

## Giguère humaniste?

Max Fadin

Volume 9, Number 2, Winter 1984

Roland Giguère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200437ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200437ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Fadin, M. (1984). Giguère humaniste? *Voix et Images*, 9(2), 19–45.  
<https://doi.org/10.7202/200437ar>

## Giguère humaniste?

Max Fadin, Université du Québec à Chicoutimi

### Un poème-programme

En 1949, un poème s'écrit «Amour délice et orgue». Il est publié dans *Forêt vierge folle* en 1978, où il inaugure ce troisième recueil rétrospectif:<sup>1</sup>

Amour délice et orgue  
pieds nus dans un jardin d'hélices  
hier j'écrivais pour en arriver au sang  
aujourd'hui j'écris amour délice et orgue  
pour en arriver au coeur  
par le chemin le plus tortueux  
nouveaux noué  
chemin des pierres trouées  
pour en arriver où nous en sommes  
pas très loin  
un peu à gauche de la vertu  
à droite du crime  
qui a laissé une large tache de rouille  
sur nos linges propres tendus au soleil  
pour en arriver où  
je me le demande  
pour en arriver à l'anti-rouille  
amour délice et orgue  
ou pour en arriver au coeur tout simplement?  
tout simplement.  
(FVF 9)

---

1. Les trois recueils rétrospectifs publiés par Roland Giguère sont *l'Âge de la parole*, *la Main au feu* et *Forêt vierge folle*, tous parus aux éditions de l'Hexagone, respectivement en 1965, 1973 et 1978. Les citations de poèmes ou d'extraits de poèmes, les références à des textes ou à l'iconographie de *Forêt vierge folle* seront identifiées au moyen des abréviations AP, MAF, FVF directement suivies du numéro de la page.

Texte inaugural à plus d'un titre, bien que l'inauguration soit tardive dans la publication de l'oeuvre. Texte qui trace un programme d'écriture. Depuis la trentaine d'années de cette inauguration, le programme a-t-il été suivi? Mais d'abord quel est ce programme?

Le titre, «Amour délice et orgue», est le résidu d'une règle de grammaire autrefois apprise. Résidu parce qu'il n'en subsiste plus que cet aspect, les exceptions qui, dit-on, confirment une règle plus générale. Il ne reste plus de ce ronron que le «amour délice et orgue» surgi d'une mémoire qui fonctionne bien puisqu'elle va puiser des éléments qui y ont été injectés et qui fonctionne mal puisqu'elle en détache un segment, qu'elle l'isole de la structure intégrante où elle avait été insérée, pour laquelle elle avait été conçue. Mais la structure intégrante a-t-elle vraiment disparu? Ce surgissement des exceptions à la règle n'est pas sans faire appel, chez ceux qui ont reçu un enseignement grammatical traditionnel, à la règle, au souvenir de cette règle, au souvenir de son apprentissage, des conditions de sa mémorisation, du lieu où un tel apprentissage a eu lieu, etc. Les résonances connotatives se multiplient. Si bien que, même absente matériellement, la règle est bien là, avec son aura.

Cette exception est celle, scandaleuse, des noms masculins qui deviennent féminins au pluriel. Mais s'agit-il bien de noms masculins? En certains lieux idéologiques, ils sont accolés à des entités par des êtres masculins qui manifestent le désir de s'en démarquer. Ces entités, identifiables, à la rigueur, à la catégorie du masculin en leur singularité, se féminisent dès qu'elles deviennent plurielles: les amours, les délices et les orgues, volupté et religion du domaine de la sensiblerie! La virilité n'y trouvait pas son compte. D'où le scandale qu'il faut bien qualifier d'exceptionnel. Une telle anomalie ne se reproduit qu'en trois points bien identifiés de la langue: a-d-or(e). Dieu merci, le reste du lexique n'est pas contaminé.

Le poète, par sa seule inscription de «amour délice et orgue» en titre et en tête du poème, fait sauter ces délimitations rassurantes, délimitation entre le régulier / régulateur et l'exceptionnel, délimitation entre le masculin et le féminin, le singulier et le pluriel, délimitation entre l'utilitaire et le gratuit, le social / institutionnel et l'individuel. L'exception devient le titre, le titre devient l'affirmation de l'ambivalence, voire de l'ambiguïté. Et cette ambivalence est un programme. Programme du poème qui va s'écrire. Peut-être, il faudra le vérifier, programme de toute l'oeuvre qui va s'écrire.

Le poème est la mise en scène simultanée (ou plutôt en alternance) de deux modes de structuration textuelle. Le pôle idéal s'organise sur l'isotopie principale du parcours: l'écriture est un sens qui se déroule, sens préexistant auquel on peut parvenir au bout d'une certaine route. Le pôle matériel fait déraiser cette belle ordonnance, cette soumission à ce qui vient d'un autre lieu. Si le texte continue d'être soumis à la linéarité de par la nature même du langage, il se met à proposer une lecture qui ne l'est plus. Rien n'est joué d'avance au niveau du sens qui semble se construire au hasard des rencontres formelles. Ces deux modes peuvent-ils coexister, s'articuler, s'opposer,

se soutenir, se détruire, s'exclure, alterner dans l'espace du texte poétique qui leur est ouvert?

Ce qui se pose d'abord, c'est l'association brutalement matérielle: «amour délice et orgue». Rien, d'un point de vue sémantique, ne la justifie *a priori*. L'énoncé en est déjà la revendication au droit à son énonciation, au refus de la justification. Mais le beau programme contenu dans cette affirmation abrupte est contesté dès le deuxième vers. C'est au niveau sémantique que «amour délice et orgue» appellent la représentation de l'Eden: «pieds nus», «jardin». Mais le jeu sur le signifiant n'en est pas exclu totalement pour autant et reprend le dessus dans le calembour, combinant la ressemblance phonique et la différence sémantique: le jardin d'Eden est transformé en «jardin d'hélices», machine à relancer le jeu. Ce calembour est lui-même programmatique: il annonce le mode de déroulement du texte selon une courbe hélicoïdale telle que la dessinent le retour de «amour délice et orgue» et le leitmotiv «pour en arriver». Le matériel et l'idéal semblent donc s'inscrire en alternance, se relancer l'un l'autre, construire cette hélice par suites d'impulsions rythmiques jusqu'au point d'arrivée, jusqu'au centre, le «coeur, tout simplement», ce point se vidant d'ailleurs de tout contenu, dans le néant final du «tout simplement».

Cette alternance se produit sur fond, thématisé, du parcours d'écriture:

hier j'écrivais pour en arriver au sang  
aujourd'hui j'écris amour délice et orgue

Le présent de cette écriture, c'est donc, programmatiquement sa matérialité et factuellement sa matérialité et son idéel en lutte et en soutien mutuel. Malgré la déclaration de principe initiale sur la prééminence de l'ordre matériel, le poème s'inscrit aussi dans l'ordre idéal; par le canal idéal, le poème inscrit son programme d'écriture matérielle. La finalité de l'écriture, «en arriver au sang», se charge de plusieurs valeurs: métaphoriquement, le sang désigne une substance particulièrement vitale, celle de l'engagement social (contestataire ou révolutionnaire), celle de l'aspect le plus intime de l'être, etc. Paronymiquement, le sang est le sens, la substance sémantique totalitaire qui prétend subsumer tous les autres niveaux de la langue: «hier j'écrivais pour en arriver au (sens)».

Le poème se déploie ainsi sur l'oscillation entre les deux voies. L'une peut bien servir à déclarer la présence de l'autre, il suffit qu'elle s'installe pour que l'autre surgisse et se mette à la déloger: «aujourd'hui j'écris amour délice et orgue / pour en arriver au coeur» installe en deux vers et la liberté de jeu sur le langage et la justification (rationnelle, finale, causale?). Ce qui appelle, au niveau sémantique, «le chemin» et un de ses attributs possibles, «tortueux». Mais dès qu'il sent qu'il s'est trop avancé dans cette voie de l'Idée, le poète la déjoue, jusqu'à sa prochaine réapparition, par la divagation matérielle. C'est par le jeu des sons que «tortueux» appelle «noueux», que «noueux» appelle «noué», que «tortueux», «noueux» et «noué» se condensent en «trouées». Mais ce jeu ne doit pas être gratuit: il produit du sens.

L'Idée est alors réintroduite comme fil conducteur (métaphore du parcours) et comme boucle:

chemin des pierres trouées  
pour en arriver où nous en sommes

Ce qui se tisse ainsi dans le poème, et de façon thématique et de façon concrète, c'est la combinaison des deux voies.

