les nuits abat-jour* puis *Yeux fixes*, Giguère a amorcé une importante synthèse de ses matériaux poétiques, basée sur une dialectique du noir et de l'absence, laquelle trouvera dans *Les armes blanches* (1954), puis, surtout, dans *Pouvoir du noir* (1966), sur lequel nous reviendrons à la toute fin de ce chapitre, des manifestations éclatantes.

Qu'il s'agisse de faire jaillir la lumière de la nuit ou de faire exploser en cristaux de couleurs un puits, il nous apparaît fondamental de noter combien les pratiques scripturales et picturales de Giguère s'alimentent réciproquement tant sur le plan de la forme que sur celui du fond. François Gagnon notait ainsi que tant la valeur plastique de l'écriture que la richesse littéraire des signes graphiques n'échappaient pas à Giguère (1968 : 118). C'est en ce sens que nous affirmons que les différentes techniques employées pour réaliser les œuvres trouvent chez Giguère un écho textuel, poétique : la typographie, la gravure, l'impression, bref, ces arts du noir sur blanc, fondent un important réseau de métaphores dans les poèmes de Giguère. La matière physique y génère la matière poétique ; c'est là une manifestation du besoin obsédant de Giguère de faire voir, de faire naître, de révéler, à l'instar d'Arthur Rimbaud, le voyant adulé des surréalistes. Les yeux fixes sont ceux de la vision de nuit :

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 habitués à la nuit. Il faudra avoir des yeux de chat dans les poches, il faudra aussi agiter les bras comme des drapeaux blancs.

Dans le recueil suivant, Giguère et Tremblay ont poursuivi leurs recherches nocturnes. Dernier recueil d'Erta produit sur les presses de l'École des arts graphiques (Chamblas, 1970 : 7), *Midi perdu*, paru en juillet 1951, fournit un exemple très convaincant d'un objet signifiant conçu comme prolongement matériel du texte (figure 39). Giguère et Tremblay ont en effet signé une collaboration

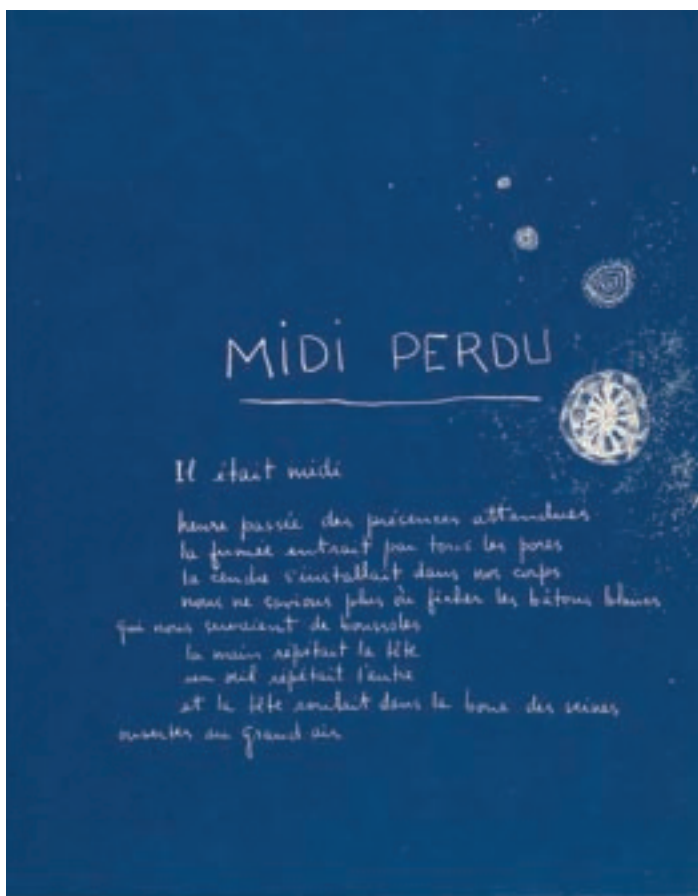


FIGURE 39
Roland GIGUÈRE, *Midi perdu*.
(Source : BAnQ).

texte-images qui est le fruit d'un travail extrêmement rapproché en atelier, permettant au sens de circuler librement d'un médium à un autre.

Dans *Midi perdu*, le blanc et le noir sont au cœur et du texte et du livre. Sur le plan textuel, les isotopies de la lumière et de l'obscurité, ou du jour et de la nuit, fournissent la trame symbolique exploitée tout au long du poème : « obscurité inquiétante du plein jour ». Le poème développe l'idée du jour faiblissant, s'emplissant de nuit, à la suite du départ de la femme aimée, de la vie s'achevant. La nostalgie attachée à cette perte rappelle *Les nuits abat-jour*, dans lequel, comme nous l'avons vu, le noir est investi conséquemment à l'évanouissement d'un rêve, d'une perte d'innocence. Dans *Midi perdu*, ce deuil est plus évident encore :

tu m'apparaisais entre deux nuits
 comme un midi
 [...]
 on voyait la vie s'en aller en balançant les hanches
 encore fraîche et séduisante
 encore provocante
 la vie s'en allait
 la vie prenait le train de midi
 [...]
 elle était partie
 nous laissant ici
 en plein midi
 [...]
 il était midi
 nous nous en souviendrons
 il était midi
 la lune était déjà haute au-dessus de nos fronts
 armes blanches à la main
 la nuit attaquait de partout
 le jour faiblissait

Sur le plan formel, l'ouvrage se situe très nettement du côté de l'édition expérimentale, de la recherche sur le médium livresque. Le livre a été imprimé sur un bleu d'architecte, ou *blueprint*, soit un papier photosensible de grand format (en rouleau), généralement utilisé pour les plans industriels¹. Ce papier est également connu sous le nom d'Ozalid, première marque de commerce du bleu d'architecte. Sur le plan technique, le procédé d'impression est analogue au photogramme et consiste à reproduire sur le bleu une image ou du texte fixé sur un film transparent. Superposés, le bleu et son film transparent seront insérés dans une table lumineuse pour être développés au moyen d'ultraviolets et d'ammoniac. Le temps d'exposition est de moins de cinq minutes. Les surfaces dessinées bloquent la lumière et, une fois retiré, le papier révèle l'image en blanc sur bleu, « un beau bleu nuit » (*PP*: 48). L'avantage du procédé est la rapidité des tirages, de même que les possibilités de grands formats. Plusieurs feuillets peuvent en effet être imprimés en une seule exposition. Le bleu d'architecte présente en revanche l'important désavantage de demeurer sensible à la lumière ; une mauvaise conservation du papier pourra faire s'estomper le contraste entre les deux couleurs. Différentes qualités de papier existent pour pallier ce problème, qui devenait particulièrement critique en ingénierie lorsque les plans devaient être inévitablement exposés au soleil, lors du travail en chantier, par exemple.

Il n'empêche que la précarité du *blueprint* fait partie intégrante de ses caractéristiques et témoigne dès lors de sa fonction essentiellement pragmatique, fonction complètement détournée dans le livre de Giguère. En effet, le

1. Un autre ouvrage de Giguère et Tremblay, *Abécédaire*, sera conçu avec le même procédé en 1975.

matériau, disponible à des fins industrielles dans l'atelier d'imprimerie qu'était l'École des arts graphiques, a été exploré par Giguère dans le cadre de recherches d'avant-garde sur l'édition d'art et de poésie. Nous pouvons de nouveau constater combien les ressources matérielles de l'École – sans compter l'apport du corps enseignant – ont influencé la conception des premières productions d'Erta. Celles-ci conservent un attachement fondamental au savoir-faire manuel et artisanal des métiers d'impression, tout en poussant plus loin la fonction première des matériaux utilisés, des recherches tout à fait pionnières dans le domaine de l'édition de poésie québécoise.

Giguère a travaillé en relation directe avec son matériau et ses caractéristiques pour concevoir son livre. Il a d'abord actualisé le potentiel du grand format du papier. Les pages sont en effet formées d'une seule longue bande de papier, mesurant environ 3 mètres, repliée en accordéon pour créer les 10 feuillets. Pour cacher le verso de la bande, une jaquette, aussi conçue sur bleu, vient recouvrir le tout au moyen de rabats. Mentionnons que le tirage de *Midi perdu* ne compte que 20 exemplaires.

Au premier coup d'œil, il se dégage une réelle fragilité du blanc sur la page, une très douce lumière qui émane des dessins et du texte imprimé – manuscrit, nous y venons. Giguère aura su tirer profit du contraste des couleurs générées par le *blueprint*¹, qui produit un blanc légèrement flou, diffus, contre un bleu foncé, feutré, étouffant, un bleu nuit. Cet aspect matériel est, comme nous l'avons mentionné, en lien direct avec le texte : « la fumée entraine par

1. Le terme *blueprint*, par ailleurs, a rapidement été associé, dans la langue anglaise, à l'idée d'utopie, d'esquisse d'un projet souvent socio-politique. Cette acception peut être appliquée sans difficulté à *Midi perdu*, dont la fragilité du propos et l'espoir ténu font écho à une utopie.

tous les pores ° la cendre s'installait dans nos corps ° nous ne savions plus où ficher les bâtons blancs ° qui nous servaient de boussoles ». Ces « bâtons blancs » sont partout visibles sur la page : ils se retrouvent dans les lignes écrites, dans les lettres, dans les mots, dans les vers ; ils sont de plus omniprésents dans les illustrations. Ces signes qui font référence à l'écriture et à la création picturale – armes blanches à l'encontre du pouvoir du noir – s'affirment, on le constate, de plus en plus fermement dans la poétique et l'esthétique du livre de Giguère.

Les nombreux dessins exécutés par Tremblay participent de très près à la construction du sens dans *Midi perdu*. Imbriqués très étroitement dans le texte, les dessins sont autant d'« illuminures »¹, de petits éclats lumineux à l'extrême limite du figuratif. On pourrait y reconnaître différents symboles – astres, sablier, flèches, carcans –, mais la majorité des formes ne sont pas clairement identifiables. Elles fonctionnent plutôt en tant que lumières, objets sans nom, en dialogue avec la noirceur.

Le texte agit de la même façon à l'égard de la page, puisque le poème est entièrement manuscrit. L'écriture calligraphique occupe d'ailleurs une place importante dans l'œuvre de Giguère : en plus de *Midi perdu*, *3 pas*, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* et *Adorable femme des neiges* affichent en tout ou en partie l'écriture manuscrite de Giguère. Les dessins ultérieurs de Giguère seront pour leur part très souvent accompagnés de légendes manuscrites plus ou moins longues. De fait, la calligraphie et le dessin partagent une même appartenance à la main, ainsi que le soulignait fort bien Bernier :

1. Titre d'un recueil tardif de Giguère publié en 1997.

Par son imprécision et ses entrelacements confus, le tracé des dessins témoigne de la gestualité de l'artiste. L'absence d'angles droits, les bavures et les empâtements sont tous des signes qui rappellent la calligraphie à la plume. Le caractère « coulant » du dessin imite la liaison entre les lettres de l'écriture courante, ce qui la distingue des caractères d'imprimerie (*TI* : 269).

