

Université de Montréal

La dimension éthique des poèmes en prose de Roland Giguère.
La prescription d'un « vivre mieux »

par
Isabelle Chartrand-Delorme

Département d'études françaises
Faculté d'Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Bachelière ès Arts
en Études françaises

Juin 2005

© Isabelle Chartrand-Delorme, 2005



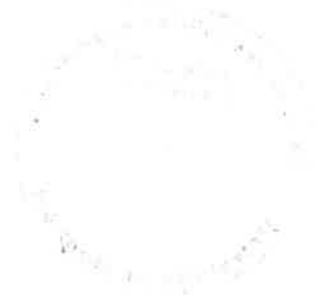
PQ

35

U54

2005

V. 016



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La dimension éthique des poèmes en prose de Roland Giguère.
La prescription d'un « vivre mieux »

présenté par :

Isabelle Chartrand-Delorme

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Robert Melançon

.....
Président-rapporteur

Pierre Nepveu

.....
Directeur de recherche

François Hébert

.....
Membre du jury

Héritière du surréalisme défini par André Breton, contemporaine du mouvement automatiste québécois, l'œuvre poétique de Roland Giguère est marquée à la fois par une quête de liberté et par des exigences éthiques qui se manifestent dans le projet d'écrire une poésie qui « donne à vivre », qui invite à « vivre mieux ». Le travail de ce mémoire porte sur cette dimension éthique, principalement dans les poèmes en prose des trois premiers principaux recueils de Giguère soient *L'Âge de la parole* (1965), *La Main au feu* (1973) et *Forêt vierge folle* (1978) qui rassemblent des poèmes écrits entre 1949 et 1978. Le choix des poèmes en prose est simplement une question de délimitation d'un corpus assez large. Je ne désire pas m'attarder à la spécificité du genre même, mais plutôt baser mon analyse sur la dimension éthique que l'on y retrouve. Par cette dernière, tout entière tournée vers l'humain, les poèmes de Giguère invitent à se perdre et à apprendre à voir autrement afin d'arriver à construire un mode de vie plus authentique.

Mon étude se déroule en trois étapes : le premier chapitre porte sur les héritages éthiques et littéraires de Giguère (André Breton, le surréalisme, Paul-Émile Borduas, les Automatistes), le deuxième chapitre, sur la forme verbale de l'infinitif et le troisième chapitre, sur les expressions consacrées.

Mots-clés : poésie québécoise, surréalisme, infinitifs, expressions consacrées, lieux exemplaires.

Heir to the surrealism defined by André Breton, a contemporary of Quebec's automatist movement, the work of Roland Giguère is permeated by a search for liberty, as well as ethical requirements that can be found in the poetical writing project which " breathes life " (« *donne à vivre* »), which inspires to " live better " (« *vivre mieux* ») , concepts dear to surrealism. The context of this master's thesis comprises this ethical aspect particularly found in the prose poems of Giguère's three first collections, which are *L'Âge de la parole* (1965), *La Main au feu* (1973) et *Forêt vierge folle* (1978), that compile poems written between 1949 and 1978. The choice of prose poems serves mainly to navigate through a rather large corpus. I do not wish to dwell on the specificity of that kind of poem, but instead to concentrate on its inner ethical dimension. By the latter, entirely turned towards the human, Giguère's poems are an invitation to wander and see the world from another angle in order to live more authentically.

My study is divided in three stages : the first chapter concentrates on Giguère's ethical and literary legacy (André Breton, surrealism, Paul-Émile Borduas, the Automatists), the second chapter deals with the verbal form of the infinitive whereas the third chapter examines the commonly recognized idioms.

Key words : Roland Giguère, Quebec, ethical dimension, prose poems, surrealism, infinitive form, commonly recognized idioms.

Table des matières

Introduction	p.2.
Chapitre I – <i>Éthiques du surréalisme, éthique de l'écriture de Giguère</i>	p.11.
Chapitre II – <i>Les Infinitifs</i>	p.38.
Chapitre III – <i>Les Expressions consacrées</i>	p.74.
Conclusion	p.100.
Bibliographie	p.113.