Le poète de vingt ans, d'une part construit son dire en vue d'un sens déjà là avant l'écriture, extérieur au texte, comme indifférent à la forme qui lui sera affectée, d'autre part s'abandonne à (ou joue le jeu de) la productivité même de ce langage, explore les différents dépôts qui y sont accumulés, les associations qui les détruisent ou les rénovent. Ainsi du mot qui peut jaillir par nécessité (propriété) sémantique ou par nécessité phonique. Dès ses débuts, l'idéal de Giguère semble bien la rencontre de ces deux nécessités qui ne dépayse pas absolument le lecteur traditionnel mais renouvelle sensiblement les possibilités productrices du langage, le projette dans le surprenant ou l'inconnu à partir du connu. Dès le départ, Giguère s'inscrit donc dans une certaine tradition humaniste idéaliste. Mais il cède en même temps aux appels d'une certaine modernité qui consiste à poser son regard sur le fonctionnement du langage et à le voir à l'oeuvre dans le tissu du texte. Cette modernité toutefois est bien localisée. Elle ne s'enferme pas dans les recherches purement formalistes pour lesquelles le texte n'est plus qu'un système tout à fait clos de forces: le poète ne se livre pas à des calculs de physicien, ne théorise pas à partir de ces calculs ou ne calcule pas à partir de ses théories pré-construites. La modernité de Giguère s'arrête à celle du surréalisme, qui n'incorpore que de façon fragmentaire et disséminée (voire épisodique) une réflexion sur sa démarche productive. Elle vise, paradoxalement, l'instauration d'un équilibre, refuse l'exploration / exploitation d'une voie à l'exclusion de l'autre. Surréaliste, Giguère l'est d'abord parce que cette école est alors la seule voie de la modernité au Québec, qu'elle imprègne la jeunesse qui refuse les modèles que la société lui offre, qu'elle constitue le lieu de rencontre de jeunes esprits. Surréaliste, Giguère l'est surtout par l'emprunt de techniques d'écriture. Il y trouve principalement un mécanisme de régulation, par lequel signes et discours, relativement subvertis, se retrouvent dans des positions qui, n'étant plus celles que l'institution et l'idéologie leur assignaient, les renouvellent, les rénovent.

Mais cette révolte est une épreuve de vérité. Elle ne vise pas à l'instauration d'un état anarchique (ou froidement technologique de certains formalismes) mais à celle d'un ordre humaniste nouveau. Avec le recul,<sup>2</sup> il apparaît qu'elle lutte contre la sclérose qui mine et détruit l'institution sous

---

2. Il faut bien remarquer qu'à la fin des années 40 et au début des années 50, et bien qu'il soit jeune, Giguère dispose lui aussi d'un recul de près d'un quart de siècle par rapport aux pleins feux du surréalisme français. La spontanéité de la révolte et de la découverte a déjà eu le temps de se refroidir en procédés. Ce sera l'art de Giguère de partir de certains de ces procédés et d'y inscrire sa belle jeunesse, en leur évitant la réduction rhétorique.

couvert de conservation. Elle ne détruit donc qu'en apparence. En fait, elle est restauratrice. En elle travaillent des forces antagonistes dont il convient d'examiner la résultante.

### **Le signifiant en liberté**

Dès les débuts de sa carrière de poète, Giguère s'inscrit donc entre une certaine modernité et une certaine tradition humaniste. Mais qu'est-ce que cela veut dire? N'est-ce pas, moins qu'une tautologie, une proposition vide? On peut reprocher à ces termes leur trop grande imprécision. Il est devenu courant que la modernité (mais on préfère, depuis peu, escamoter le mot) désigne surtout une attention à la matérialité du langage, au «travail textuel», à l'effacement du sujet transcendant, à l'inclusion dans le texte de cette boucle réflexive et productrice. Cette désignation est pourtant historiquement marquée et trop étroite. Elle peut être englobée par la notion plus générale d'effort en vue du dépassement des conceptions et des pratiques antérieures perçues comme sclérosées, répétitives, académiques. La tradition humaniste, elle, semblerait faire fi de tout «travail» textuel autonome. Elle s'attache à trouver, imposer un sens transcendant (subsumé par un sens plus englobant de l'existence, de la destinée humaine par exemple). Il n'est pas sûr qu'elle ait ignoré et qu'elle ignore la duplicité des signes, que son silence à ce sujet, équivalant à accrédi-ter la croyance en leur transparence absolue, soit si naïf ou si vicieux (occultation idéologique). Modernité, tradition humaniste sont utilisées ici moins pour cette précision dont ils manquent par abus d'extension que par souci de dégager, de dessiner en gros des tendances. Il n'est pas question de renvoyer l'acte poétique aux mystères de la production magique. Il suffit simplement de constater qu'en Giguère se manifeste une double attirance: pour le sens émergeant du travail textuel et pour le sens apparemment puisé hors du texte et injecté dans le texte; qu'il est plus enclin à les mettre tous deux en scène et à les laisser librement jouer qu'à les déposer comme objets de réflexion et de théorisation. Ce qui d'ordinaire se présente éclaté se retrouve chez lui en conjonction. C'est d'un regard narquois qu'il observe ce qui se passe sur cette scène où il se trouve projeté.

Et c'est sûrement en partie cette coïncidence qui motive son engouement pour les techniques (ou les procédés) surréalistes. Il voit qu'un sens est donné ou se donne souvent par la perversion du sens et des marques textuelles d'autres discours. Il faudra examiner, même sommairement, le travail qu'accomplit Giguère dans cette direction. À ce qu'on peut considérer comme un niveau de surface, il voit que le signifiant travaille, apparemment, selon ses propres lois. Il suffit de s'abandonner, de l'abandonner à son propre fonctionnement pour produire du sens.

Ainsi pourvu, sommairement, d'une technique, le poète laisse le signifiant se livrer à sa propre effervescence. Remarquons tout de suite, cependant, que le foisonnement en son texte garde un caractère contrôlé, comme si le poète tenait à conserver une certaine maîtrise, un certain droit de regard sur ce qui s'avance sur la page.

Les quelques observations qui vont suivre tentent de couvrir toute l'oeuvre publiée de Giguère. Une telle prétention impose des limites. Ce qui sera surtout relevé, ce sont des figures ponctuelles, non pas plus significatives que d'autres, mais choisies de façon un peu arbitraire pour représenter les nombreuses occurrences des mêmes phénomènes qu'il serait impossible de citer. Il arrivera cependant que nous examinions comment un procédé investit tout un poème, comment il le structure.

Une première lecture permet bien de remarquer un certain goût pour ce qu'on peut d'abord ne considérer que comme des bijoux enchâssés. Des phonèmes ou des groupes de phonèmes se mettent à permuter pour constituer des lexèmes nouveaux et existants, dans des syntagmes viables. Ainsi du célèbre:

Obscurités obscènes  
 Obscénités obscures  
 («Abécédaire», *FVF* 160),

que l'on peut analyser sommairement comme:

OBS (cur) ités — OBS (cènes)  
 OBS (cén) ités — OBS (cures).

Un tel dispositif n'est pas sans signifier la répétitivité, la circularité. La redondance du groupe «obs» provoque une sorte de hoquet qui renforce et contredit à la fois le caractère abstrait, voire philosophique du sens potentiel de ces mots. L'aspect vulvaire du cercle est confirmé par la représentation graphique (*FVF* 118), où le lettrage est disposé de part et d'autre d'une ligne inscrite dans un cercle, la lettre O. Parfois, c'est autour du «i» que les lexèmes se mettent à proliférer:

Ces lignes de vie ce livre de signes  
 trop de lumière nuit et menacer ruine (sic)  
 («Pouvoir du noir», *MAF* 120)

ou, plus parfaitement anagrammatique:

la vie acerbe  
 le verbe acide  
 («Le silence aux champs», *AP* 113).

Parfois, c'est sur l'alternance même entre le «i» et le «o» que le signifiant joue. Et de façon fort visible puisqu'il s'agit ici de la confection même du titre d'un recueil: *Forêt vierge folle*, jeu entre la «prise» et la «prose», le «i» et le «o», tel que le conçoit et le pratique Jean Ricardou<sup>3</sup>. Remarquons aussi, du point de vue consonantique, l'exploitation à l'initiale d'une fricative sonore entre deux sourdes, associée au «i» graphique entre deux

3. Jean Ricardou le rappelle encore dans *Théâtre des métamorphoses*, Paris, éditions du Seuil, 1982.

«o»: Fo... Vi... Fo... Faut-il suivre Fonagy quand il relie, dès leurs premières émissions par le jeune enfant, les phonèmes à certaines valeurs pulsionnelles?<sup>4</sup> Peut-on mettre en relation cette fricative non voisée «f» à une pulsion urétrale, cette fricative voisée «v» à une «phallicisation» de cette pulsion? Cette théorie est controversée et elle s'applique d'abord strictement à la phonation réalisée: rien ne prouve qu'une assertion rigoureusement établie et fondée au niveau de la phonation soit transférable sans précaution au niveau de l'écriture. Or le poète écrit. Il reste cependant que le dessin *la Forêt vierge folle* (FVF 62) est constitué de formes verticales fortement phallickes: multitudes de formes érigées et érectiles, dotées, à leur extrémité supérieure, de becs d'oiseaux, de visages ou simplement d'yeux. Au-dessus de ces formes, semble circuler un cercle unique, de taille réduite, linéaire, englobant un cercle plus petit mais de contour plus épais et plus incertain. De la même façon prolifère en ce titre *Forêt vierge folle* une multitude de créatures: une certaine phobie, la vie for(te) et folle, etc.

Se lisent aussi les initiales du poète, comme en second: R G.<sup>5</sup>

L'anagramme, parfois, est parfaite, mais facile et triviale: «le baiser de braise» («Tous feux éteints», AP 26).<sup>6</sup> Elle dissémine, selon les observations de Saussure, un mot thème dans les différents lexèmes employés:

Je cherche l'or des fous  
à l'ombre de mon orme  
qui lentement se meurt  
(«Avant-dire», MAF 127).

Littéralement, l'éclair contient le cri:

après les cris, les éclairs  
(«Hauts cris», MAF 128),

inclusion de l'anthropologique dans le cosmique.