À cet égard, on remarque dans *Midi perdu* une fusion complète entre le travail d'écriture de Giguère et celui d'illustration de Tremblay : « Tremblay a plongé avec Giguère dans l'expérience de *Midi perdu* comme s'il s'agissait de son propre livre, de sa propre voix » (Morency, 2006 : 38). Texte et images partagent la même couleur diaphane et leurs structures toutes en lignes participent de façon presque indifférenciée à la composition des pages ; du travail à quatre mains réalisé dans un environnement d'atelier aux nombreuses possibilités de dialogue interdisciplinaire.

Avec l'éclairage de l'intermédialité que nous jetons sur la production d'Erta, perspective qui attire l'attention sur les modulations inhérentes au passage du contenu à travers un ou plusieurs médiums, on constate que, chez Erta, les techniques tendent à s'interpénétrer et à permettre au sens des textes de s'exprimer à travers elles, en plus d'elles-mêmes, de poindre dans le texte, d'où l'omniprésence du noir dans la poésie de Giguère. Ainsi, le médium qui est exploité chez Erta est véritablement le livre, cet objet signifiant constitué de différents matériaux que l'éditeur-artisan tente de coordonner pour en maximiser l'efficacité communicationnelle. Alors que plusieurs commentateurs, dont Morency et Bernier, ont fait remarquer les échanges qui ont lieu dans le rapport texte-images, notre analyse fait également ressortir que ces échanges interviennent dans tous les aspects matériels du livre sur lesquels Giguère était en

mesure d'agir. Cet angle nous permet de comprendre de quelle façon les techniques mises en œuvre ont infusé, en quelque sorte, du sens aux textes exprimés par ces mêmes techniques, une approche qui est au cœur des plus belles réussites d'Erta.

Deux années s'écouleront avant le prochain recueil, *Images apprivoisées* ; entretemps, Giguère avait trouvé du travail dans une petite imprimerie de Montréal.

IMAGES APPRIVOISÉES ET LES PREMIERS EMPLOIS D'IMPRIMEUR

La formation entreprise par Giguère à l'École des arts graphiques avait une durée de trois ans (Leroux, 2007 : 83). Giguère était arrivé à l'automne 1948 et avait, en 1951, achevé la portion scolaire de son apprentissage. Il avait accompli sa spécialisation en typographie durant les années 1949 et 1950 auprès de Gladu. Au terme de sa formation, Giguère avait obtenu le droit de travailler en entreprise. Dans un article sur l'École, le directeur, Louis-Philippe Beaudoin, mentionnait que l'élève diplômé devait effectuer trois années supplémentaires de travail en imprimerie avant de devenir compagnon (Beaudoin, 1944 : 28). Or, il n'est signalé nulle part que Giguère ait réellement satisfait cette exigence ; nous savons toutefois qu'il a travaillé jusqu'en 1954 – année de son premier départ pour la France – chez un petit imprimeur, « un Roumain fort sympathique et compréhensif [qui] me laissait la clé de l'atelier afin que je puisse imprimer après la journée de travail » (AT : 103).

Giguère précise de plus qu'il bénéficiait toujours de l'aide de certains professeurs de l'École des arts graphiques, particulièrement Guy Beauchamp, qui réalisait la composition de certains recueils. Et l'École continuait de

fournir des ressources essentielles aux projets de Giguère, qui écrivait : « Le soir, nous nous rendions à l'École chercher les formes [typographiques] que nous transportions à pied jusqu'à l'imprimerie située sur le boulevard Saint-Laurent » (AT : 103).

Le parcours de Giguère a donc évolué très naturellement de l'École vers les milieux professionnels, qui sont demeurés sympathiques à la petite maison d'édition. Comme le souligne justement Marcel Fournier :

Le handicap que pouvait constituer [pour un artiste] le détour par une école spécialisée s'est transformé en avantage, même en un double avantage : la formation technique qu'il acquiert lui fournit d'abord un gagne-pain [...] Mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, cette formation lui permet de développer des dispositions nécessaires à l'apprentissage et à l'exercice d'activités artistiques [...] (GA : 172).

Au sortir de l'École des arts graphiques, la recherche sur le plan des matériaux de conception a continué de s'affirmer en exploitant les possibilités artistiques des techniques industrielles de reproduction d'images et d'impression. Ainsi que le notait très justement Sylvie Alix, « [c]ette préférence pour les techniques commerciales, tels la diazocopie, l'offset et la sérigraphie fait figure, chez Giguère, de position éditoriale pour la plupart de ses projets d'édition » (2006). Avec *Images apprivoisées*, paru en novembre 1953, Giguère a effectué une percée importante dans cette voie.

Quelques spécialistes québécois du livre d'artiste – Sylvie Alix, Danielle Blouin, Isabelle Jameson, François Côté – considèrent *Images apprivoisées* comme le premier

livre conceptuel¹ publié au Québec, devançant de quelque huit ans les célèbrissimes *Daily Mirror* de Dieter Roth² et *Twentysix Gasoline Stations* d'Edward Ruscha³, à qui reviennent la reconnaissance officielle et internationale de l'invention du genre. Nous ne pourrions être plus en accord avec le constat qu'*Images apprivoisées* précède ces jalons pionniers du livre conceptuel d'avant-garde.

L'intuition de Giguère pour ce projet trouve ses racines dans sa fascination naturelle pour les hasards objectifs surréalistes :

V. I. Tant en poésie qu'en arts graphiques, vous avez travaillé à partir de « collages » ou « d'objets trouvés ». Cela relève-t-il de l'automatisme ?

R. G. À mon avis cela serait plutôt du domaine du hasard objectif. Dans le cas des *Images apprivoisées* par exemple, je suis parti d'une boîte de clichés typographiques que j'avais trouvée à l'École, clichés qui avaient servi à l'impression de je ne sais pas trop quel ouvrage. J'ai fait une impression de ces clichés sur la presse à épreuve et j'ai trouvé qu'ils avaient un pouvoir d'évocation poétique extraordinaire. Partant de ces clichés, j'ai écrit des poèmes qui, sans être descriptifs, restent très près de l'image (*EP* : 14).

1. Livre conceptuel : variante d'origine américaine du livre d'artiste. Il s'agit d'un projet d'art visuel pour lequel le livre demeure le support et où l'aspect textuel est relégué au second plan. Le livre y est considéré comme médium proprement visuel.

2. Dieter Roth (1930-1998) est un artiste graphique, sculpteur, poète, performeur et musicien d'origine suisse allemande. *Daily Mirror* est paru en 1961.

3. Edward Ruscha (1937-) est un artiste graphique, photographe et peintre américain. *Twentysix Gasoline Stations* est paru en 1962.

La rencontre du texte avec les images se produit en dehors de tout mimétisme, Giguère ayant plutôt produit une « série d'interprétations » des images, qui, sorties de leur cadre référentiel, deviennent polysémiques : « Giguère perturbe le rapport analogique habituel entre le signifié du texte et le figuré de l'image » (*TI* : 276). Cette rencontre se déploie sobrement, en faisant alterner images et poèmes, et en accordant beaucoup d'espace au blanc de la page (figures 40 et 41). Cette composition aérée et presque symétrique permet de poser les signifiants picturaux et les signifiants textuels sur un même pied ; occupant sensiblement la même surface, ils sont engagés dans un dialogue incessant qui rappelle celui de *Nuits abat-jour*.

Éminemment moderne, l'ouvrage se devait d'être composé avec des caractères appropriés ; le choix de Giguère s'est fixé sur le Futura et sur le Kabel majuscule pour les titres. Caractères forts et tout en lignes, ils se découpent très nettement sur la page, à l'instar des images. Tiré à 100 exemplaires, le recueil a été imprimé en noir sur une presse offset. Une jaquette noire recouvre l'ouvrage qui, sans en avoir l'air, suffit à lui seul à prouver l'avant-gardisme de Giguère dans l'histoire québécoise de l'imprimé.

*
* * *

Images apprivoisées marque la fin d'une importante période durant laquelle l'environnement de l'École des arts graphiques a fait naître de nombreuses possibilités éditoriales à explorer, en plus de réunir plusieurs acteurs du milieu culturel qui se sont greffés à l'un ou l'autre des projets d'Erta. Richard Giguère nous rappelle toutefois que ce groupe n'avait rien d'un collectif artistique :

Mais il ne faut pas prendre le mot atelier dans un sens trop rigoureux et concevoir les Éditions Erta comme un groupe d'artisans, un collectif qui travaille régulièrement et obligatoirement ensemble. Giguère est vraiment le maître d'œuvre, il est le seul responsable de sa maison d'édition et ses collaborateurs sont tous des volontaires qui travaillent sur une base irrégulière (*EP* : 62).

Qu'il s'agisse de projets en solo ou en collaboration, réalisés à Montréal ou en France, les Éditions Erta se déplaceront avec Giguère au fil de sa trajectoire. S'amorcera, à partir de 1953 jusqu'en 1960, « la période la plus productive et la plus exaltante de l'atelier » (Marsan, 1971 : 8), caractérisée par le rythme soutenu des productions, l'accroissement des tirages, la diversification des techniques employées – particulièrement quant aux techniques d'estampe – et l'élargissement du cercle des poètes publiés (Claude Haeffely, Gilles Hénault, Claude Gauvreau, Françoise Bujold, Alan Horic, Jean-Paul Martino, Jean-René Major). Des albums de dessins (Léon Bellefleur), de sérigraphies (collectif) et de bois gravé (Robert Roussil) seront également réalisés, affirmant de plus en plus clairement le passage de Giguère « de l'âge de la parole à l'âge de l'image » (Giguère, 1978 : 110-112). Giguère expose des encres et des dessins pour la première fois en 1955, à Montréal, à la galerie L'Actuelle tenue par Guido Molinari, puis en 1957 à la galerie Denyse Delrue, plus prestigieuse (*GA* : 184).

La rencontre, en 1953, avec Claude Haeffely, un poète français qui avait une bonne expérience en édition et partageait avec Giguère un attachement au surréalisme¹, est à l'origine de la « Collection de la Tête armée », où allait se

1. Au sujet de Haeffely, voir *SL* : 359-364.

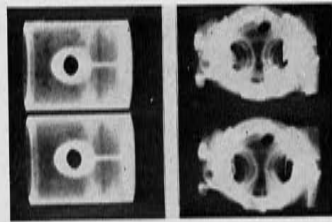
ONZE



Les arcs-en-ciel descendent sur terre
étroites arcades qu'il nous faut sans cesse
traverser
le jour en long la nuit en large
et notre espoir qui prend le large
reviendra comme il est parti
reviendra un beau midi par la Grande Arcade
immobile
patiente
la Grande Arcade nous regarde.

FIGURE 40
Roland GIGUÈRE, « Onze », *Images apprivoisées*. (Source : BANQ).

QUINZE



Longues soirées de glace
il fait nuit depuis toujours
le cadran solaire est entré dans l'ombre
et n'en est jamais revenu
on ne parle plus que de choses connues
on ne sort plus dans la rue
on ne joue plus

on laisse tomber des pierres noires
dans des verres d'eau pure
on brouille les mémoires
nuages
nuages déchirés
nuages.