*Au-dessous des sommets
Nos yeux ferment les fenêtres
Nous ne craignons pas la paix de l'hiver
[...] Un monotone abri
Un décor de partout*

*Mais c'est ici qu'en ce moment
Commencent et finissent nos voyages
Les meilleures folies
C'est ici que nous défendons notre vie
Que nous cherchons le monde [...].*

Paul Éluard, *Les yeux fertiles* (1936), p.241-242.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, monsieur Pierre Nepveu, pour son aide et ses conseils judicieux ainsi que le Centre de recherche interuniversitaire en littérature et en culture québécoise (CRILCQ) pour la bourse Georges-André Vachon qui m'a été accordée. Je remercie également mes parents, mon frère et mes amis pour leur support...et leur patience.

Introduction

Dans l'ébullition des années cinquante et soixante, l'œuvre de Roland Giguère se retrouve au confluent des diverses voies que prend la poésie québécoise, traçant en grande partie, comme l'affirment Gaston Miron et Gilles Marcotte, le chemin de tout un courant poétique. En effet, selon Marcotte, Roland Giguère est celui qui incarne l'aventure surréaliste de la plus pure manière au Canada français, aventure qui tangue entre la poésie et les arts, mais surtout entre une poésie qui dit et une poésie qui est une manière d'être. Marcotte parle aussi d'une parole qui est un lieu de rencontre de l'homme avec les autres hommes et qui met de l'avant le concept « d'homme total » qui voyage vers son salut et qui se constitue au fil des poèmes :

Poésie, c'est vivre, et « vivre mieux », comme il est dit dans le tout premier poème de *L'Âge de la parole*. Roland Giguère est de ceux qui nous initient au monde à venir, à ce monde qu'en espérance nous voyons habité par l'homme-total¹.

C'est cet aspect humain qui est à la base de la dimension éthique que l'on retrouve dans les poèmes de Giguère ; une humanité qui ne cesse de vouloir entrer en contact avec elle-même et les autres, de vouloir communiquer. Ce que je désire explorer ici, c'est l'œuvre écrite foisonnante de ce poète en prenant surtout pour objet les poèmes en prose de trois de ses principaux recueils : *L'Âge de la parole*, *La Main au feu*, *Forêt vierge folle*². Ces trois recueils rassemblent des poèmes écrits entre 1949 et 1978. Je trouve important de les regarder dans une même perspective, premièrement parce qu'ils sont les

¹ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p.84.

² Les citations provenant des trois recueils de Giguère examinés seront suivies, entre parenthèses, d'une abréviation du titre ainsi que du numéro de la page d'où elles sont tirées. Soit *AP* pour *L'Âge de la parole*, Montréal, Éditions Typo, (1965) 1991, *MAF* pour *La Main au feu*, Montréal, Éditions Typo, (1973) 1987 et *FVF* pour *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions Typo, (1978) 1988.

fondements de l'œuvre écrite de Giguère et deuxièmement, parce qu'ils en constituent la quasi-totalité. En outre, ces recueils m'apparaissent indissociables.

Aussi, au cours de ce mémoire, mon choix d'observer uniquement les poèmes en prose repose sur une simple restriction d'un corpus déjà fort étendu. C'est pourquoi, sans prétendre m'avancer dans une analyse détaillée d'une quelconque spécificité du poème en prose, je poserai néanmoins que cette forme de poésie est propice, chez Giguère, au déploiement de toute une dimension éthique. Le poème en prose de Giguère suggère et propose des pistes, mais jamais il n'a l'intention de se substituer au vouloir de l'homme. Selon Marcotte, ce qui distingue Giguère de ses jeunes contemporains, c'est la sûreté de sa prose qu'il manie avec aisance et justesse, presque de façon innée. Une prose qui avance, qui « fait éclater les formes rigides de la pensée par des visions prophétiques »³, une « prose-pour-raconter », une « prose-à-fables »⁴ où travail et bonheur, malheur et émerveillement sont unis dans la beauté de leurs contrastes et de leur contraires.