Plus approximative, la paronomase semble aussi, du moins chez Giguère, plus productive. Elle permet, en suite syntagmatique, le déploiement paradigmatique:

- 
4. I. Fonagy, «Les bases pulsionnelles de la phonation», in *Revue française de psychanalyse*, janvier 1970, pp. 101-136. Il est curieux de constater au passage que l'oeuvre de Giguère, bien qu'elle paraisse s'y prêter, n'a encore fait l'objet d'aucune lecture psychanalytique.
  5. Le lecteur peut toujours s'abandonner à des relectures, très structurées ou intégratrices comme celle qu'André Gervais pratique sur «Mots-flots» (AP 107), ou plus rêveuses. Il peut ainsi voir dans les «Voyageurs aveugles» (FVF 183) des «voyeurs âgés veules», remarquer que le vocalisme de chacune des trois strophes, surtout à la rime, s'apparente à celui de chacun de ces trois mots, /wa/, /i/  $\simeq$  /e/, /u/  $\simeq$  /ø/, etc. La poésie de Giguère permet une telle déambulation.
  6. Il faut cependant remarquer qu'elle s'insère dans un jeu plus complexe. Les «flames» appellent sémantiquement le «brasier», la «braise»; l'anagrammatisation en «baiser» qui s'insère entre les deux termes est remotivée métaphoriquement par une longue tradition culturelle (les feux de l'amour), elle résonne ensuite en «pèse» — alourdissement, fermeture, dégradation.



Traces de boue traces atroces traces de loups  
(«La vie dévisagée», *A.P.* 19).

Elle permet la structuration du texte:

Les landaus  
les lambeaux  
les bandeaux  
tout ce que la vie nous a apporté  
(«L'oiseau rapace», *IV, MAF* 64).

Une homophonie approximative met en équivalence et en continuité les différentes étapes (socialisées) de l'existence, ou ses principales caractéristiques: le besoin de protection, de lutte, la faculté d'illusion. La circularité est accentuée par la reprise comme en refrain de ce groupe de paronymes et par, au niveau sémantique, les termes «cerceaux» et «couronnes». On peut penser aussi à la combinaison de l'anaphore et de la paronomase dans «Pour tant de jours» (*AP* 15):

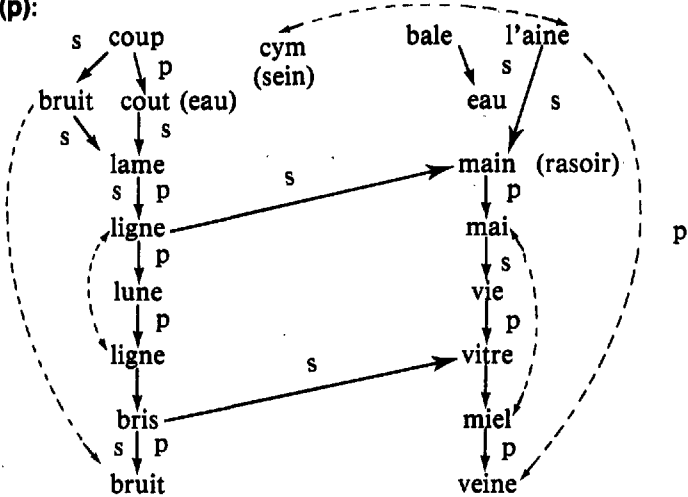
Pourtant...  
(...)  
et tant de nuits  
et tant d'ennui  
(...)  
tant de rideaux déchirés  
tant de radeaux coulés  
(...)  
tant de vie pour un mort  
tant de mots pour un mur

Ici, la production paronomastique est particulièrement intense. Le jeu sémique, de toute évidence, est soumis à cette règle d'engendrement: la probabilité d'un sémème s'accroît en raison de sa proximité phonique ou graphique avec un précédent. Remarquons cependant qu'il se conforme aussi à une certaine cohérence sémantique. Par exemple, les isotopies «corps humain» et «environnement humain» traversent tout le texte.

La représentation (entre autres) de l'acte amoureux peut bien être d'ordre métaphorique:

Un coup de cymbales  
un bruit de couteau dans l'aine  
une lame d'eau  
une double lame de rasoir  
sectionnant les lignes de la main  
une à une  
la lune de mai  
la ligne de vie  
un bris de vitre  
une seule et profonde soirée de miel  
un bruit de veines qui s'ouvrent  
qui geignent et qui saignent  
(«La nuit hurle», *FVF* 45).

Les mots s'appellent par association sémique (s) ou par approximation phonique (p):



La strophe se clôt sur le procédé du mot-valise, avec cette double particularité que d'une part on assiste au processus de sa confection et que d'autre part le mot d'arrivée est déjà dans le lexique:



Fécondité du signifiant qui mime ou redouble celle évoquée, de la relation.

Giguère veille toujours à ce que soit respectée une certaine cohérence sémantique et syntaxique. C'est ainsi que, défilant une série d'expressions formées avec ombre, mais avec la même valeur de trace, de soupçon, de faible apparence, il rompt la série avec une expression formée sur un autre modèle syntaxique, «la proie pour l'ombre» et joue à y faire suivre une expression paronomastique, «l'omble et la lamproie» (*Pouvoir du noir*, MAF 120) dont chacun des termes se range sous l'isotopie «poisson».

Un tel mode d'engendrement n'est pas sans produire des calembours. «La vie dévisagée» (AP 19) est le titre d'un poème qu'on peut lire, en conformité avec les «yeux cernés» du texte, comme «des vies âgées» (sous une apparence de désinvolture se cache chez Giguère un questionnement inquiet sur la temporalité, nous aurons à y revenir). «Deux cents ombres» à l'ouverture de «Sans ombre» (MAF 133) se transforme aisément, en dernière strophe, en «deux sans ombre». Engagée sur un tel mode, la lecture, malgré les risques d'errances, se met à devenir très productive.<sup>7</sup>

7. La récurrence de «l'eau glauque», «l'herbe tendre» incite à lire, à travers «Les poètes prévoient» (AP 73), les poètes Prévost.

Mais le calembour peut se remotiver :

je dis vagues  
vagues nocturnes  
vagues à l'âme  
(«Midi perdu», AP 79).

Par ce calembour, le poète peut en même temps annoncer son énonciation («je dis»), énoncer réellement («je dis vagues») et contester cette énonciation. «Vagues» est une représentation; la divagation sous-jacente l'efface, la fait passer au second plan dès que l'attention du lecteur se fixe sur «divague».

Quand le poème prend la forme du récit, il peut arriver, comme dans le récit surréaliste,<sup>8</sup> que sa progression ne soit plus assurée par les règles du récit conventionnel mais qu'une ébauche de récit conventionnel soit subvertie par ce qui apparaît alors comme incongruité dans cette optique. Ainsi en est-il des métaphores prises littéralement: «Le coeur me lève si haut que je ne vois plus les déserts» («Altitude du jour», I, MAF 53); «on ne savait où donner la tête / plusieurs la donnaient au premier venu» («Midi perdu», AP 80). Surtout, c'est la paronomase qui peut structurer tout un récit:

(...) je ne vois plus (...)  
(...) un grain de sable *noyé* (...)  
Et je vois sur le drap *mouillé* les petits bateaux  
*rouillés* (...)  
Je les *vois louvoyer* ...  
Vous *voyez*, ils *louvoient* (...)  
(«Altitude du jour», I, MAF 53).

C'est par paronomase que surgit une marque du discours: «vous voyez»; surgissement accidentel donc, bien qu'il s'inscrive d'emblée dans la naturalité des instances de communication.

### Les marques / masques du discours

La recherche des procédés travaillant le signifiant pourrait laisser croire, surtout quand elle se fait à courte vue, sur des fragments isolés, que le texte de Giguère est purement une forme de jeu. Le jeu, dans tous les sens du terme, n'est certes pas à ignorer chez un poète comme Giguère. Mais le jeu n'est pas que l'utilisation ou l'application de règles. Il en est aussi l'assimilation et le remodelage (ou la redistribution). Le texte de Giguère n'est pas un jeu qui se maintiendrait seulement au niveau linguistique, il se constitue en discours.

Certains poèmes semblent de constitution totalement aléatoire. Par exemple «Exposition de tableaux» (FVF 142-143), dont chaque vers est le titre

8. Cf. Laurent Jenny, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique* 16, 1973, pp. 499-520.

d'un tableau d'une exposition qui a réellement eu lieu à la galerie l'Apogée à Saint-Sauveur en 1973. Et pourtant, il ne ressort pas d'incohérence véritable de ce poème. Un texte totalement aléatoire, à partir des lettres, risque peu de contenir des mots; à partir de mots, risque peu de contenir des syntagmes. Or ici, nous avons et des mots et des syntagmes, et même des phrases: presque toutes les strophes sont en fait des phrases régulièrement constituées. Même si le poète n'avait pas en vue l'écriture d'un poème à partir de ces titres au moment où il a nommé chaque tableau — ce qui est très probable — il fabriquait déjà des syntagmes, comme en préparation de cadavres exquis. Au moment où il décide d'écrire son poème, il a en réserve une banque de syntagmes qu'il lui est loisible d'associer selon des combinaisons diverses qui vont produire des phrases et mimer le poème (surréaliste) au point de le devenir. Il faut bien remarquer cependant que le hasard objectif s'est fait sérieusement tordre le bras. Le poème pourrait, avec les mêmes éléments syntagmatiques, être différent, d'autres combinaisons auraient pu être produites à la place de celles qui ont été retenues. Les isotopies, bien sûr, seraient les mêmes (oiseau, métal, éléments cosmologiques ou météorologiques, etc.). La grammaticalité serait du même ordre. Ce qu'il faut retenir d'un tel exercice, c'est finalement la volonté de produire un discours. Giguère organise du discours: plus précisément, il raconte toujours, ou feint de raconter, ou mime l'action de raconter, ou, enfin, en ayant l'air de détruire toute narration, en jouant à celui qui ne raconte jamais, qui subvertit toute narration, ne fait jamais que raconter. Que raconter, dans «Exposition de tableaux», les aventures du temps: «Le temps passe / ... Le temps revient.»