FIGURE 41
Roland GIGUÈRE, « Quinze », *Images apprivoisées*. (Source : BANQ).

profiler le recueil typique des Éditions Erta, à savoir une édition soignée alliant textes à tendance surréaliste¹ et images originales tirées en eau-forte, en sérigraphie ou en lithographie. Le soin apporté aux recueils, couplé aux tirages enviables bien qu'artisansaux, a progressivement situé les Éditions Erta du côté de l'édition d'art. À cette époque, Roland Giguère, Léon Bellefleur, Gérard Tremblay et Claude Haeffely se rencontraient quotidiennement (*SL* : 361). Haeffely en témoigne :

Je le rencontre [Giguère] en octobre 1953. Il vient de publier « Images apprivoisées », qu'il m'offre². Sans plus attendre, nous nous associons pour lancer la collection de « La Tête Armée ». Roland me présente à ses deux meilleurs amis, Léon Bellefleur et Gérard Tremblay (2008 : 77).

Deux voyages en France – le premier, de quatorze mois (*GA* : 181)³, en 1954-1955, le second de 1957 à 1963 – viendront familiariser Giguère avec la grande tradition du livre d'artiste français de même que parfaire sa formation en lithographie auprès de maîtres imprimeurs tels Johnny Friedlaender et Edmond Desjobert⁴. Giguère relate :

C'est au cours de mon séjour en France [1957-1963] que parurent à l'enseigne Erta des ouvrages plus soi-

1. Selon Richard Giguère, « [l]a ligne directrice d'Erta, dans les années 50, est la poésie surréaliste, surréalisante ou expérimentale (tout ce qui se situe dans le prolongement du surréalisme) » (*EP* : 76-77).

2. Haeffely fait erreur : *Images apprivoisées* a été achevé d'imprimer le 6 novembre 1953.

3. Giguère s'y est rendu avec Bellefleur ; tous deux ont étudié au près de Johnny Friedlaender. Dumouchel les a rejoints en 1955 ; voir Dumouchel (*AMDG* : 127-131).

4. Voir Giguère (1959) et Grandbois (1995).

gnés, sur papier Arches ou Rives, toujours accompagnés d'estampes originales. Je découvris à Paris ces ateliers où la tradition et l'amour des métiers restaient encore vivaces, des ateliers qui n'avaient guère changé depuis un siècle ou plus : Féquet-Baudier pour la typographie ; Desjobert et Murlot pour la lithographie ; Lacourière et Leblanc pour la taille-douce. Des artisans qui possédaient leur métier *par cœur* et que rien ne rebutait, ni les pires exigences ni les folles audaces des artistes. La fréquentation de ces ateliers fut, en quelque sorte, mon université : c'est avec ces artisans que je parachevai mes études (AT : 103-104).

Giguère a aussi fréquenté en 1954-1955 la célèbre école d'arts graphiques Estienne, dont nous avons fait mention au premier chapitre. Il y a suivi des cours de typographie ; il semble toutefois que cette formation n'ait pas été aussi marquante que la fréquentation des différents ateliers parisiens. Giguère lui-même ne mentionne nulle part son passage à l'École Estienne ; Fournier, quant à lui, rapporte que Giguère était allé en France, en 1954, « non tant pour suivre des cours que pour “voir tout simplement” » (GA : 180).

Entre ces deux séjours en sol français, en 1956, Giguère a ouvert sa propre imprimerie, « de l'imprimerie en bonne et due forme » (GA : 181), qui connaissait du succès :

Avant de partir pour Paris, en 1957, [Giguère] possédait dans la métropole l'un des ateliers les mieux équipés qui soient pour les techniques artisanales, où furent produits nombre des plus belles affiches, des plus beaux dépliants, des plus admirables livres de collection de l'après-guerre (Le Poittevin, 1961 : 11).

Au moyen de sa presse à platine, « qui ne pouvait recevoir plus de deux pages à la fois » (AT: 103), Giguère imprimera notamment le recueil *Sur fil métamorphose* de Gauvreau avec des pointes sèches et des dessins de Jean-Paul Mousseau, un ouvrage costaud de 60 pages, tiré à 426 exemplaires. Les tirages, à cette époque, variaient de 100 à 512¹ exemplaires. Seul l'album *10 sérigraphies originales en couleurs* a connu un tirage plus restreint, soit 50 exemplaires, mais l'ouvrage est d'un très grand format (66 sur 51 centimètres) et chaque planche a nécessité plus d'un passage à la presse en raison des couleurs. Quant aux papiers utilisés, le Japon Laurentic a généralement la faveur pour le tirage courant, tandis que le Zéphyr coquille est privilégié pour les tirages luxueux qui s'ajoutent très souvent à l'édition originale. Notons également l'emploi sporadique des Byronic, Meldon, Antique vergé et Artémis vergé. Une fois en France, les recueils seront tirés à moins de 80 exemplaires sur des papiers très luxueux : Vélín d'Arches et Rives². Il s'agit d'un changement de cap dans la production d'Erta, et d'un tout autre sujet d'analyse : aux yeux de plusieurs commentateurs, ces ouvrages sont des livres d'artistes au sens classique, soit des projets alliant art visuel et textes dans le sillage d'une importante tradition bibliophilique française. La production d'Erta durant les

1. Ce sommet de 512 exemplaires a été atteint pour le roman de Jean-René Major *Où nos pas nous attendent* – seul roman publié (en 1957) par Erta.

2. Les quatre ouvrages publiés en France sont : Jean-René Major, *Les archipels signalés*, avec des lithographies de Giguère (ses premières reproduites) ; Robert Roussil, *Dix bois gravés* ; Roland Giguère, *Adorable femme des neiges* et Gilles Hénault, *Voyage au pays de mémoire*, avec des eaux-fortes de Marcelle Ferron.

années 1968 à 1983 – 10 titres – sera résolument tournée vers cette conception nouvelle du livre¹.

ÉPILOGUE : *POUVOIR DU NOIR*

Le noir, pour que rien de l'expérience ne demeure non vécu.

Gilles MARCOTTE,
« Préface », *La main au feu*.

L'année 1965 a été celle de la consécration québécoise de Giguère, le poète, avec la publication de *L'âge de la parole* et l'année 1966, celle de l'artiste visuel, avec une exposition en solo au Musée d'art contemporain de Montréal du 27 septembre au 30 octobre 1966². À cette époque – de retour au Québec depuis 1963 et appréciant le climat d'ouverture culturelle qui s'y installait –, Giguère travaillait notamment comme maquettiste pour les Éditions de l'Hexagone. Il avait noué des liens d'amitié avec Gaston Miron et c'est sur son conseil que ce dernier était allé suivre des cours d'arts graphiques, en 1959, à l'École Estienne³.

Par ailleurs, les ouvrages des Éditions Erta avaient finalement été écoulés, un à un, et nul n'ignorait alors le travail de pionnier accompli par la petite maison d'édition. Des critiques tels Gilles Marcotte, Jacques Brault, Michel van Schendel et Guy Robert avaient fait paraître des textes sur l'œuvre poétique de Giguère, jugée essentielle. À la sortie de *L'âge de la parole*, Giguère était dorénavant tenu

1. Sur la production éditoriale de cette deuxième phase d'existence des Éditions Erta, voir notamment Boisclair (2009) et Pelard (2013).

2. L'exposition *Pouvoir du noir* s'est ensuite tenue au Musée du Québec du 2 au 28 novembre 1966.

3. Voir Tellier (2003 : 239).

pour un poète phare, dans la lignée des Saint-Denys Garneau et Alain Grandbois, et *L'âge de la parole* est devenu, en quelque sorte, un leitmotiv de la Révolution tranquille. Gauvreau affirmera, en 1970 : « Il n'est pas excessif de soutenir avec fermeté que toute la poésie vivante du Québec découle avec une libéralité sans faille de celle de Roland Giguère » (1972 : 511).

L'œuvre visuelle de Giguère restait à être pleinement reconnue. Le communiqué de presse du Musée d'art contemporain invitait le public à découvrir « une exposition de “Noirs et blancs” où sont évoquées, dans un autre langage, certaines des plus belles images verbales du poète¹ ». L'exposition *Pouvoir du noir* regroupait 22 huiles sur toile et était accompagnée d'une suite poétique du même nom, publiée par le Musée (Giguère, 1966). L'ouvrage n'est donc pas sorti des presses d'Erta, mais, sans conteste, *Pouvoir du noir* est bien un livre de Giguère, par Giguère. Son ami Gilles Hénault, alors directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, a préfacé le recueil. Il y souligne la double démarche scripturale et picturale de Giguère, cette préhension du signe visuel dans l'écriture :

On dirait que le poète tente d'abolir le divorce, depuis longtemps consommé, entre l'écriture et sa représentation graphique. Au cours du long cheminement qui va des peintures rupestres à l'écriture alphabétique, en passant par les hiéroglyphes et les idéogrammes, l'humanité s'est enrichie d'un souple instrument spéculatif, mais elle s'est dépouillée d'une sensibilité plus immédiate aux signes et aux graphismes. Tout se passe

1. Le communiqué original est disponible dans la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, *Répertoire des expositions*, [En ligne], [<http://media.macm.org/f/prod/expo/1966.html>] (15 août 2012).

comme si Roland Giguère, à la fois peintre, poète et typographe, recréait par des voies nouvelles, les anciennes correspondances entre pensée poétique et expression plastique, que cette démarche soit ou non, délibérée (1966 : 3).

Dans *Pouvoir du noir*, les huiles jouxtent le texte de façon relativement classique, sans imbrication particulièrement serrée. Le travail se concentre plutôt sur le plan de l'équilibre créé entre les composantes textuelles et iconographiques sur les pages. À cet égard, le typographe expérimenté qu'était Giguère a su composer un texte qui répond aux images tant sur le plan esthétique que formel. Celui-ci a été écrit avec un caractère Bodoni (figure 23) ultra-gras, très lourd, mais non dénué de finesse pour la lecture. Sous sa marque, les strophes s'arrangent en de fortes masses noires sur le blanc de la page, créant un grand contraste qui valorise tant les noirs que les blancs. Au coup d'œil, les blocs de texte occupent un espace concurrentiel à celui des images (figure 42).