Roland Giguère

Roland Giguère naît en 1929 et commence à écrire environ vingt ans plus tard. Ses premiers contacts marquants avec la poésie se font par la découverte de Paul Éluard, puis d'Henri Michaux alors qu'il a dix-sept ans. C'est avant tout cette rencontre avec le surréalisme qui oriente sa façon d'écrire ainsi qu'il l'explique lors d'une entrevue pour la revue *Vie des Arts* :

³ A.-G. Bourassa, *Op.cit.*, p.348.

⁴ Gilles Marcotte, *La Main au feu*. Préface, *Op.cit.*, p.11.

À la suite de cette découverte [celle d'Éluard et par là, du surréalisme] et de ce déclic, je me suis mis à écrire de manière plus intensive et plus libre. C'était vers 1948-1949. Ensuite, je suis entré à l'École des Arts Graphiques où j'ai connu tous les automatistes, et ce milieu fut l'occasion d'échanges innombrables entre peintres et poètes⁵.

De plus, dans une entrevue accordée à Jean-Marcel Duciaume pour la revue *Voix et images* en 1984, Giguère affirme qu'au cours des années cinquante, le surréalisme, pour lui, constituait un ensemble de principes et de possibilités, un monde de rêve et de révolte⁶. À la fois libération et rupture, le surréalisme chez Giguère participe d'une interrogation sur la vie, sur l'humain, sur soi. Ce surréalisme utilise l'écriture selon diverses pratiques et ressources, explorant ainsi l'univers de l'association libre, de l'humour noir, des jeux de langage et de la parodie. C'est aussi en subvertissant des formes consacrées comme la maxime, le proverbe ou une forme de discours précis (comme la lettre ou le bulletin de nouvelles, par exemple) que le poète prend position face à la société et à son mode de fonctionnement et de pensée. Cependant, la « focalisation sur le social ou le socio-politique n'est jamais assurée d'être la bonne ou la seule. [...] Elle peut toujours n'être qu'un premier filtre pour une autre focalisation, celle par exemple sur la condition humaine »⁷. D'ailleurs, l'œuvre poétique de Giguère est tournée tout entière vers l'homme, vers ses aspirations et vers son devenir ; au détour des mots, l'homme se découvre tel qu'il est ou tel qu'il voudrait être.

⁵ Entrevue (anonyme), « Roland Giguère : profil d'une démarche surréaliste », *Vie des Arts*, vol.20, n°80, automne 1975, p.43.

⁶ Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème », *Voix et images*, vol.IX, n°2, Hiver 1984, p.11.

⁷ Max Fadin, « Giguère humaniste ? », *Voix et images*, vol.IX, n°2, hiver 1984, p.40.

Porté par le surréalisme, le poète publie, en 1949, son premier recueil de poésie, *Faire naître*, et fonde les Éditions Erta qui « proposent [...] un regard à la fois ironique et chaleureux sur la réalité québécoise »⁸. Le travail d'éditeur du poète, au début des années 1950, en est un de « défrichage » important. En cette époque d'après-guerre où le milieu de l'édition québécoise est en crise, Erta s'avère être « le plus gros éditeur avec douze titres »⁹. L'année suivante, sont publiés *3 pas* et *Les nuits abat-jour*, puis, en 1951, *Midi perdu*. Trois ans plus tard, la parution des *Armes blanches* constitue un moment déterminant de l'aventure d'écriture de Giguère, ainsi que le fait remarquer Gilles Marcotte :

Roland Giguère, par la publication en 1954 des *Armes blanches*, sort de l'édition confidentielle et l'on découvre du même coup la puissance explosive de ses recueils précédents, notamment *Yeux fixes* ; en 1957, il donnera *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, où le mode d'action surréaliste libère une radiographie sociale radicalement aiguë¹⁰.