L'opposition du linguistique et du discursif, sous la forme approximative du descriptif et du narratif, a été mise en scène dès les premières années d'écriture de Giguère. En 1950, le poème «Comme des mouches» (AP 12) oppose deux strophes de six et trois vers. La première ne contient que des noms et adjectifs reliés par des mots grammaticaux (dans, de, comme):

Glacés dans la pénombre  
 pénombre des péninsules désertes  
 désertes comme une main  
 main de saule pleureur  
 pleureur et voleur d'eau  
 eau stagnante de certains visages

L'énumération est nomination. L'anadiplose (le premier mot du vers reprend le dernier mot du vers précédent) insiste sur la filiation dans l'engendrement de cette nomination (cascade de type biblique). La strophe se veut donc un inventaire: peut-être d'ailleurs plus inventaire des noms, du langage donc, de la possibilité de désignation, que du monde.

La seconde strophe est plus brève:

glacés dans la pénombre  
 certains visages tombaient  
 sur d'autres poitrines

Elle a le même point de départ que la première, c'est-à-dire le même vers. Elle reprend aussi le point d'arrivée de la première, «visages», auquel on était parvenu par glissement progressif - tous les autres termes n'ayant été, finalement, que des métaphores. Ces «visages», centraux d'abord par ce terme final d'une énumération en cascade, deviennent centraux maintenant parce qu'ils sont le sujet, l'acteur principal d'une narration. Évidemment, cette narration se réduit à une phrase. Le discursif reste donc, en apparence, de même niveau ou de même dimension que le linguistique. Qu'on ne s'y trompe pas cependant. C'est bien la possibilité de deux voies poétiques qui sont ici mises en parallèle et opposées.

Un même sujet poétique est traité de deux manières différentes dans le même texte. La première évoque la circularité du procédé, sa longueur, sa répétitivité. La seconde, sa nervosité; elle peut thématiser la circularité («certains visages tombaient / sur d'autres poitrines»). Elle inscrit l'agent, l'objet, la temporalité. Conclure avec elle, c'est donc, selon une vue hiérarchique, la privilégier, la proposer à la préférence.

Ainsi, Giguère joue avec le langage, mais c'est toujours pour produire des discours qui proclament leur discursivité. Ce ne sont pas discours honteux qui se cacheraient, se voileraient. Il faudra évidemment se demander si cette exhibition du discours comme discours ne comporte pas une part importante de parodie, si l'intention parodique ne prédomine pas et si ce discours n'est pas en fait un faux discours, une apparence de discours: il conviendra d'examiner ce qui se cache sous ou dans ce discours. Mais pour le moment, il faut d'abord établir que le texte de Giguère, le plus souvent, se présente et s'établit comme un discours.

Nombreuses sont les marques d'insertion du texte dans un «schéma de communication». À cet égard, le poème «Par mes mains» (AP 28) est exemplaire mais n'est pas unique, bien que beaucoup de variations soient possibles et effectivement réalisées.

Ils ignorent ce que je fais  
encore plus ce que je tais  
mais moi ce sont tes  
yeux-miroirs tes seins-oursins  
tes doigts-de-laine  
que j'aime

Un je masculin s'adresse à un tu féminin en l'absence explicite et à l'insu d'autrui, un «ils» qui renvoie aussi bien à l'ensemble des humains, à l'exclusion du groupe je-tu, qu'à l'ensemble des amis et relations de ce groupe. Déclaration d'amour, secrète et publiée: secret proclamé par le détenteur et le conservateur du secret. Description du corps d'un «tu», finalement, mythique (il peut bien être réel pour le poète qui, ne révélant pas le nom, le fait entrer dans la catégorie du mythique), avec, en finale, la proclamation du caractère construit et sans référent du texte:

tout ce que tu es  
au moment d'entrer dans un monde  
de toutes pièces inventé

Ce qui prévaut, c'est ce besoin, au moins, de faire comme si le discours était réellement tenu, comme s'il était soumis aux contraintes de la circulation des discours. Le locuteur se définit lui-même par un faire, mais un faire non-dit, annoncé comme non-dit; par un dire en creux («ce que je tais»), c'est-à-dire par un non-dit intentionnel et par un dire, ce dire que constitue le poème. Entre le «je», le «tu», le «ils», (entre, donc, ces instances textuelles), entre l'écrivain et son lecteur, entre ces diverses instances textuelles et référentielles se nouent un grand nombre de relations. Bien des instances sont d'ailleurs suffisamment ambiguës pour qu'à la faveur de ces ambiguïtés se fassent certaines méprises et certaines identifications: le «ils» englobe-t-il le lecteur ou non? Impossible à déterminer en dehors d'une lecture particulière par un lecteur particulier. Il ne faudrait pas négliger non plus l'éternelle question des rapports entre l'écrivain et son «je» textuel, entre l'autobiographie et ce personnage à prétention autobiographique, bien que dans l'absolu, le poème interdise toute identification autobiographique sommaire. Question naïve, voire fallacieuse pour la théorie littéraire enfermée dans la clôture textuelle, mais qui va se poser à tout lecteur familier du discours romanesque, du discours historique, etc.

D'un poème à l'autre, les instances se modifient. Le «je» n'est pas présent dans tous les poèmes, bien qu'il soit statistiquement très fréquent et apparaisse parfois sous la forme mixte du «nous», incluant donc aussi le «tu», mais un «tu» élargi, mal défini: c'est le groupe, cet ensemble étroit et fermé d'intimes qui partagent mêmes convictions et mêmes actions — on sait que pour Giguère, cette notion de groupe, d'esprit communautaire, a été particulièrement prégnante au début de sa carrière.<sup>9</sup>

Il faut éviter d'établir un lien univoque entre l'activité de caractère social du poète, surtout durant ses premières années d'écriture, et l'insertion fréquente dans ses textes de «je», «tu» ou «nous». Encore une fois, le poème n'est pas le lieu du discours autobiographique. Mais il y a lieu de s'interroger sur cette correspondance. Tout se passe comme si, en fin de compte, lors de la rédaction, puis lors de la publication du poème, le poète s'adressait réellement à quelqu'un, à un «tu» autre que le «tu» textuel mais pour lequel ce dernier n'aurait servi que de relais, ou plutôt, aurait servi, entre autres choses, de relais. En ce sens, au-delà de toute technique, le texte est intentionnellement discours dont les marques premières servent principalement d'indices à des marques plus profondes. Si, en surface, le poète joue aussi bien avec la matière langagière qu'avec les marques du discours, ce jeu sert de couverture à une activité plus secrète, plus fondamentale, plus vitale aussi. Écrire, c'est produire un discours, faire parvenir le message suivant: le désir et la volonté de communiquer. Par le biais du texte poétique, l'écrivain choisit une voie difficile, exigeante, qui risque fort d'être mal comprise. Le public de poésie, au Québec comme ailleurs, est fort étroit. Il est,

9. Cf. A.-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, éditions L'Étincelle, 1977, pp. 70-71 et 184.

de plus, «lettré», c'est-à-dire qu'il est généralement au courant de tout l'aspect mécanique de l'écriture et dédaigne ce qu'il considère facile au niveau de surface; qu'il nie cet appel par en dessous, ce cri vital.

En son aspect discursif, la poésie de Giguère peut paraître limitée, entravée, entachée d'un vice réhibitoire, à une époque où, sous bien des formes, se manifeste une tentation formaliste. Qu'elle soit aussi parfois empreinte de lyrisme<sup>10</sup> ne peut que contribuer à la discréditer davantage. Elle n'est en apparence ni assez révoltée, ni assez engagée, ni assez lyrique pour intéresser un public plus vaste.

Le texte de Giguère mime le discours et se fait discours. Cette tendance est particulièrement manifeste dans le goût du poète pour la narration: goût ou passion de raconter en même temps que de subvertir le récit, d'y introduire des éléments qu'il est capable d'assimiler mais qui le minent. Le récit en sort dévié. «*Mirror*» (*MAF* 13-29) est le plus long et le plus cohérent de ces récits. Mais bien des poèmes sont de la même veine. Même si les acteurs semblent parfois incongrus, les actants et le code des actions sont bien les mêmes que ceux que détermine la science des récits. La technique narrative permet d'autre part une vigoureuse intrusion de la temporalité: des récits explorent les possibilités du présent, du passé, du futur («*La rose future*» I et III, *AP* 41-42), d'autres créent des perspectives temporelles, qui ne sont pas sans rappeler certains textes des *Illuminations* de Rimbaud.