Il est frappant de remarquer combien la typographie de *Pouvoir du noir* entretient une similitude avec le texte « La vie la nuit » de Robert Élie que Gladu avait composé avec le même Bodoni ultra-gras pour le second numéro des *Ateliers d'arts graphiques*, en février 1949¹. Gladu avait en effet pleinement mis en valeur le texte d'Élie, un bref essai aux accents rimbaldiens qui évoquait la nécessité pour l'artiste de voir dans le noir pour qu'une œuvre ait de la profondeur : « Je ne crois plus qu'aux œuvres que l'on arrache à la nuit. C'est la vie retrouvée. » De façon étonnante, le texte d'Élie préfigurait la critique dominante qui

1. Voir chapitre 2, section « Arthur Gladu, maître typographe de l'École des arts graphiques » et la figure 22.

Où étiez-vous quand vint la saison clouée?

dans vos nids bien faits
dans vos jardins de gérofées
dans vos palais de verre
dans vos vêtements brodés

la rouille envahit la plage
la rouille le village
aux rivages mêmes des plus beaux visages
et tout souille et tout rouille

on attend toujours l'éclaircieur
saison après saison clouée ou non

Ce noir sauvage des abysses
où nuls yeux ne s'ouvrent
sans la lampe binaire des grands éperdus

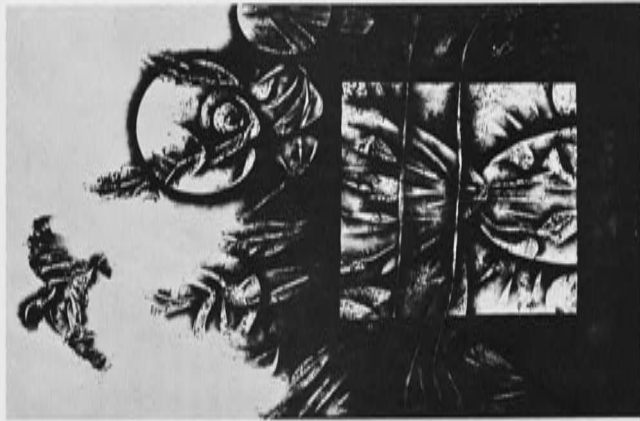


FIGURE 42
Roland GIGUÈRE, *Pouvoir du noir*. (Source: BAnQ).

sera faite sur l'œuvre à venir de Giguère, rapidement considéré comme un poète de la nuit, un poète-voyant dans le sillage de Rimbaud. De fait, sans parler de quiconque en particulier, Élie écrivait :

Pourtant, quelques-uns ont pu s'habituer à la nuit, ou, mieux préparés, ils ont compris tout de suite que ce brouillard n'était que l'effet d'un excès de lumière. Dans l'isolement, dans l'angoisse, ils ont tenu leurs yeux grand ouverts ; au risque de perdre la vue, ils ont subi la brûlure de ces rayons ultra-réels. Peut-être sont-ils devenus aveugles. Qu'importe puisqu'ils voient dans le noir et que plusieurs de ceux qui viennent mourir sur les places éclairées du monde apportent avec eux quelque merveille [...]¹.

Peut-être, en composant *Pouvoir du noir*, Giguère s'est-il souvenu, dix-sept ans plus tard, de la typographie employée par son mentor Arthur Gladu ; quoi qu'il en soit, le caractère utilisé et sa disposition ne pouvaient mieux servir le texte de Giguère. La riche et lourde typographie de *Pouvoir du noir* permet en effet de pleinement révéler la présence du noir à l'encontre du blanc et d'en maximiser le contraste et la force. Le choix judicieux du Bodoni confère au noir une puissance concrète. Cette approche est aussi celle du peintre qui investit une toile vierge ; Giguère en témoignera, en 1976, dans « Notes vives sur la peinture » :

Que faire avec le blanc quand c'est le noir qui attire et vers lequel tout tend ? On commence avec le blanc, mais toujours le noir est là qui attend pour tout avaler et

1. Le texte a été réédité dans Élie (1979 : 666-667). Notre caractère Bodoni diffère légèrement de celui utilisé dans *Pouvoir du noir*.

ne laisser que des parcelles de couleurs. Blanc futile alors, blanc pauvre qui voudrait éclairer, blanc prétentieux ! On finit par s'apercevoir que le noir est lumière. Après combien d'années ! (1978 : 179)

Avec *Pouvoir du noir*, on peut affirmer que Giguère est au faîte de son exploration multidisciplinaire d'une dialectique de la parole et de l'absence. *Pouvoir du noir* peut être, sous cet angle, rapproché de *Faire naître*, dans lequel s'élaborait la question de la mise au monde de l'individu par la création. Nous avons par ailleurs vu de quelle façon cette thématique s'est précisée au fil des parutions de Giguère – dans *Les nuits abat-jour*, *Yeux fixes* et *Midi perdu*, particulièrement –, dans lesquelles les éléments concrets de la création (couleurs, encres, plumes, toiles) ont été progressivement thématiques dans l'écriture comme autant d'éléments participant d'une prise de parole. *Pouvoir du noir* contient quelques-unes de ces occurrences : encre de seiche, ailes de fusain, grands dessins de lave. *Pouvoir du noir* s'ouvre ainsi :

Voici que j'entre en noir domaine.

**Le blanc n'est rien, ni espace ni lumière,
le blanc est vide sans le noir qui le marque,
le fouette, l'âme.**

**Mais le noir n'est pas bourreau, au contraire,
le noir est broyé et de sa poussière naissent ces
formes, ces signes, ces accents que nous pressentions
et qui tout à coup surgissent des profondeurs
au premier appel, comme une faune sauvage déferle
dans une plaine de neige [p. 5].**

À la fois suite poétique et série de tableaux, *Pouvoir du noir* est un projet d'exploration des possibilités d'évocation

à partir de la seule couleur noire ; or, la couleur a besoin d'un support, page ou toile – blanches –, et c'est ce jeu paradoxal qui rend la dialectique si féconde. Elle bouscule d'abord la sémie de pureté habituellement attribuée au blanc (« le blanc n'est rien ») ; lourde critique qui peut s'extrapoler à l'échelle politique. André-G. Bourassa, par exemple, n'hésite pas à associer *Pouvoir du noir* au mouvement révolutionnaire Black Power qui émergeait à la même époque (*SL* : 351) et aspirait, violemment, à une prise de parole de la communauté afro-américaine à travers le discours dominant des Blancs. Le blanc serait donc un milieu stérile, un contexte d'absence d'individualité. Le noir, dès lors, serait parole – ou encre, ou peinture –, trace, en somme, permettant de s'inscrire dans le réel, comme individu ou groupe d'individus. La connotation habituellement péjorative du noir est elle aussi renversée : « [L]e noir n'est pas bourreau » ; le noir est matière, existence. Le pouvoir du noir, c'est donc le pouvoir d'être, le pouvoir de marquer, de laisser sa trace et de nier le vide, l'inexistence.

Cette dialectique est effective dans le rapport qu'entretiennent les sémies avec leur médium typographique ; dans *Pouvoir du noir*, la lourdeur du caractère prolonge et exemplifie l'idée de la marque du noir sur le blanc, de la parole qui s'inscrit au monde. Les illustrations, bien entendu, ne sont pas en reste dans cette dynamique. D'abord, nous avons mentionné que, sur le plan de la composition de la page, les images occupent un espace presque symétrique par rapport aux masses de texte, ce qui tend à indifférencier les composantes textuelles et picturales et à permettre une lecture bilatérale de celles-ci. Ensuite, les huiles noires sur fonds blancs affirment aussi, à leur façon, leur pouvoir. Loin du monochrome, le noir est appliqué en relation – de pouvoir – avec les blancs, suggérant un envahissement

progressif de la toile. Dans « Ces oiseaux de plomb noir » (figure 42), l'oiseau qui se détache de la masse noire semble ainsi annoncer l'obscurcissement à venir, d'autant que l'oiseau est de plomb. Mais l'oiseau lui-même n'est pas complètement formé, comme strié de blancheur, ce qui peut souligner l'aspect graduel du processus d'envahissement du noir. Le plomb peut par ailleurs être mis en relation avec les caractères d'imprimerie de même qu'avec l'alchimie.

Enfin, notons que trois des quatre toiles reproduites dans le recueil portent des titres auxquels le texte fait directement référence : « Au fil de l'ombre », « Une saison morte » et « Ces oiseaux de plomb noir ». Ces correspondances témoignent de nouveau du rapport quintessentiel d'équivalence entre les pratiques scripturales et picturales de Giguère, qui répétait : « Je peins pour parler comme j'écris pour voir » (1978 : 181). Les toiles étant toutes datées de 1966 (à l'exception d'une de 1965), de même que le texte, on ne saurait dire si la peinture a précédé l'écriture de la suite poétique ; en fait, Giguère dira qu'il les a créées simultanément (1967-1968 : 169). Antoine Boisclair l'aura aussi remarqué : « Ni *avant* ou *après*, mais bien simultanément : si le noir suscite l'écriture, l'écriture suscite elle aussi, ne serait-ce que par l'ombre qu'elle projette sur la page blanche, l'envoûtante magie du noir » (2009 : 241). Tout naturellement, Giguère aura mené les projets conjointement, passant des images aux poèmes, des poèmes aux images, avec la même spontanéité des gestes, avec les mêmes mains.

CONCLUSION

Voilà la parole qui devient matière, qui résiste au temps, qui prouve la réalité de notre pensée : elle la rend appréhendable par nos sens. Elle fait matière de ce qui était immatériel, impondérable, fugace dans son expression. Lieu combien rassurant par conséquent que l'objet où va prendre place l'écrit.

Yvonne JOHANNOT,
Tourner la page.

L'analyse d'une production éditoriale artisanale implique lectures et manipulations. Dans le cadre de cette étude, nous avons concentré notre attention tant sur les textes que sur l'objet-livre qui les renfermait. Poétique textuelle et recueillistique, analyses iconographiques et études des formes matérielles des ouvrages, de leurs techniques d'impression et des typographies employées, autant de regards que nous avons portés sur ces ouvrages conçus à la main, en atelier. Ce faisant, nous avons parcouru en quelque sorte chaque projet du côté de son élaboration ; nous posant d'abord en lecteur, nous avons tenté de parvenir, à rebours, à l'objet et aux techniques qui l'ont fait naître. Celles-ci se sont avérées révélatrices de nombreux choix éditoriaux effectués dans le but de donner corps au texte initial, de l'offrir à la vue, au toucher et à la lecture. À travers le

médium livre, nous avons tenté d'apercevoir les manipulations de l'artisan qui ont présidé à l'élaboration concrète du produit final, afin de dégager plusieurs observations quant aux formes du texte et à leurs relations avec le contenu poétique.

Dans cette perspective intermédiatique, nous avons vu combien formes et contenu entretiennent, dans les œuvres publiées chez Erta, des rapports de signification étroits, au point où les textes ont progressivement intégré le vocabulaire et les images issus du paysage de l'atelier où étaient réalisés les ouvrages. Corollairement, les images faisaient circuler des éléments textuels dans l'ordre du langage visuel, créant un contrepoint à la lecture du texte, un équilibre entre texte et images qui se manifestait par une interprétation complète des techniques au sein du livre. Enfin, et surtout, nous avons mis en évidence les rapports esthétiques qui s'opèrent entre le texte et sa typographie, spécialité d'élection de Roland Giguère.

Il appert que le livre dont les formes matérielles sont expressément mises en évidence – dont, en fait, les limites sont exploitées – expose, par ces formes mêmes, le système esthétique élaboré, en différentes étapes, par l'artiste dans sa poétique, son faire. Le livre est, dans cette perspective, un miroir du projet esthétique de l'artiste :

Le terme latin *speculum* (miroir, image) est fréquemment employé pour désigner le livre et représente certes un indice du rôle que l'on désirait lui octroyer. D'un côté, on investit l'objet livre comme lieu d'inscription des règles d'un système idéologique donné ; de l'autre, il est conséquent que cette inscription soit à son tour, par sa forme et son contenu, un reflet spécifique de ce même système. D'où la perspective de considérer le contenu et la forme indissociables en tant qu'entités

CONCLUSION

symboliques de l'objet livre puisqu'ils s'enrichissent de leurs univers respectifs (Blouin, 2001 : 27).