En 1965, la collection « Rétrospectives » des éditions de l'Hexagone fait paraître *L'Âge de la parole*, recueil qui regroupe des poèmes de Giguère écrits entre 1949 et 1960, certains ayant déjà été publiés, d'autres étant inédits. Bien qu'inaugurée en 1963 avec *Poèmes* d'Alain Grandbois, la collection s'officialise véritablement par la publication du recueil de Giguère. Selon Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, cette publication est un des événements capitaux de l'année 1965 :

⁸ Suzanne Paradis, « Yeux fixes ou l'Ébullition de l'intérieur, recueil de poésies de Roland Giguère », *DOLQ*, tome III, Montréal, 1982, p.1087.

⁹ Richard Giguère, « Un surréalisme sans frontières : les Éditions Erta », *L'édition de poésie*, Montréal, Éditions Ex Libris, 1989, p.58.

¹⁰ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, *Op.cit.*, p.216-217.

Avec *L'Âge de la parole*, c'est un véritable bilan, la somme poétique de toute une génération qui s'amorce. [...] ce bilan non seulement dépasse, mais nie jusqu'à un certain point la tradition à laquelle on a rattaché le plus souvent l'Hexagone, celle de la parole « juste », soucieuse de vérité éthique. Par sa collection « Rétrospectives », l'Hexagone se déborde pour ainsi dire lui-même, il révèle un surréalisme dont il n'a pas été le foyer principal¹¹.

Événement-clé également, car c'est à cette époque que la production romanesque va prendre de la vitesse et déclasser la production poétique. La publication d'un recueil rétrospectif comme *L'Âge de la parole* peut ainsi être perçue comme une volonté de renouvellement et de revitalisation de l'univers poétique québécois en même temps qu'un questionnement sur la place que doit occuper la poésie dans la société.

Mis à part l'écriture de poèmes et son travail d'éditeur, Giguère compose des textes d'introduction pour divers recueils (par exemple, pour *Vingt lithographies* de Gérard Tremblay) et pour certaines expositions artistiques (en 1961, il écrit le texte de présentation d'une exposition du peintre français Henri Ginot à Mexico), de même que pour des catalogues d'exposition (il réalise notamment la préface à un catalogue pour une exposition d'art africain et océanien en 1972). De plus, il grave, peint, sculpte et réalise des collages et des dessins (*À l'orée de l'œil*, en 1981). En 1968, ce sont ces multiples facettes de Giguère que la revue *la Barre du Jour* entreprend de célébrer lorsqu'elle lui consacre un numéro spécial intitulé « Connaissance de Giguère ». Voici un extrait du texte de présentation :

Face à la récente réédition des poèmes de Giguère et au succès remporté par celle-ci, nous nous devons de mieux faire connaître encore, l'importance de cette œuvre et l'influence de cet écrivain sur les lettres québécoises. [...] mais nous ne voudrions pas pour autant que le lecteur s'engage dans les pages qui suivent sans lui rappeler

¹¹ Laurent Mailhot, Pierre Nepveu, *Op.cit.*, p.28.

que Giguère est, au pied de la lettre, un artiste graphique et que cette œuvre « suscite une constante confrontation entre verbal et non-verbal, entre poésie et peinture » ou encore, entre écriture et dessin¹².

Au cours de sa vie, Giguère recevra également de nombreux prix et distinctions pour la qualité de l'ensemble de son œuvre, notamment le Prix Paul-Émile Borduas en 1982 et le Prix Athanase-David en 1999. Il s'éteint en août 2003, à l'âge de 74 ans.