Giguère éprouve le besoin de fabriquer ou de refabriquer du discours. Mais ce discours exige le respect de certains codes, c'est-à-dire la conformation à des règles: ce codage minimal doit rendre la forme perceptible mais permettre en même temps d'en jouer. La reprise de discours reconnus (le discours littéraire n'est pas seul appelé) ne fonctionnant plus dans ce qu'il est convenu d'appeler leur milieu «naturel» (le milieu d'un discours est entièrement culturalisé) produit un effet parodique. Ces discours apparaissent comme minés de l'intérieur: vidés de leur fonction première et régénérés.

Tantôt, c'est la «*Légende d'une photo imaginaire*» (*AP* 69) qui sert à subvertir un type de discours très répandu et réputé contenir et révéler la Vérité:

De gauche à droite:  
l'anneau aquatique  
le train télescopé  
la bande sonore  
l'arrêt du coeur  
(...)

Ici, la photo de presse n'existe pas. Ou plutôt, elle se constitue à partir de sa

10. Dans les poèmes les plus lyriques, on discerne sans difficulté l'influence assez directe d'Éluard.

description verbale: premier renversement, le peintre et graveur crée des objets visuels à partir d'objets verbaux. Voilà une façon magistrale d'accorder la préséance absolue à ce qui est toujours subordonné; subordonné dans l'espace — la légende se tient sous la photo —; subordonné dans le sens — le texte ne détient son pouvoir de vérité que du cliché, du moins le croit-on généralement.<sup>11</sup> Deuxième renversement: l'annonce d'une description ordonnée et cohérente est suivie d'une liste d'«objets» incohérents, certains visibles et d'autres non, en tout cas ne constituant certainement pas une nature morte conventionnelle. Distorsion entre la carte du menu et le repas. La cohérence relève du simple hasard objectif. Ou de l'onirisme: ainsi est exploité le discours du rêve («Corps et biens», *MAF* 82). Une certaine cohérence s'institue au niveau manifeste grâce à des isotopies, très larges. Le contenu latent échappe à la perception du lecteur: il ne s'agit pas d'un rêve, peut-être et sans doute même pas du récit d'un rêve mais d'une simple parodie. La référence est coupée. Et ne le serait-elle pas qu'elle serait quand même inaccessible: nous ne sommes pas dans le cabinet du psychanalyste. Il s'agit bien ici d'une création poétique sur un patron discursif bien connu. En tant que telle, le mime qu'elle suppose fait d'elle une production d'un autre ordre que le patron.

Tantôt, il s'agit de parodier le bulletin de nouvelles:

On signale depuis longtemps un satellite nuisible,  
un autre non moins nuisible mais invisible celui-là  
(...)  
(«Signaux inutiles», *AP* 133).

Ce qui est repris, c'est à la fois la sorte de neutralité (sans doute garantie de l'objectivité de la nouvelle) et le catastrophisme: toute nouvelle est, dans la conception et la pratique occidentale, une catastrophe, c'est-à-dire le rapport d'un événement qui perturbe l'ordre antérieur. Ce qui, par contre, est introduit subrepticement, c'est l'implication personnelle, toujours absente de cette forme si commune et si envahissante de discours. Le «nous laissons tout crouler», constat de résignation, est ce qui ne se dit jamais. Ce qui se retient ou se masque sous l'apparente objectivité. Le poète remodèle les nouvelles. Il leur donne une dimension cosmique («On signale d'autre part les innombrables avaries qu'a subies notre planète en cours de route»), une perspective temporelle («on signale depuis longtemps...») alors que la nouvelle est l'instantané, ce qui ne peut plus se dire sous sa forme à une autre date — elle devient discours de chroniqueur ou d'historien. Ainsi conçue, la nouvelle est une anti-nouvelle. Elle rejoint l'aphorisme par son aspect d'universalité.

11. Les sémiologues ont en effet montré que, généralement équivalente à un énoncé et polysémique, l'image subit une sélection de sens par le texte d'accompagnement. Cf. Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», in *l'Obvie et l'Obtus*, Paris, éditions du Seuil, 1982; Umberto Eco, «Vers une sémiotique des codes visuels», in *la Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.



Tantôt — et c'est très souvent —, le texte prend la forme d'une lettre:

Je ne vous écrirai pas comme autrefois  
des pages de marécages où l'on s'enfonce  
(«Dernière lettre», *FVF* 119).

Ici, c'est tout le texte qui se présente comme une lettre, une dernière lettre, c'est-à-dire que la lettre s'achève sur la déclaration que c'est la dernière:

je ne vous décrirai plus ma vie  
je ne vous écrirai plus.

Il y a donc insistance sur les marques même de l'énonciation. Il s'agit là d'une énonciation à la fois réelle: l'écrivain écrit puis cesse d'écrire, et d'une énonciation fictive: dans le poème, il n'y a aucun interlocuteur réel. Ce jeu du mime d'une pratique réelle de discours se retrouve de façon très voisine dans les «Cartes postales» (*FVF* 185-188):

Je ne suis pas où vous pensez. Pays perdu, pays ruiné.  
Le soleil, ici, perce et tue. Comme chez vous  
la neige. Plages inutiles. Sable. Mes paysages  
sont vos yeux, votre dernier regard à l'orée  
de l'érablière. Je ne voyage pas. Je m'absente.

Cette carte postale respecte le genre. Elle parle du voyageur lui-même, de ses découvertes, des paysages et des pays qu'il traverse, de leurs particularités. Du point de vue de l'imaginaire, deux espaces se trouvent définis: un espace du centre, de l'origine, de la référence (curieusement, cet espace se trouve spécifié ici par la neige et l'érablière, connotant une certaine québécoisité, presque totalement absente à ce niveau chez Giguère); un espace de l'ailleurs, du danger, de l'absence aussi, l'espace qu'on n'occupe pas vraiment quand on a quitté son espace central. Ce que Giguère semble rechercher dans un tel modèle, c'est justement la possibilité de dédoublement. Dédoublement de l'ici et de l'ailleurs, du central et du périphérique. Dédoublement des personnes, un émetteur et un récepteur contenus dans la fiction même du texte. En fait, ces dédoublements permettent d'établir une sorte d'équivalence: «Le soleil, ici, perce et tue. Comme chez vous la neige»; «J'ai découvert un étang vierge; mais il n'y a pas de quoi jubiler: il tiendrait dans votre main». Équivalence des espaces, équivalence des personnes qui auront ainsi servi surtout à une mise en perspective. L'ici maintenant n'a pas à être occulté, mais toute tentative de représentation quelque peu directe conduirait à un aplatissage. Le poète brise donc l'enfermement, même s'il veut signifier l'étroitesse, l'enfermement. Et s'il utilise des formes de discours fort répandues, immédiatement reconnaissables avant toute analyse, c'est qu'il a à la fois besoin de cette reconnaissance et de cette subversion pour situer son espace imaginaire.

Ainsi, la parodie déborde le cadre des formes de discours non littéraires. C'est dans le moule du mythe d'origine que la parole poétique peut se proférer:

L'urne fut renversée dès la première vague et le sang répandu imprima sur la plage la gravité de l'outrage. La mer se retira avec ses espadons (...). («Les causes de l'exil», *AP* 138).

C'est aussi dans le moule du roman d'apprentissage: «*Miror*» est le récit d'une vie, constitué d'épisodes qui servent à montrer l'édification d'un être — et, ironiquement, sa destruction. La séquence XXXI, la dernière, est justement consacrée à la recherche de la vie perdue, qui conduit à la perte de la tête. Apprentissage qui se solde par un échec, par une perte du savoir: «Je ne sais plus ce que je ferai sans elle maintenant... seul... je ne sais plus... je ne sais plus...» («*Miror*», *MAF* 29).

Enfin, c'est la forme du conte qu'épouse «*Midi perdu*» (*AP* 77-82). En un espace restreint, — un midi-, quelques acteurs — un «je», un «tu», quelques intimes réunis en un «nous» — voient la vie, sous la forme d'une femme encore jeune, partir en train. Une situation initiale se trouve donc détériorée à la suite d'un événement. Voilà donc, sous-jacent, le canevas d'une nouvelle ou d'un conte. Il se trouve cependant doublement subverti. D'une part, le compte rendu de la situation initiale occupe la majeure partie du texte. D'autre part, à un autre niveau, chaque séquence tend à dérapage, à acquérir sa propre autonomie, à se détacher de l'ensemble par le jeu sur les mots:

on ne savait où donner la tête  
 plusieurs la donnaient au premier venu  
 d'autres la donnaient au lit du fleuve  
 (*AP* 80).

Enfin, on peut s'interroger sur le caractère appuyé de l'allégorie: la vie sous la forme d'une femme appartient au fonds culturel très ancien, archaïque. Le reprendre — en le rajeunissant sous la forme de la voyageuse en train —, c'est à la fois en meubler son espace imaginaire et s'en démarquer. Le jeune poète («*Midi perdu*» date de 1950) se livre donc déjà à cette récupération parodique du discours reçu. Il aime raconter mais ne raconte rien d'autre que ce qui toujours a été raconté. Il ne fait que mimer le fait de raconter, comme l'enfant ne sachant pas lire qui, devant un livre à l'envers, procède, consciencieusement et par jeu tout à la fois, à la lecture des textes qu'il a sous les yeux. Son récit, comme la lecture de l'enfant, est totalement faux: il n'y a que leurre de récit, comme il n'y avait que leurre de lettre, de mythe, de légende ou de photo. Mais il est aussi plus vrai. Il parvient, par l'exploitation de ces moules et en même temps par la poétisation (ce dérapage au niveau de la langue surtout) à abolir l'anecdote dont semblent vivre ces genres, ce «la marquise sortit à cinq heures» qui répugnait tant à Valéry. De sorte que le lecteur, très habitué à ces formes de discours, trouve les garde-fous pour parcourir le texte et se trouve en même temps médusé, *dépaysé* («Poètes de tous les pays, dépaysez-vous!», *FVF* 131). Ce décalage perpétuel a un effet corrosif. Si Giguère est rarement un poète de la révolte,

s'il ne crie pas, ne hurle pas, il corrode. Le lecteur de tels textes éprouve comme un vertige devant cette refonte des discours qui se donne l'apparence d'une refonte du monde. Il est par ailleurs porté à imaginer le sourire du poète devant l'effet appréhendé.