Idée désormais admise en bibliographie historique, les formes concrètes du livre ont un effet sur le sens¹ : « [I] faut tenir que les formes produisent du sens et qu'un texte, stable en sa lettre, est investi d'une signification et d'un statut inédits lorsque changent les dispositifs qui le proposent à l'interprétation » (Chartier, 1996 : 135). Nous avons dès lors voulu, à l'instar du bibliographe Donald F. McKenzie, étudier de quelle façon « la forme matérielle des livres, les éléments non verbaux que constituent les signes typographiques et la disposition même de l'espace de la page ont une fonction expressive et contribuent à la production du sens » (1991 : 36). Notre travail s'inscrit également à la suite des analyses de Danielle Blouin, qui considère l'objet-livre « comme une forme de matérialisation d'une réflexion autocritique sur les limites du livre en tant que véhicule de sens » (2001 : 130).

Le corpus d'Erta réalisé lors des années de formation de Giguère à l'École des arts graphiques nous a fourni nombre d'exemples où le support matériel de l'œuvre portait certaines caractéristiques esthétiques qui pouvaient être mises en relation avec le texte, sorte de résonances qui soutiennent le texte et l'expriment tout à la fois. Dans le cas de la typographie, sa capacité inhérente d'orienter la lecture a été l'objet d'un important renouvellement au XX^e siècle, ainsi que nous l'avons vu ; ces recherches ont fait valoir que la typographie pouvait être pensée de façon fonctionnelle, tout en maximisant ses possibilités de contrastes et, conséquemment, son expressivité. Auprès d'Arthur Gladu et stimulé par des échanges avec quelques collègues

1. « *Forms effect meaning* » (McKenzie, 1991 : 7).

étudiants, Giguère aura amorcé des recherches importantes en ce sens, accordant beaucoup de soin à la typographie des recueils qu'il réalisait, tout particulièrement ceux dont il était l'auteur.

En ce qui concerne d'autres éditeurs québécois, plusieurs travaux se sont penchés sur leur pratique du métier, leur rapport au marché et leurs positions esthétiques ou idéologiques, mais la description de leur production, sur le plan matériel et dans une perspective de bibliographie historique, demeure au mieux très générale, sinon complètement occultée. Or, chaque maison d'édition doit déterminer, que ce soit en fonction d'objectifs de mise en marché et de lectorat visé ou d'une posture esthétique à défendre, l'image qu'elle entend projeter. Quel type de papier, de reliure, de caractères ont donc respectivement employé l'Action française, les Éditions de l'Arbre, l'Hexagone, les Herbes rouges et Le Quartanier, par exemple ? Quelle incidence en matière, notamment, de variation de capital culturel ont ces choix sur l'image de marque de ces maisons ?

La même question devrait être formulée à l'endroit des auteurs : quelle conception du livre est suggérée, de façon plus ou moins élaborée, par les textes qu'un écrivain souhaite faire publier ? En effet, si, chez Giguère, on retrouvait dans les textes un certain imaginaire du livre et des images renvoyant aux médiums explorés en atelier, pourrait-on remarquer une telle réflexivité chez d'autres auteurs ? Dans ces cas, il faudrait voir si ces traces ont eu une influence sur le choix de l'éditeur. Au Noroît, par exemple, Thierry Bissonnette (2005) a montré dans l'écriture de certains auteurs la présence d'une ouverture sémantique qu'il revenait à l'éditeur de mettre en forme. Ce rapport pose la question de l'acquiescement de l'éditeur à un projet d'édition sous l'angle de sa réalisation matérielle, et non plus seule-

CONCLUSION

ment à partir du lien idéologique et esthétique qu'entretient l'auteur avec son éditeur.

Et si, comme l'écrivait l'historien du livre Roger Chartier, il faut distinguer les dispositifs « qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur [de] ceux qui résultent des décisions d'édition ou des contraintes d'atelier » (1996 : 140), dans le cas de Giguère, poète, typographe, graveur, peintre et éditeur, une telle distinction n'est pas opératoire. Stratégies d'écriture et stratégies éditoriales, chez Giguère, participent d'une même pensée, l'édition étant réalisée en étroite connivence avec les textes – pour les exemplifier visuellement –, et l'écriture méditée en fonction de sa matérialisation éventuelle. L'art d'écrire, comme le soulignait pertinemment André-G. Bourassa, Giguère l'aura appris en atelier (*SL* : 170).

* * *

Le texte, le livre. L'écrivain écrit des textes, l'éditeur fabrique des livres. De leur rencontre naît un univers de sens qui tient entre les mains.

BIBLIOGRAPHIE

CATALOGUE DES ÉDITIONS ERTA

GIGUÈRE, Roland (1949), *Faire naître*, illustrations d'Albert Dumouchel, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1950), *3 pas*, 4 gravures de Conrad Tremblay, Montréal.

KOENIG, Théodor (1950), *Décanté*, Montréal.

GIGUÈRE, Roland, et Théodor KOENIG (1950), *Le poème mobile. Poème écrit en collaboration par Théodor Koenig et Roland Giguère le 25 mai 1950 sur une distance de 362 milles Boston-Montréal*, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1950), *Les nuits abat-jour*, images d'Albert Dumouchel, Montréal.

[Extraits ultérieurement publiés dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 63-74.]

KOENIG, Théodor (1950), *Clefs neuves ; poèmes ouverts, poèmes fermés*, Montréal.

TREMBLAY, Gérard (1951), *20 lithographies*, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1951), *Yeux fixes ou l'ébullition de l'intérieur*, Montréal.

[Ultérieurement publié dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 85-101].

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

GIGUÈRE, Roland (1951), *Midi perdu*, dessins de Gérard Tremblay, Montréal.

[Ultérieurement publié dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 77-82.]

GIGUÈRE, Roland (1953), *Images apprivoisées*, Montréal.

HÉNAULT, Gilles (1953), *Totems*, illustrations d'Albert Dumouchel, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 1.)

[Ultérieurement publié dans *Signaux pour les voyants*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1972, p. 91-122.]

GIGUÈRE, Roland (1954), *Les armes blanches*, 6 dessins de l'auteur, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 2.)

[Ultérieurement publié dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 103-121.]

HAEFFELY, Claude (1954), *La vie reculée*, gravures d'Anne Kahane, Montréal.

[Ultérieurement publié dans *Des nus et des pierres*, Montréal, Librairie Déom, 1973, p. 23-41]

BELLEFLEUR, Léon (1954), *15 dessins*, introduction par le Dr. R.H. Hubbard, Montréal.

KOENIG, Théodor (1954), *Le jardin zoologique écrit en mer*, dessins de Conrad Tremblay, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 3.)

ANONYME (1956), *Les souhaits du monde ; poème anonyme du XVI^e siècle*, Montréal.

CHARPENTIER, Gabriel (1956), *Cantate pour une joie*, Montréal.

HAEFFELY, Claude (1956), *Le sommeil et la neige*, sérigraphies originales de Gérard Tremblay, Montréal. (Coll. « Mandragore ».)

[Ultérieurement publié dans *Des nus et des pierres*, Montréal, Librairie Déom, 1973, p. 43-62.]

BIBLIOGRAPHIE

- GAUVREAU, Claude (1956), *Sur fil métamorphose*, dessins de Jean-Paul Mousseau, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 4.)
[Ultérieurement publié :
« Les reflets de la nuit » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, « Collection du Chien d'Or », 1977, p. 19-22.
« La prière pour l'indulgence » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, « Collection du Chien d'Or », 1977, p. 29-31.
« Le rêve du pont » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, « Collection du Chien d'Or », 1977, p. 76-80.
« Le prophète dans la mer » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, « Collection du Chien d'Or », 1977, p. 100-108.]
- BUJOLD, Françoise (1956), *Au catalogue de solitudes*, 3 gravures de l'auteure, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 5.)
- COLLECTIF (1957), *10 sérigraphies originales en couleurs*, Montréal.
- MARTINO, Jean-Paul (1957), *Osmonde*, frontispice de Léon Bellefleur, Montréal.
[Ultérieurement publié dans Thérèse RENAUD *et al.*, *Imaginaires surréalistes. Poésie 1946-1960*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 79-106.]
- GIGUÈRE, Roland (1957), *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal.
[Ultérieurement publié :
« Lieux exemplaires » dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 123-138.
« En pays perdu » dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 141-147.
« Miror » dans *La main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1973, p. 13-29.
« Lettres à l'évadé » dans *La main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1973, p. 31-43.
« La main de l'homme » dans *La main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1973, p. 70.

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

« Signaux » dans *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978, p. 48-50.

« Grimoire » dans *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978, p. 80-83.]

MAJOR, Jean-René (1957), *Où nos pas nous attendent*, Montréal.

HORIC, Alan (1957), *L'aube assassinée*, 2 sérigraphies originales de Jean-Pierre Beaudin, Montréal. (« Collection de la Tête armée », n° 6.)

MAJOR, Jean-René (1958), *Les archipels signalés*, lithographies originales de Roland Giguère, Montréal.

ROUSSIL, Robert (1958), *Dix bois gravés*, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1959), *Adorable femme des neiges*, illustré par l'auteur, Châteaunoir, Aix-en-Provence.

[Ultérieurement publié dans *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1965, p. 149-162.]

HÉNAULT, Gilles (1960), *Voyage au pays de mémoire*, 6 eaux-fortes originales de Marcelle Ferron, Montréal.

[Ultérieurement publié dans *Signaux pour les voyants*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1972, p. 125-145.]

TREMBLAY, Gérard (1968), *Les semaines*, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1968), *Naturellement*, sérigraphies de Roland Giguère, Montréal.

[Ultérieurement publié dans *La Main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1973, p. 125-134.]

TREMBLAY, Gérard (1970), *Poème-affiche*, texte de Gaston Miron, sérigraphie originale de Gérard Tremblay, Montréal.

GIGUÈRE, Roland (1970), *Poème-affiche*, texte et sérigraphie originale de Roland Giguère, Montréal.

BIBLIOGRAPHIE

- GIGUÈRE, Roland (1975), *Abécédaire*, illustrations de Gérard Tremblay, Montréal.
[Ultérieurement publié dans *Estuaire*, octobre 1976, n° 2 et *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978, p. 153-164.]
- GIGUÈRE, Roland (1976), *J'imagine*, 10 lithographies de Gérard Tremblay, Montréal.
[Ultérieurement publié dans *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978, p. 114-115.]
- MIRON, Gaston (1977), *La marche à l'amour*, 5 eaux-fortes de Léon Bellefleur, Montréal.
- LAPINTE, Paul-Marie (1978), *Arbres*, 5 sérigraphies de Roland Giguère, Montréal.
- MARTEAU, Robert (1978), *Traité du blanc et des teintures*, 7 gaufres de Gérard Tremblay, Montréal.
- GIGUÈRE, Roland (1983), *Paroles visibles*, 12 sérigraphies originales de Roland Giguère, Montréal, 1983.
[Ultérieurement publié dans *Temps et lieux*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, p. 83-96.]