Une telle exploitation de formes reconnues correspond assez bien, du point de vue graphique, à l'appréhension de l'espace par le dessinateur et graveur. Devant la plupart de ses oeuvres graphiques, l'oeil hésite toujours à discerner la perspective. Elle est à la fois présente et absente. Non pas minimale, mais appelant des lectures distinctes. Il en est de même en ce qui concerne la figuration. Les figures anthropomorphes et zoomorphes des dessins et sérigraphies contiennent des traits minimaux de reconnaissance ou d'identification. Le spectateur cherchant à retrouver une figuration stable qui le sécurise trouve son compte. Celui qui s'attache aux formes en elles-mêmes, indépendamment de la figuration explicite, peut tout à son aise explorer les propositions nombreuses et complexes de l'oeuvre. Enfin, tel spectateur hésitera, sa lecture d'une oeuvre variera: il sera tantôt dans la posture du premier, tantôt dans celle du second. C'est sans doute en partie de là que l'oeuvre de Giguère, tant poétique que graphique, tire son efficacité. Elle est vieille et elle est neuve. La conjugaison de ces deux dimensions lui confère un caractère bien personnel, presque inimitable. Giguère, dit-on, n'a pas de disciple. On pourrait attribuer ce fait à ce que, jeune poète, il avait adhéré à un courant littéraire alors sur le déclin: le surréalisme des années cinquante s'est bien institutionnalisé en trente ans d'existence. Mais c'est aussi qu'il tisse son texte, pour utiliser le cliché, à coups de parodie. En fait, Giguère introduit, comme Michaux, la problématique romanesque dans le texte poétique. Bakhtine, observant les textes de la tradition occidentale, peut opposer le texte poétique, unilingue, au texte romanesque plurilingue, contenant une multitude de formes et de discours,<sup>12</sup> Giguère, à travers son oeuvre, même poétique, multiplie les discours. Les surréalistes avaient déjà tenté de décloisonner les textes, d'abolir les genres. Un texte doit être capable d'accueillir tout ce qui s'écrit, puisque les paramètres formels ne comptent plus.<sup>13</sup> Par ses brefs textes poétiques, Giguère se permet d'écrire du discours romanesque. Dans ce roman qu'est son oeuvre, il se permet d'être poète.

---

12. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1978, en particulier «Du discours romanesque», p. 83 sq.

13. Les écritures formalistes vont prôner le même décloisonnement, mais cette fois parce que les paramètres formels les affectent uniformément, sans distinction de genre.

## Problématique de la représentation et représentation problématique

Le mot dit ne s'enferme pas dans ses lettres. Il est toujours au delà de toute apparence, soumis, lors même de sa profération, à la pulsion, comme le personnage du film de Fritz Lang:

### M LE MAUDIT

Il habite une maison de mots sanglants  
 au coin de sa solitude  
 une maison de mots meurtris par l'habitude  
 il vocifère sous sa lampe de chevet  
 il s'étale se déploie se brise en mille morts  
 pendant qu'on s'acharne au pied de la lettre  
 il louvoie dans la forêt des symboles  
 attaqué par les mythes  
 troué de toutes parts  
 dévoré par les signes  
 il agonise en couleurs dans sa nuit blanche (*FVF* 124).

Autour d'un même geste criminel, différents vécus s'affrontent: celui des membres de la société terrorisée, celui de la police impuissante, celui de la pègre frustrée de ne pouvoir se livrer à ses occupations coutumières et enfin celui du meurtrier qui expliquera au «tribunal» comment il est lui-même victime de la pulsion. Comme le geste criminel, le mot est le lieu d'une prolifération de sens: le mot dit toujours quelque chose et ce quelque chose s'agence dans des réseaux structurés dans et par le langage, mais ébauchés d'abord avant le poème, en d'autres lieux et d'autres temps.

Ainsi, l'oeuvre de Giguère refuse explicitement d'être traitée comme une pure création langagière fermée sur elle-même. Nous avons vu qu'elle s'alimentait d'autres formes de discours. On peut/doit se demander comment elle informe ces discours, c'est-à-dire comment s'y fait la représentation et comment s'y organise l'imaginaire.

Il est sans doute naïf d'espérer produire une signification de l'oeuvre comme le fait, par exemple, Axel Maugey:<sup>14</sup> son analyse des thèmes est peu convaincante car elle fait l'économie de l'observation du travail.<sup>15</sup> Giguère utilise du discours subverti, jeu de miroirs, lieu d'ambiguïtés qui lui servent à la fois à se masquer et à signaler la complexité de ses rapports au monde et au langage. Le terme ambiguïté n'est pas ici péjoratif. Le poète, sauf exception, n'entend pas méduser son lecteur et à un niveau de surface, le langage est limpide, comme l'ont remarqué bien des critiques, en particulier Claude Gauvreau:

14. Axel Maugey, *Poésie et Société au Québec (1937-1970)*, Québec, P.U.L., 1972, pp. 145-164.

15. À cet égard, la brève étude de Gilles Marcotte dans *le Temps des poètes* est beaucoup plus prudente, et plus juste.

Moi qui suis un baroque fruste, j'ai toujours envié à Giguère (...) le délié de sa phrase, la minutieuse fragilité resserrée de ses images, sa concision qui transmet plus d'électricité extasiante que n'importe quelle prolixité.<sup>16</sup>

L'ambiguïté dont il est question ici est celle, fondamentale, qui travaille le texte poétique occidental. Il s'agit, au niveau sémantique, de ce jeu sur les isotopies dont le groupe mu<sup>17</sup> analyse le fonctionnement. Un texte poétique se bâtit généralement sur plusieurs isotopies entre lesquelles se produisent des médiations, c'est-à-dire, du point de vue de la lecture, des opérations de réévaluation de l'une par rapport aux autres. Elles-mêmes subsumées par le modèle catégoriel du cosmos, de l'anthropos et du logos, elles se construisent et se réévaluent en des points nodaux que sont les «figures connectrices». Une telle construction, même rigoureuse, est cependant suffisamment élastique pour que plusieurs lectures soient possibles; établie pour des textes de dimension relativement modeste, elle devient impraticable pour l'ensemble d'une oeuvre. Il faut donc en revenir à un type de lecture tel que le pratique Maughey, en prenant toutefois la précaution de ne pas se laisser prendre à l'illusion de regarder à travers une vitre.

Ainsi, l'inscription sociale dans le texte de Giguère est-elle discrète: «(la parole de Roland Giguère) est en contact avec la réalité sociale, mais non pas (...) de manière explicite», déclare Gilles Marcotte.<sup>18</sup> Elle ne peut être lue, aux risques du lecteur, qu'à travers des métaphores ou des allégories. Elle est plus décelable dans les textes des années cinquante que dans l'oeuvre postérieure. Le dogme religieux est raillé par la disposition, sous le titre de «Corps glorieux» (AP 44), d'un texte organisé autour de l'amour le plus sensuel:

Un amour béant au milieu du lit se fait jour  
un amour nu flambant et sans atours

C'est peut-être moins une attaque qu'une substitution pure et simple. À la conception officielle de ces corps de bienheureux après la résurrection, le poète ose opposer l'ici-maintenant à un de ces moments les plus intenses de l'existence. Giguère ne part pas en guerre. Il réaménage tout: les discours et leurs contenus, les idéologies.

Il manipule les dictons comme les surréalistes manipulaient les proverbes. Il récupère le parler de la superstition, le dévie ou le nie et le confirme en même temps:

16. Cité par A.-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 152

17. Groupe mu, *Rhétorique de la poésie*, éditions Complexe, 1977, 295 p.

18. *Op. cit.*, p. 76.

On se souviendra durant sept ans du miroir  
 que nous avons brisé (...)  
 nous faisons la pluie et le beau temps de  
 nos propres mains,  
 nous brisions miroir sur miroir sans réfléchir,  
 sans fléchir; nous ne croyons plus aux signes de malheur,  
 nous ne croyons plus au malheur lui-même.  
 La Grande Nuit est tombée sur nous comme un monument.  
 («Altitude du jour», VI, *MAF* 58).