AUTRES ŒUVRES DE ROLAND GIGUÈRE

- « Aux ateliers de lithographie Desjoberg », *Vie des arts*, n° 17, Noël 1959, p. 40-46.
- L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1965, coll. « Rétrospectives ». Réédition : *L'âge de la parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Montréal, coll. « Typo », 1991.
- Pouvoir du noir*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1966.
- « À propos de... », *La Barre du jour*, « Connaissance de Giguère », n°s 11-12-13, décembre 1967-mai 1968, p. 163-169.
- La sérigraphie à la colle*, Montréal, Formart, 1972.

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

La main au feu, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1973, coll. « Rétrospectives ». Réédition : *La main au feu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Montréal, coll. « Typo », 1987.

Forêt vierge folle, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978.

À l'orée de l'œil. Cinquante dessins accompagnés d'un texte de Gilles Hénault, Montréal, Éditions du Noroît, 1981.

Temps et lieux, 12 sérigraphies de l'auteur et un dessin de Gérard Tremblay, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Poésie », 1988.

« De la gravure comme écriture », *De l'estampe*, vol. 9, 1990, p. 8.

Illuminures, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Poésie », 1997.

Cœur par cœur, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2004.

PUBLICATIONS DE L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES

ASSOCIATION DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES, *Impressions*, vol. 7, n° 2 (1949) ; vol. 8, n° 1 (1950) ; vol. 9, n^{os} 1-2 (1951) ; vol. 10, n° 1 (1952) ; vol. 11-12, n° 1 (1954) ; vol. 13, n^{os} 2-3 (1955-1956).

ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES (1947), *Les Ateliers d'arts graphiques*, Montréal, n° 2.

ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES (1949), *Les Ateliers d'arts graphiques*, Montréal, n° 3.

MONOGRAPHIES PORTANT SUR L'ŒUVRE DE ROLAND GIGUÈRE OU SUR ERTA ET SES POÈTES ET ARTISANS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC (1971), *Éditions Erta*, Montréal, Ministère des affaires culturelles.

BIBLIOGRAPHIE

- BOISCLAIR, Antoine (2009), *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges. (Coll. « Typo ».)
- BRINDEAU, Serge (1973), *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Bordas.
- BROCHU, André (1974), *L'instance critique, 1961-1973*, Montréal, Léméac.
- CHAMBLAS, Françoise (1970), « Éluard et Giguère ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- CHANEL-MALENFANT, Paul (1983), *La partie et le tout. Parcours de lecture chez Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- COLLECTIF (1982), *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française.
- DUMONT, François (1999), *La poésie québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- FISSETTE, Jean (1977), *Le texte automatiste. Essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- FOURNIER, Marcel (1986), *Les générations d'artistes. Suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture. (Coll. « La pratique de l'art ».)
- GERVAIS, André (1994), *SAS. Essais*, Montréal, Éditions Triptyque.
- GIGUÈRE, Richard (1984), *Exil, révolte et dissidence. Étude comparée des poésies québécoise et canadienne (1925-1955)*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- GIGUÈRE, Richard (1989), « Un surréalisme sans frontières. Les Éditions Erta », dans *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Alys et l'Hexagone*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, p. 55-86. (Coll. « Études sur l'édition ».)

- GRANDPRÉ, Pierre de (1969), *Histoire de la littérature française du Québec*, t. III : 1945 à nos jours, Montréal, Librairie Beauchemin.
- GRISÉ, Yolande, et Robert MAJOR (dir.) (1992), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- MAILHOT, Laurent, et Pierre NEPVEU (dir.) (1997), *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Typo ».)
- MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, vol. 2, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)
- MARCOTTE, Gilles (1969), *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH.
- MARSAN, Denise (1971), « Introduction », dans BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, *Éditions Erta*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles.
- MORENCY, Catherine (2006), *L'atelier de L'âge de la parole. Poétique du recueil chez Roland Giguère*, avec trois dessins de Roland Giguère, Montréal, Les heures bleues. (Coll. « Le dire ».)
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1985), *Les vingt ans du musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- NISSIM, Liana (1990), « Roland Giguère. La stratification souterraine de l'univers ou la cosmographie de la nuit », dans Franca MARCATO FALZONI (dir.), *Autour de l'univers souterrain dans la littérature québécoise*, Bologne, Italie, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), p. 157-181.
- OLIVENNES, Armand (1995), « L'abstraction inouïe et enchantée dans l'œuvre de Théodore Koenig », dans Anna SONCINI FRATTA (dir.), *Jeux de langue, jeux d'écritures*, Bologne, CLUEB, p. 153-173. (Coll. « Bussola ».)

BIBLIOGRAPHIE

- PRONOVOST, Jean-Guy (1975), « L'itinéraire des couleurs chez Roland Giguère ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- VAN SCHENDEL, Michel (1992), *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)

ARTICLES PORTANT SUR L'ŒUVRE DE ROLAND GIGUÈRE OU ERTA ET SES POÈTES ET ARTISANS

- ANONYME (1975), « Roland Giguère : profil d'une démarche surréaliste », *Vie des arts*, vol. XX, n° 80 (automne), p. 43-46.
- BAILLARGEON, Normand (1997), « Introduction à une esthétique de Roland Giguère », *Possibles*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 16-31.
- LA BARRE DU JOUR (1967-1968), « Connaissance de Giguère », n°s 11-12-13 (décembre-mai).
- BONENFANT, Joseph (1982), « Faire naître, recueil de poésies de Roland Giguère », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 362-364.
- BOURASSA, André-G. (1979), « Le pouvoir du noir », *Revue des sciences humaines*, vol. XLV, n° 173 (janvier-mars), p. 49-58.
- BOURNEUF, Roland (1969), « Roland Giguère », *Europe*, vol. 47, n°s 478-479 (février-mars), p. 157-163.
- BRAULT, Jacques (1979), « Carnet d'un apprenti (extraits) », *Liberté*, vol. 21, n° 2 (mars-avril), p. 32-41.
- BRAULT, Jacques (1995), « Roland Giguère. Poète de l'ébullition intérieure », *Amérique française*, vol. XIII, n° 2 (juin), p. 132-139.
- CHAMBERLAND, Paul (1967), « Fondation du territoire », *Parti pris*, vol. 4, n°s 9-10-11-12 (mai-août), p. 11-42.

- CHAMBERLAND, Roger (1982), « Clefs neuves et autres recueils de poésies de Théodore Koenig », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 206-209.
- CHAMBERLAND, Roger (1982), « Le poème mobile, recueil de poésies de Théodore Koenig et Roland Giguère », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 767-768.
- CHAMPAGNE, Guy (1982), « Trois pas et autres recueils de poésies de Roland Giguère », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 1022-1024.
- CÔTÉ, François (2006), « Les premiers pas du livre d'artiste, Erta (1949-1953) », *Arts et métiers du livre*, n° 252 (5 février), p. 44-49.
- DUCIAUME, Jean-Marcel (1984), « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et images*, vol. IX, n° 2 (hiver), p. 7-17.
- GAGNON, François (1968), « Le soleil noir, le piège et l'oiseau de malheur », *La Barre du jour*, n°s 11-12-13 (décembre-mai), p. 111-122.
- GAUVREAU, Claude (1972), « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3 (décembre), p. 501-511.
- GIGUÈRE, Richard (1973), « D'un "équilibre impondérable" à une "violence élémentaire". Évolution thématique de la poésie québécoise 1935-1965 : Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, p. 51-90.
- GIGUÈRE, Roland (1982), « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, n° 2 (automne), p. 99-104.
- HAEFFELY, Claude (2008), « Léon Bellefleur, l'enchanteur », *Vie des arts*, vol. LI, n° 208 (automne), p. 75-77.
- HÉBERT, François (1982), « Les falaises de l'œil », *Liberté*, vol. 24, n° 1 (janvier-février), p. 33-37.

BIBLIOGRAPHIE

- HÉNAULT, Gilles (1966), « Préface », dans Roland GIGUÈRE, *Pouvoir du noir*.
- HÉNAULT, Gilles (1978), « Au début des années 50. Erta – Arts graphiques et poésie », *Vie des arts*, vol. XXII, n° 90 (printemps), p. 20-23.
- JASMIN, Bernard (2003), « Gérard Tremblay. L'invention d'un monde », *Vie des arts*, vol. 48, n° 192 (automne), p. 69-71.
- LAROCHE, Maximilien (1969), « Notes sur le style de trois poètes. Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland », *Voix et images du pays*, n° 15 (avril), p. 91-106.
- LAROCHE, Maximilien (1973), « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, p. 167-182.
- LEMOYNE, Wilfrid (1957), « Roland Giguère. Le poète », *Vie des arts*, n° 9 (Noël), p. 28.
- LE POITTEVIN, Rémy (1961), « Bellefleur et Giguère : la vie d'artiste est une chose sérieuse », *Actualité*, vol. 2, n° 8 (août), p. 10-11.
- MAISON DE RADIO-CANADA (1980), « Gérard Tremblay », *L'Atelier*, cahier n° 8, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio.
- MARTEAU, Robert (1974a), « Gérard Tremblay ou les signes parmi nous », *Le Jour*, 4 mai, p. 14.
- MARTEAU, Robert (1974b), « L'atelier de Roland Giguère », *Vie des arts*, vol. XIX, n° 75 (été), p. 51-54.
- MÉTIVIER, Henri (1968), « Connaissance de Giguère », *L'Action nationale*, vol. LVIII, n° 4 (décembre), p. 389-391.
- PARADIS, Andrée (1957), « Roland Giguère. L'éditeur », *Vie des arts*, n° 9 (Noël), p. 29.
- PELARD, Emmanuelle (2013), « Le poème à l'épreuve de la typographie : la typoésie de Jérôme Peignot et de Roland Giguère », dans Stéphanie BERNIER, Sophie DROUIN et Joséé VINCENT (dir.), *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Québec, Éditions Nota bene, p. 99-115. (Coll. « Sciences humaines/littérature ».)

- PONTBRIAND, Jean-Noël, et Roger CHAMBERLAND (1982), « *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants et Images apprivoisées* », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, p. 267-271.
- PURDY, Anthony (1978), « Roland Giguère et l'espace de l'autre. Commentaire de deux poèmes », *Voix et images*, vol. IV, n° 2 (décembre), p. 217-232.
- RICARD, François (1974), « Giguère et Ducharme revisited », *Liberté*, vol. 16, n° 91 (janvier-février), p. 94-105.
- TREMBLAY, Odile (1992), « Roland Giguère. Les presses Erta plient bagage », *Le Devoir*, 18 avril, p. D-3.
- VIAU, Guy (1957), « Roland Giguère. L'Artiste », *Vie des arts*, n° 9 (Noël), p. 30-31.
- VIAU, René (2006), « Gérard Tremblay. L'artiste en passe-muraille », *Le Devoir*, 22-23 avril, p. E8.
- VOIX ET IMAGES (1984), Dossier sur Roland Giguère, vol. IX, n° 2 (hiver).

SUR L'ÉDITION, L'HISTOIRE DU LIVRE, LA BIBLIOGRAPHIE,
LA TYPOGRAPHIE, LA GRAVURE, L'ÉCOLE DES ARTS
GRAPHIQUES, LE LIVRE D'ARTISTE, LE SURREALISME,
LE BAUHAUS, ETC.

- ALIX, Sylvie (2006), « L'histoire du livre d'artiste au Québec », *Essais sur l'histoire de la bibliothéconomie d'art au Canada*, [En ligne], [http://www.arliscanada.ca/hal] (19 février 2013).
- ARGAN, Giulio Carlo (1979), *Walter Gropius et le Bauhaus*, Paris, Denoël/Gonthier. (Coll. « Médiations ».)
- BARTRAM, Alan (2004), *Bauhaus, Modernism and the Illustrated Book*, New Haven, Yale University Press.
- BAUDOIN, Dominique (1981), « Le surréalisme au Québec », *Mélusine*, « Occulte-Occultation », n° II, p. 280-297.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCHEMIN, Nérée (1950), *Choix de poésies*, préface de Clément Marchand, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public.
- BEAUDOIN, [Louis-]Philippe (1944), « L'École des arts graphiques », *Amérique française*, novembre, p. 24-35.
- BEAUDOIN-DUMOUCHEL, Suzanne (1975), « La première École d'arts graphiques en Amérique. Fondée par Louis-Philippe Beaudoin (1900-1967) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Concordia.
- BÉHAR, Henri (1983) « *Portes battantes* », *Mélusine*, « Le livre surréaliste actes du colloque en Sorbonne, juin 1981 », Henri Béhar (dir.), n° IV, p. 339-341.
- BELLEGUIE, André (1984), *Le mouvement de l'espace typographique. Années 1920-1930*, Paris, Jacques Damase Éditeur.
- BENOÎT, Réal (1945), *Nézon. Contes*, illustrations de Jacques de Tonnancour, Montréal, Éditions Lucien Parizeau.
- BERNIER, Silvie (1990), *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- BERTRAND, Gérard (1971), *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme. 1909-1914. Derain, Dufy, Picasso*, Paris, Éditions Klincksieck. (Coll. « Le signe de l'art ».)
- BISSONNETTE, Thierry (2005), « Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît. Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- BLACKWELL, Lewis (2004), *Typo du 20^e siècle*, Paris, Flammarion.
- BLOUIN, Danielle (2001), *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides.
- BLOUIN, Danielle (2013), « Autour de la revue *Les Atelier d'arts graphiques* (1947-1949): réseaux d'interconnaissances et effets sur la reliure d'art », dans Stéphanie BERNIER, Sophie DROUIN et Josée VINCENT (dir.), *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Québec, Éditions Nota bene, p. 67-82. (Coll. « Sciences humaines/littérature ».)

- BORDUAS, Paul-Émile (1949), *Projections libérantes*, Montréal, Éditions Mithra-Mythe.
- BORDUAS, Paul-Émile (1997), *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Typo ».)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre examen. Politique ».)
- BRISEBOIS, Michel (1998), « Les automatistes et le livre », [En ligne], [<http://www.collectionscanada.ca/2/5/h5-301-f.html>] (1^{er} février 2013).
- CHAPON, François (1987), *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion.
- CHARTIER, Roger, et Henri-Jean MARTIN (dir.) (1991), *Histoire de l'édition française*, t. 4 : *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris, Fayard.
- CHARTIER, Roger (1996), *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel.
- CHARTIER, Roger (1998), *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Éditions Albin Michel. (Coll. « Histoire ».)
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1984), *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- CHOKO, Marc H., Paul BOURASSA et Gérald BARIL (2003), *Le design au Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- CHRISTIN, Anne-Marie (1979), « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », *Revue d'esthétique*, « Rhétoriques, sémiotiques », n^{os} 1-2, p. 297-322.
- CHRISTIN, Anne-Marie (2009), *L'image écrite ou La déraison graphique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs-arts ».)

BIBLIOGRAPHIE

- COUTURIER, Marie-Alain, Maurice GAGNON, François HERTEL *et al.*, (1945), *Fernand Léger. La forme humaine dans l'espace*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- DAIR, Carl (1949), « New forms and directions in typographic research », *Les Ateliers d'arts graphiques*, n° 3.
- DAIR, Carl (1952), *Design with Type*, New York, Pellegrini & Cudahy. [Réédition : Toronto, University of Toronto Press, 1988.]
- DAMASE, Jacques (1966), *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Genève, Galerie Motte.
- DE GRANDMONT, Éloi (1946), *Le voyage d'Arlequin*, illustré par Alfred Pellan, Montréal, La file indienne.
- DELISLE, Jacques (1948), « Un nouveau groupe de peintres modernes. Les "Prisme d'yeux" », *Montréal-Matin*, 7 février.
- DE TONNANCOUR, Jacques (1944), *Roberts*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. « Art vivant ».)
- DEYGLUN, Serge (1950), *Né en trompette*, Montréal, Éditions de Malte.
- DROSTE, Magdalena (dir.) (1990), *Bauhaus. 1919-1933*, Köln, Taschen.
- DUBUC, Pierre-Carl (1944), *Jazz vers l'infini*, préface de Pierre Vadeboncoeur, dessins de Gabriel Filion, couverture et culs-de-lampe de Fernand Bonin, Montréal, Éditions Pascal.
- DUCAUME, Jean-Marcel (1982), « Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire », *Études françaises*, vol. 18, n° 2 (automne), p. 89-98.
- DUMAS, Paul (1944), *Lyman*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. « Art vivant ».)
- DUMOUCHEL, Jacques (1988), *Albert Dumouchel. Maître graveur*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet. (Coll. « Signatures ».)
- ÉLIE, Robert (1943), *Borduas*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. « Art vivant ».)
- ÉLIE, Robert (1979), *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH.

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

- ÉTUDES FRANÇAISES (2000), « Presse et littérature », Micheline CAMBRON et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.), vol. 36, n° 2-3 (printemps/automne).
- FIEDLER, Jeannine, et Peter FEIERABEND (dir.) (2000), *Bauhaus*, Köln, Könemann.
- GAGNON, François-Marc (1978), « Panorama de la gravure québécoise des années 1958-1965 », *Vie des arts*, vol. XXII, n° 90 (printemps), p. 24-28.
- GAGNON, François-Marc (1998), *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- GAGNON, Maurice (1940), *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette.
- GAGNON, Maurice (1943), *Pellan*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. « Art vivant ».)
- GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ».)
- GIGUÈRE, Roland (1978), *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Parcours ».)
- GIGUÈRE, Richard (1989), « Un surréalisme sans frontières », dans *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris. (Coll. « Études sur l'édition ».)
- GLADU, Arthur (1988), *Tel que j'étais*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Itinéraires ».)
- GONNEVILLE, Marthe (1983), « Poésie et typographie(s) », *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 21-31.
- GOURNAY, Isabelle (dir.) (1990), *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien.
- GRANDBOIS, Alain (1944), *Les îles de la nuit*, 5 dessins originaux d'Alfred Pellan, Montréal, Éditions Lucien Parizeau.

BIBLIOGRAPHIE

- GRANDBOIS, Michèle (1995), « Les artistes du Québec et les ateliers de gravure parisiens », *Nouvelles de l'estampe*, n° 144 (décembre), p. 3-24.
- GRANDBOIS, Michèle (1996), *L'art québécois de l'estampe. 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec.
- GREEN, Jeannine, et Merrill DISTAD (dir.) (2000), *Pierre Ouvrard : Master Bookbinder = Maître Relieur*, Edmonton, University of Alberta Press.
- GROUPE μ (1979), « Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle », *Revue d'esthétique*, « Rhétoriques, sémiotiques », n°s 1-2, p. 173-192.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR L'IMAGE ET LE TEXTE, « Éléments bibliographiques pour l'étude de la relation texte-image », [En ligne], [<http://grit.fltr.ucl.ac.be/IMG/pdf/BiblioGrit02.pdf>] (1^{er} août 2012).
- HÉBERT, Pierre (1997), *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié, 1625-1919*, Montréal, Fides.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (dir.) (2006), *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides.
- HÉNAULT, Gilles (1946), *Théâtre en plein air*, illustré par Charles Daudelin, Montréal, La file indienne.
- HOLD, Jan (1995), *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California Press.
- HOULD, Claudette (1982), *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- HOULD, Claudette (1993a), *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1981-1990*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- HOULD, Claudette (1993b), *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1991-1992*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.

- JAMESON, Isabelle (2006), « Histoire du livre d'artiste », *Cursus*, vol. 9, n° 1 (printemps), [En ligne], [<http://cursus.ebsi.umontreal.ca/vol9no1/Jameson.html>] (1^{er} février 2013).
- JOHANNOT, Yvonne (1994), *Tourner la page. Livre, rites et symboles*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- JUBERT, Roxane (2005), *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion.
- LAHIRE, Bernard (2006), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions Découverte. (Coll. « Texte à l'appui », série « Laboratoire des sciences sociales ».)
- LALIBERTÉ, Jadette (2004), *Formes typographiques. Historique/ Anatomie/Classification*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAPORTE, Paul-Marie (1948), *Le Vierge incendié*, lithographie de Pierre Gauvreau, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe.
- LASNIER, Rina (1950), *Escapes*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public.
- LÉONARD, Jean (1948), *Naïade*, Montréal, [s.n.].
- LEROUX, Éric (2007), « La formation des ouvriers des métiers du livre au Québec (1925-1971). Le cas de l'École des arts graphiques de Montréal », *Papers of the Bibliographical Society of Canada/ Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 45, n° 1 (printemps), p. 67-96.
- LÉVESQUE, Claude (dir.) (2008) *La censure dans tous ses états*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)
- LORD, Danielle (dir.) (2004), *Mimi Parent, Jean Benoît. Surréalistes*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- LUPU-ONET, Raluca (2002), « L'imaginaire artistique du surréalisme belge. Du lisible au visible », *Les Cahiers de l'Echinox*, 2^e tome, n° 1, Cluj-Napoca, Dacia [Aussi disponible en ligne], [<http://lett.ubbcluj.ro/~echinox/caiete2/25.html>] (15 août 2012).
- LYMAN, John (1945), *Morrice*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. « Art vivant ».)