Dans un premier temps, la relation de causalité irrationnelle établie entre des événements sans connexion est réfutée au niveau du contenu. Il s'agit d'une libération des forces occultes et/ou obscurantistes, d'un défi juvénile. Dans un second temps cependant, à la pointe du poème, le récit semble confirmer la causalité irrationnelle: il y a eu défi, transgression des interdits; refus de lire les signes, il y a maintenant répression, application de la menace contenue dans le dicton. Mais il faut bien remarquer l'absence de toute articulation logique: le poète, par malice sans doute, propose un rapprochement que le lecteur sera tenté à la fois de faire et de ne pas faire, qu'il se voit discrètement proposer mais qu'il doit prendre en charge — prise en charge qu'il va hésiter à faire. Le poète propose et se dérobe. Il n'assène aucune vérité telle qu'il en court dans l'idéologie. Il n'a pas à prendre position sur les propositions qu'offre le savoir, la science, la pratique sociale.<sup>19</sup>

Croit-on saisir une évocation du pays réel:

pour un pays sans faune ni flore  
 où habite un peuple sans langue  
 («La limite du silence», *AP* 32),

et ce n'est qu'une «citation» du tristement célèbre rapport Durham. Comment le poète peut-il l'insérer dans son texte alors qu'il réfute ce point de vue. Ce pays «où habite un peuple sans langue» n'est pas le pays réel. La citation du Durham, qui est bien réelle, ne remonte à la mémoire que pour être détournée, déviée de sa trajectoire idéologique. Il y a en effet ambiguïté, cette fois au niveau syntaxique — fait rare chez Giguère — comme si l'impossibilité de s'échapper à un autre niveau lui avait fait trouver refuge dans celui-là: il est impossible de décider si le «nouveau départ à zéro / pour un pays (...)» est le départ qu'effectuera le pays (les journalistes parlent sans cesse de démarrage, d'essor, etc.) ou si c'est le départ qu'on effectue vers un pays, départ souhaité vers un espace autre. Le programme de

19. Ce qui n'exclut pas la condamnation relativement claire des charlatans:

Les chiromanciennes retournent tristement la paume, ferment les yeux et disparaissent dans l'opaque où le sort les attend.

Les diseurs de bonne aventure vont noyer au large leur boule de cristal et reviennent le visage masqué; ils ne diront jamais plus rien.

(«Altitude du jour», IV, *MAF* 56).

Le degré d'extension métaphorique n'est pas donné.

lecture a trop vite fait de s'établir étroitement en fonction de l'attente. Force est de constater que sur ce plan, le poète ne montre pas facilement son jeu, ce qui contraste singulièrement avec ce qu'on sait de sa biographie.

Il hésite toujours — souvent — à se lancer dans cette voie de l'engagement au delà de la simple dénonciation indirecte. Bien des critiques ont observé que le fameux «La main du bourreau finit toujours par pourrir» (*AP* 17) est une charge contre ce qu'il est convenu d'appeler la Grande Noirceur. La revendication ne passe pourtant pas par la lutte: c'est au contraire du soi-même que se dégradera le système de contrainte, voire d'oppression. Et la revendication porte sur la nécessité de l'ailleurs, de la liberté:

la grande main pourrira  
et nous pourrons nous lever pour aller ailleurs.

La focalisation sur le social ou le socio-politique n'est jamais assurée d'être la bonne ou la seule. Si elle s'applique parfois pour la production du poète dans la vingtaine, elle devient de plus en plus incertaine. Elle peut toujours n'être qu'un premier filtre pour une autre focalisation, celle par exemple sur la condition humaine:

Des hommes grands gros gras saignants  
des femmes minces fines douces et fluettes  
un peu fées mais aussi très flammes  
(...)  
et sous cet agglutinement d'êtres  
un homme réduit à sa plus simple expression  
un homme essentiel  
meurt lentement  
la poitrine ouverte la bouche cousue.  
(«Un monde mou», *AP* 46).

Derrière l'homme social se cache une «nature humaine», un homme essentiel, quoique le masque ne soit pas sans influence sur l'être qu'il recouvre. Le dépérissement dont il s'agit, cette asphyxie, ne met pas seulement en cause tel phénomène spécifique d'ici. C'est aussi le ravage causé par le poids de l'institution quelle qu'elle soit, par la conformation à ses exigences rigoureuses et néfastes. D'ailleurs, l'institution fait perdre l'intimité — cet espace qui s'ouvre en marge de la socialisation obligée — fait perdre la parole — une parole libre bien entendu — qui meuble cet espace, mieux, qui le constitue et l'organise. L'imaginaire doit se démarquer du social. Soumis aux diktats idéologiques, il n'est que silence, absence, pauvreté absolue et dérisoire.

À cette même époque de la vie du poète, les discours et les pratiques idéologiques apparaissent sous la métaphore de la poudre d'encre, non pas celle dont on écrit les textes de l'imaginaire, mais celle qui n'a pas encore sa forme, pollue, est exploitée à des fins de servage et de réduction:

la poudre d'encre dans nos veines nous affaiblissait et par-dessus tout nous pesait cette obscurité dans laquelle il nous fallait regrouper notre être sans cesse écartelé aux quatre vents de l'opaque («Feu fou», AP 34).

C'est l'époque de l'inclusion d'un grand nombre de figures du corps. Ce corps mis en scène est un corps éclaté, blessé, «écartelé». C'est le lieu par lequel l'idéologie semble passer pour réduire l'être, l'empêcher d'accéder à son espace propre. Le poème éclate le corps, le corps éclate le poème: c'est en effet dans cette évocation de l'éclatement corporel que la syntaxe subit elle aussi l'érosion, devient minimale:

poitrine trouée  
 sans raison  
 et repartir sans plus de raison  
 les mains vides  
 poitrine trouée  
 («Les démunis», AP 31).

À mesure que le poète acquiert de la maturité, à mesure aussi que se transforme, du moins en surface, la société qu'il habite et qui l'habite, les bribes de revendication par ce biais tendent à disparaître au profit d'une occupation réelle de l'espace imaginaire. À cette égard, l'adoption de techniques surréalistes ne doit pas faire écran. Le poète n'y consent certainement qu'en raison de leur capacité, pour lui qui les choisit, de se situer d'emblée dans les marges du discours dominant, idéologique, et d'y voir se développer l'espace imaginaire auquel il tient tant. Elles lui permettent aussi, incidemment dans cette optique mais peut-être bien fondamentalement de son point de vue, de mettre à l'abri une grande pudeur. Elles permettent de dire sans s'exposer. Le texte qui se fait est le plus caractéristique qui soit de Giguère; il occulte systématiquement avec aisance et sans dommage — apparent — tout élément biographique. Le poète peut ainsi vivre à l'aise en seigneur dans son fief et nul ne peut l'accuser d'indifférence à ce qui l'entoure. On a vu comment il s'emparait par en dessous du discours social pour la subvertir. Et cet espace textuel qu'il aménage rendra le service insigne, à ceux qui en feront la lecture, de s'échapper des contraintes qui les diminuent et les réduisent. Par des propositions de caractère mythique.

Un tel jeu se manifeste bien dans la temporalité.<sup>20</sup> Par la conservation de formes narratives ou simplement par leur parodie, le texte déroule un temps progressif irréversible. C'est la soumission à la rationalité occidentale, à la nécessaire linéarité. Mais on a vu dans l'introduction que l'effet de progression et l'effet de répétition dans la composition en spirale indiquaient une certaine perplexité devant un choix à faire entre deux voies; les termes de l'alternative reviennent sans cesse sans jamais se répéter vraiment: le choix se révèle fallacieux et c'est une nouvelle structure qui surgit sur le mode

20. Cf. «Rhétorique du temps» dans *Rhétorique de la poésie*, pp. 140-160.



dialectique. Ce temps linéaire du récit n'est là qu'en façade puisqu'on peut retrouver, par en dessous, par le jeu même du travail du signifiant souvent (infirmé ou confirmé par les signifiés), des marques non négligeables de temps réversible, de temps élastique et de temps cyclique. Il serait trop long ici de se livrer à une étude tant soit peu exhaustive, à un relevé des figures qui renvoient à de telles structurations. Qu'il nous suffise de remarquer que l'oeuvre graphique, le plus souvent, confirme une telle remarque. Un dessin ou une sérigraphie est souvent un récit — la légende ou l'inscription linguistique contenue oriente vers cette interprétation ou la confirme: récit minimal, certes, réduit à un syntagme narratif: «L'orage se lève», «le premier en filaments laisse tomber l'amulette (...)\», «je suis né pour te fouetter», etc. (*FVF* 52, 54, 55). Mais le contenu iconique échappe à une véritable temporalité narrative. Tantôt, il fait des pieds de nez au narratif — «La marquise sort à cinq heures» (*FVF* 149); tantôt il se met sous le couvert du présent anhistorique du proverbe, du dicton ou de la vérité d'apparence historique — «Le ballon craint le feu» (*FVF* 67). Tantôt, l'espace précaire de la page représente des figures mythiques, situées hors du temps, jouant avec le temps: «Comme l'oiseau vole, le soleil encagé» (*FVF* 148). Le soleil, source principale de vie et de rythme terrestre, est effectivement encadré d'un rectangle. Un oiseau (phénix?) semble en sortir, superlatif du soleil, ruée hors de l'espace emmuré, élan vers la liberté. Le cercle solaire a été piégé et c'est à l'oiseau de s'en évader.