BIBLIOGRAPHIE

- MALENFANT, Nicole, et Richard STE-MARIE (2000), *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal, Conseil québécois de l'estampe.
- MCKENZIE, Donald F. (1991), *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.
- MÉCHOULAN, Éric (2003), « Intermédialités. Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps), p. 9-27.
- MICHON, Jacques (dir.) (2004), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs*, vol. 2 : 1940-1959, Montréal, Fides.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne (1997), *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1979), *Dessin et sur-réalisme au Québec*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles.
- OSTIGUY, Jean-René (1967), « Les cadavres exquis des disciples de Pellan », *Vie des arts*, n° 47 (été), p. 22-25.
- PAYANT, René (1983), « L'émancipation du livre d'artiste », *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 119-129.
- PEIGNOT, Jérôme (1967), *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- PEYRÉ, Yves (2001), *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre. 1874-2000*, Paris, Gallimard.
- PICHÉ, Alphonse (1950), *Voie d'eau*, Montréal, Éditions Fernand Pilon.
- PONOT, René (1991), « La création typographique des Français », dans Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4 : *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris, Fayard, p. 367-399.
- RACINE, Yolande (1980), « Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de 1942 à 1960 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- REID, Patrick, *Canada's Four Corners*, [En ligne], [<http://www.canadasfourcorners.com/cfc/annex5.htm>] (15 août 2012).

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

- RENAUD, Thérèse (1946), *Les sables du rêve*, illustré par Jean-Paul Mousseau, Montréal, La file indienne.
- ROBERT, Guy (1988), *Bellefleur ou la ferveur à l'œuvre*, Montréal, Iconia.
- ROBERT, Guy (1970), *Albert Dumouchel ou la poésie de la main*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec. (Coll. « Studio ».)
- ROCHESTER INSTITUTE OF TECHNOLOGY (2012), *Arts et métiers graphiques Web*, [En ligne], [<http://amgweb.rit.edu>] (1^{er} août 2012).
- ROUMANÈS, Jacques-Bernard (1993-1994), « À propos du livre d'artiste comme œuvre d'art. Entretien avec Michel Butor », *Vie des Arts*, vol. XXXVIII, n^o 153 (hiver), p. 34-35.
- SAMSON-LE MEN, Ségolène (1979), « Quant au livre illustré... », *Revue de l'art*, n^o 44, p. 85-111.
- SARTRE, Jean-Paul (1972), « Orphée noir », dans Léopold Sédar SENGHOR (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, p. IX-XLIV.
- STRACHAN, Walter John (1969), *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste*, New York, George Wittenborn.
- TELLIER, Christine (2003), *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- TREMBLAY, Gérard, et Bernard JASMIN (1967), *Le plaisir de créer*, Montréal, Guérin Éditeur.
- TSCHICHOLD, Jan (1930), « Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ? », *Arts et métiers graphiques*, n^o 19 (septembre), p. 46-53.
- TSCHICHOLD, Jan (1995), *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*, Berkeley University of California Press.

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1	Blaise CENDRARS, <i>La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> , poème illustré au pochoir par Sonia Delaunay (détail)	7
FIGURE 2	Carl DAIR, « Typographical painting », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	51
FIGURE 3	Caractère Didot.	73
FIGURE 4	Caractère Futura.	75
FIGURE 5	Caractères Bauhaus.	76
FIGURE 6	Affiche Bauhaus de 1926. (Bauhaus-archiv Museum für Gestaltung).	78
FIGURE 7	Affiche Bauhaus de 1929. (Bauhaus-archiv Museum für Gestaltung).	79
FIGURE 8	Caractère Bifur.	80
FIGURE 9	Caractère Peignot.	80
FIGURE 10	Jean Carlu, « America's answer ! Production ». (Source : Wikipedia).	82
FIGURE 11	Restaurant Eaton's, Montréal. (Source : Wikipedia).	83

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

FIGURE 12	Université de Montréal. (Source : http://www.flickr.com/photos/73416633@N00/293964679).	84
FIGURE 13	<i>Les Ateliers d'arts graphiques</i> , n° 2.	87
FIGURE 14	Charles HAMEL, « Projection dans l'avenir », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	88
FIGURE 15	Jean LÉONARD, « L'ermite », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	89
FIGURE 16	Jean LÉONARD, « sans titre », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	90
FIGURE 17	Arthur GLADU, « Miroir de l'affiche canadienne », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	91
FIGURE 18	Caractère Tempo.	92
FIGURE 19	Caractère Kabel.	92
FIGURE 20	Carl DAIR, « New forms and directions in typographic research », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	94
FIGURE 21	John MCCOMBE REYNOLDS, « Poems in Memory », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	97
FIGURE 22	Robert ÉLIE, « La vie la nuit », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949.	98
FIGURE 23	Caractère Bodoni.	99
FIGURE 24	Carl DAIR, « Contrasts ».	106
FIGURE 25	Carl DAIR, « Typographic Rhythm ».	106

LISTE DES FIGURES

FIGURE 26	François DUMOUCHEL, « Poème dicté », <i>Ateliers d'arts graphiques</i> , 1949. (Source : BAnQ).	114
FIGURE 27	Roland GIGUÈRE, « nuit normale », <i>Faire naître</i> . (Source : BAnQ).	118
FIGURE 28	Albert DUMOUCHEL, « sans titre », <i>Faire naître</i> . (Source : BAnQ).	125
FIGURE 29	Albert DUMOUCHEL, couverture de <i>Faire naître</i> . (Source : BAnQ).	126
FIGURE 30	Conrad TREMBLAY, « sans titre », <i>3 pas</i> . (Source : BAnQ).	129
FIGURE 31	Roland GIGUÈRE, « Au cœur des autres », <i>3 pas</i> . (Source : BAnQ).	131
FIGURE 32	Roland GIGUÈRE, « le pire moment », <i>Les nuits abat-jour</i> . (Source : BAnQ).	140
FIGURE 33	Roland GIGUÈRE, « dessin automobile », <i>Le poème mobile</i> . (Source : BAnQ).	156
FIGURE 34	Roland GIGUÈRE et Théodor KOENIG, <i>Le poème mobile</i> . (Source : BAnQ).	157
FIGURE 35	Gérard TREMBLAY, <i>20 lithographies</i> . (Source : BAnQ).	162

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

- FIGURE 36 Gérard TREMBLAY, « sans titre »,
20 lithographies.
(Source : BAnQ). 163
- FIGURE 37 Roland GIGUÈRE, *Yeux fixes.*
(Source : BAnQ). 166
- FIGURE 38 Gérard TREMBLAY, couverture de *Yeux fixes.*
(Source : BAnQ). 168
- FIGURE 39 Roland GIGUÈRE, *Midi perdu.*
(Source : BAnQ). 171
- FIGURE 40 Roland GIGUÈRE, « Onze »,
Images apprivoisées.
(Source : BAnQ). 182
- FIGURE 41 Roland GIGUÈRE, « Quinze »,
Images apprivoisées.
(Source : BAnQ). 183
- FIGURE 42 Roland GIGUÈRE, *Pouvoir du noir.*
(Source : BAnQ). 190

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1	
L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES, BERCEAU DES ÉDITIONS ERTA	13
L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES :	
LOUIS-PHILIPPE BEAUDOIN, ALBERT DUMOUCHEL ET ARTHUR GLADU	15
LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES	
À L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES	22
LE COLLÈGE TECHNIQUE ESTIENNE	22
LE BAUHAUS	24
ROLAND GIGUÈRE AUX ARTS GRAPHIQUES	31
LE JOURNAL <i>IMPRESSIONS</i>	33
LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES	37
<i>LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES, N° 2</i>	38
<i>LES ATELIERS D'ARTS GRAPHIQUES, N° 3</i>	43
L'ÉDITION DE POÉSIE DANS LES ANNÉES 1920, 1930 ET 1940	51
LE PROJET SURREALISTE	58
LA NAISSANCE DE L'ATELIER ERTA DANS « L'ANTRE DE LA TYPOGRAPHIE »	63

ESTHÉTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE

CHAPITRE 2	
L'ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE TYPOGRAPHIE AU QUÉBEC	69
INNOVATIONS TYPOGRAPHIQUES AU XX ^E SIÈCLE	71
ARTHUR GLADU, MAÎTRE TYPOGRAPHE DE L'ÉCOLE DES ARTS GRAPHIQUES	84
INTERMÉDIALITÉ DE LA TYPOGRAPHIE : DU MANUSCRIT AU LIVRE	99
CHAPITRE 3	
À L'ENSEIGNE DES ARTS GRAPHIQUES : L'ATELIER DE ROLAND GIGUÈRE	109
FAIRE NAÎTRE	110
3 PAS ET LA MAIN DU GRAVEUR	127
<i>LES NUITS ABAT-JOUR</i>	133
1950 : THÉODOR KOENIG ET LE SURREALISME EUROPÉEN	147
GÉRARD TREMBLAY : <i>20 LITHOGRAPHIES,</i> <i>YEUX FIXES ET MIDI PERDU</i>	159
<i>IMAGES APPRIVOISÉES</i> ET LES PREMIERS EMPLOIS D'IMPRIMEUR	177
ÉPILOGUE : <i>POUVOIR DU NOIR</i>	187
CONCLUSION	195
BIBLIOGRAPHIE	201
LISTE DES FIGURES	221

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Manon AUGER et Marina GIRARDIN (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*
- Marie-Andrée BEAUDET et al. (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Présences de Ducharme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Antoine BOISCLAIR et Vincent C. LAMBERT (dir.), *Lignes convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION et al. (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- Robert DION et al. (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François HÉBERT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Précarités de Brault*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*
- Marilyn RANDALL, avec la collaboration de Mirela PARAU, *Les femmes dans l'espace rebelle. Histoire et fiction des rébellions de 1837 et 1838*

Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes
de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*
Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire
canadienne*
Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Révision : Geneviève Toussaint
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Qc), H2W 1Y7
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2013
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 3^e trimestre 2013
Bibliothèque et Archives nationales du Québec



**Prix de la recherche émergente 2010
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCO)**

On l'oublie ou on l'ignore, l'École des arts graphiques de Montréal fut, dans les années quarante, un lieu clé dans l'introduction au Québec d'une nouvelle typographie développée en Europe.

La plus importante série de publications liées à cette nouvelle typographie est sans contredit celle des Éditions Erta, fondées par le poète et typographe Roland Giguère alors qu'il étudiait à l'École des arts graphiques. Consacré à l'œuvre éditoriale de Giguère au cours de sa formation, soit de 1948 à 1951, cet ouvrage retrace l'apparition de la modernité typographique. De *Faire naître à Images apprivoisées*, les neuf recueils produits par Erta au cours de cette période témoignent d'une recherche féconde sur la matérialité du texte poétique et auront fait de Giguère une figure de proue de l'édition d'avant-garde au Québec.

Sébastien Oulude termine une thèse de doctorat sur les dispositifs typographiques et iconographiques à l'œuvre dans certains recueils de poésie de la contre-culture québécoise (Université du Québec à Trois-Rivières / Université McGill).

Il a publié divers articles portant sur la poésie et la typographie, notamment dans l'œuvre de Gaijin Laporte et de Josée Yvon. Il est également critique littéraire dans la section « Poésie » de la revue *Lettres québécoises*. Il pratique aussi la poésie-performance sur diverses scènes au Québec, de même qu'en Europe, et a fait paraître un premier recueil de poèmes et de performances intitulé *Chambres* en 2013.

**COLLECTION
CONVERGENCES**

Illustration de la couverture : Carl Dair, « Typographical painting »,
Ateliers d'arts graphiques, 1949.

ISBN : 978-2-89518-467-6



9 782895 184676