L'imaginaire giguérien peut être considéré comme s'organisant, à partir de la coexistence d'au moins deux types de temporalité, autour du thème de la précarité. Tout est précaire qui se soumet au temps linéaire: les plus gros édifices, les plus solides institutions sont voués à l'effondrement. Pourquoi dès lors se porter à leur rescousse puisqu'elles écrasent l'être et qu'en définitive elles seront, de par leur mode de fonctionnement même, réduites en poussière? L'être est soumis à cette érosion quand il se livre trop docilement à une temporalité qui le nie. Mais sa précarité apparente se transforme en puissance dès qu'il ouvre son horizon sur l'espace imaginaire. C'est ce qui explique, dans les années cinquante, le goût et la peur de la rupture, le dégoût et le désir de la continuité, d'une certaine continuité: «Mais il faut continuer. Toujours continuer. Continuellement» (*Yeux fixes*, *AP* 89). Voilà le mot d'ordre, type du discours particulièrement monosémique et univoque, perverti encore une fois. Détaché de toute situation de communication réelle, il vacille. Il est le mot d'ordre de la vie, perpétuelle continuation, soumission dans sa base même à la temporalité progressive. Il est aussi le lamento du vivant harassé, conscient du servage que représente le fait même d'exister. La progression se mue en répétition, répétition des mots: «le ciel», «continuer»; répétition des cycles: «Le jour se fait jour et se fait nuit tour à tour nuit et jour» (*AP* 89). Le rythme s'installe, avec ses incertitudes. Les métamorphoses sont permises:

Ainsi je me trouve au niveau du métal. Je suis maintenant une goutte de mercure affolée dans une assiette de verre. On voudrait bien m'amalgamer mais je tiens à demeurer mercure pur et simple même au risque de servir de thermomètre pour les fièvres volcaniques (*AP* 92).

La dialectique de la rupture et de la continuité se résout par l'échange.

Ainsi, Giguère produit-il une logique bien particulière. Par son choix de l'écriture poétique, il se coupe de la communication réelle, de l'échange véritable tel qu'il se pratique. Par l'inclusion dans son texte poétique du discours tenu dans le champ social, il introduit une temporalité que fondamentalement il refuse. Mais ce masque commode lui permet toutes les libertés. Il fait coexister les contraires et sa démarche a toute l'apparence de la naïveté et de la spontanéité de l'écriture recouvrant celles du désir.

### Giguère-gigogne

À maintes reprises, on constate que cet espace imaginaire et cette logique ne sont pas seulement structurés dans leurs grandes lignes par le médium utilisé. C'est là du moins le point de vue réflexif que Giguère lui-même adopte sur son oeuvre ou sur l'oeuvre de ses amis. Bien sûr, le travail du matériau n'est pas indifférent, mais tout se passe comme s'il devait adopter des stratégies pour intégrer ou mimer un sens qui existe déjà en dehors.

Giguère relate l'expérience d'un échange constant entre son écriture poétique et sa production graphique: elles lui paraissent recouvrir les mêmes sens, les mêmes valeurs. Elles s'échangent en permanence des formes imaginaires.<sup>21</sup> Il est significatif qu'il use de l'hypallage pour rendre compte de cette transfusion: «Pendant que les peintres écrivent sur leurs toiles, les écrivains lèchent leurs plumes. Les deux attendent l'envol» («Notes vives sur la peinture», *FVF* 180). Il a souvent insisté sur ce qu'au départ, le graphique (dessin) ne fait souvent qu'accompagner, doubler le texte et se met à proliférer. Les premiers recueils sont publiés sous forme de livres d'art à très petit tirage. Le typographe et graphiste semble presque prendre alors, dans les faits, l'initiative d'englober le poète. Le poème «Jadis j'imprimais» (*FVF* 130) rétablit l'équilibre (ou l'inverse); la métaphore de l'imprimerie établit l'isotopie principale: tout cosmos et tout anthropos se moulent dans le logos, lui-même réductible, en fin de compte, à de l'imprimé.

21. L'échange pur et simple entre le verbal et le plastique est postulé sans explicitation, toute considération technique ou théorique occultée. Giguère le perçoit à sens unique chez Bellefleur qui se nourrit de poèmes et produit des couleurs (cf. «Léon Bellefleur, éclairé», *FVF* 127-128). Dans l'activité de Giguère, il semble que le mouvement se fasse dans les deux sens et s'étende au delà du domaine de la couleur.

Il faut remarquer le désir tout à fait légitime (bien qu'en marge des modes actuelles) qu'a Giguère de ne pas théoriser ces rapports du verbal et du pictural, du verbal et de l'écrit, de l'écrit et du dessiné,<sup>22</sup> ou plutôt, de ne pas faire d'une telle réflexion le centre de son oeuvre. L'activité de production, poétique ou graphique, n'en semble donc qu'une de transcription: transcription dans un espace imaginaire de sens déjà là, transcription rendue nécessaire par l'étouffement dans le réel:

On n'en sort par, on est toujours prisonnier d'un cadre, d'une fenêtre, d'un ciel. On essaie d'ouvrir, d'élargir, de rompre pour respirer un peu... On écrit, on peint pour briser ou, au moins, pour cogner à la vitre, faire signe. Le jour vient comme une taupe (*FVF* 175).

Une telle conception, bien que non élaborée, se trouve en contradiction avec la description de la pratique à son niveau le plus trivialement technique. Le verbe se veut spontané et effervescent (au sens donné par Ricardou), «la conception de l'image s'élabore en même temps que le processus graphique.<sup>23</sup>» Il y a donc un sens préexistant à l'oeuvre et le sens ne peut naître que d'une forme se déterminant, pour la conscience, de façon aléatoire, au moment de l'exécution de l'oeuvre.<sup>24</sup>

Même revendicatrice ou prophétique, une forme textuelle, comme une forme graphique n'est donc esthétiquement acceptable que si elle peut se livrer à des métamorphoses.<sup>25</sup> Ainsi des variations sur le cercle dans les gravures de la première édition de *Adorable femme des neiges*, en 1959. Il a parfois presque valeur figurative de soleil levant/couchant (ou de lune) sur paysage de collines et ciel rouge brun. Au centre de l'image, il sert à l'organisation et à l'orientation externe de l'espace — il est vide en lui-même

22. Les rapports entre le poétique et le graphique-plastique chez Giguère devraient faire l'objet d'analyses approfondies qui permettraient de les élucider et d'établir les concordances et les discordances.

23. Roland Giguère, *la Sérigraphie à la colle*, Paris, Edifor (réalisation Formart), 1973, p. 16.

24. Le noir a pouvoir de faire surgir le trait, ce par quoi le dessin arrive:

tout était dans les lignes  
noir sur blanc au tableau d'ardoise  
comme on dit à présent  
comme je vous dis (*Pouvoir du noir*, *MAF* 118).

L'ambiguïté subsiste cependant de savoir si ce noir traçant fait naître des formes-sens du néant ou s'il ne fait que livrer à de la transcription.

25. Pour le dessinateur et graveur, le monumental (format de l'oeuvre et représentation) est à rejeter comme aliénant, oppressant, indice d'un art qui d'une part n'est plus vivant, d'autre part sert à condamner toute tentative de le rendre vivant:

Maintenant les hommes ont l'air de fourmis: ils rampent, ils rampent sous le monument qui les écrase, ils rongent la nuit monumentale, patiemment, en songeant à autre chose... («Altitude du jour», VII, *MAF* 59).

Le monumental est l'arrogance de la vérité qu'il faut éliminer. La sécurité qu'il propose est une forme de mort. Il faut, au niveau même de la forme, susciter le soupçon, instaurer un espace de liberté.

(cette gravure accompagne le poème VI, «C'est un printemps de sang nouveau»). Dans la gravure VIII accompagnant «Tu es venue au temps de l'abandon...», le cercle est encore central mais il s'est ovalisé en hauteur, coloré en vert sur fond jaune et surtout, est devenu le contenant d'une forme vaguement florale, vaguement avilaire. Il organise donc un espace intérieur sans échappée sur l'extérieur: le contenant a valeur foetale. Souvent, ces formes enchâssées se mettent à leur tour à devenir enchâssantes. Paradoxalement, Giguère se sauve de l'enfermement par des formes gigognes.

Rappelons que Giguère n'est pas poète au sens étroit de manipulateur du matériau verbal. Pour lui, le poème est un objet, au sens le plus commun du terme. Cela se pense (ou se laisse penser), cela s'écrit, cela s'imprime, cela se présente comme produit, cela s'illustre ou s'accompagne de gravures, de dessins, cela se vend, cela se lit, cela se discute. Comment le poète-graveur-éditeur pourrait-il oublier toutes les contraintes matérielles qui l'entourent, le conditionnent et le permettent. Pour que le poème soit recevable, il faut que cette matérialité de son engendrement soit transcendée, mais pas au point d'être gommée. Un tel rappel s'impose toujours à Giguère pour qui le verbal n'est pas exclusif dans son activité de poète. Une intense activité réflexive, par exemple, ne pourrait que s'exercer aux dépens des autres composantes du travail de production poétique-graphique-éditrice. Quelle que soit la proposition qu'il introduise et quel qu'en soit le niveau, le poète sait qu'il s'inscrit dans une tradition, c'est-à-dire dans du sens déposé qu'il est nécessaire de récupérer avant de le travailler. Influencé par le surréalisme, fasciné par la typographie, la gravure et l'édition du livre d'art, il est une sorte de point focal où se concentrent des tendances formalistes qui ne pourront jamais prédominer et des tendances humanistes qui seront, de l'intérieur, minées. Moderne déclassé, sans disciple, il semble atteindre dans sa propre démarche, où sous le couvert d'une simplicité de surface se joue la complexité d'un travail considérable, l'équilibre du sage.



Roland Giguère, sans date