L'œuvre poétique de Giguère est plurielle ; elle oscille constamment entre le dessin et l'écriture, entre le vers libre et la prose en redessinant à chaque fois les frontières de manière à, non pas séparer, mais à rapprocher ces divers éléments. Comme l'affirme d'ailleurs Claude Gauvreau à ce sujet :

Chez Giguère, poésie et prose sont indistinctibles car on y retrouve à une égale densité la fluidité du verbe, le contenu onirique sans amputation et une dose pareille de miracle sonore et d'indicible capturé¹³.

Pour Giguère, la poésie est ainsi à la fois une manière de dire, de voir, de penser et d'être. Elle exprime un refus de se laisser enfermer dans les carcans des règles littéraires et sociales. C'est une parole-flamme qui éclaire autant qu'elle brûle et réduit en cendres.

Au fil des pages, je tenterai ainsi de découvrir dans quelles mesures la dimension éthique qu'on retrouve dans les poèmes en prose est la figure d'un certain « vivre mieux » pour l'homme. Je me pencherai sur ce qui, à l'intérieur, comme à

¹² *La Barre du jour*, numéro spécial, « Connaissance de Giguère », texte de présentation, nos 11-12-13, décembre 1967-mai 1968, p.5.

¹³ Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n°3, p.505.

l'extérieur (en marge) des poèmes en prose, semble être la prescription d'un certain mode de vie à adopter. Dans son ensemble, l'œuvre de Roland Giguère tente, à sa manière, de réinventer le pays, de l'explorer à nouveau, de le faire voir autrement et ses poèmes constituent non seulement une véritable poésie qui « donne à voir », mais également une poésie qui « donne à vivre » : « vivre mieux ». C'est une poésie qui met en scène cette vie qu'il est difficile de vivre, d'attraper, de faire sienne, mais qui, au même moment, prophétise que le meilleur peut être à venir. Il suffit de le vouloir, de le réaliser et ce, même si cela implique que l'on doive d'abord courir au désastre, passer par l'hécatombe. Ainsi, comme l'affirme Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait* :

Quand Roland Giguère commence de parler, il est déjà trop tard : le bonheur est passé, les chances de la vie semblent irrévocablement compromises.

Eh ! bien, dit le poète, nous en prendrons notre parti. Puisque la vie se présente à nous dans ce désordre et ce désarroi, puisqu'elle est cet absurde incendie, nous allons nourrir l'incendie, le provoquer, pour voir jusqu'où cela peut aller [...] ¹⁴.

Homme à plusieurs facettes, Giguère s'est illustré par sa poésie empreinte d'espoir, de fougue et d'une foi inconditionnelle en l'homme. Croyant en ce dernier et désirant lui « donner à voir », le poète s'est également appliqué à lui « donner à vivre ». Par une dimension éthique tout entière tournée vers l'humain, les poèmes de Giguère invitent à se perdre et à apprendre à voir autrement afin d'arriver à un « vivre mieux ». Suivant cela, ce mémoire sera divisé en trois chapitres distincts qui

¹⁴ Gilles Marcotte, « Roland Giguère », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p.320.

traiteront des divers aspects de cette poésie en lien avec la dimension éthique qu'on y retrouve. Un premier chapitre portera ainsi sur l'éthique de Giguère à proprement parler, sur ses héritages et influences surréalistes et automatistes, puis, il y aura deux chapitres d'analyse des poèmes en prose sous les angles suivants : les verbes à l'infinitif et la perversion d'expressions consacrées.

Chapitre I

Éthiques du surréalisme, éthique de Giguère

Roland Giguère commence à écrire quelque peu avant 1949. Il vient de découvrir Henri Michaux et Paul Éluard et, à travers ce dernier, le surréalisme et André Breton. Une grande part de la dimension éthique de la poésie de Giguère est ainsi reliée à l'imaginaire surréaliste, mais elle entretient également des liens avec le courant automatiste que Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau, entre autres, font éclore au Québec. Afin d'entrer dans la réalité poétique de Giguère, il importe donc d'examiner avec une attention particulière les philosophies de base de ces deux mouvements qui tour à tour se rejoignent et s'éloignent. Puis, il s'agira de plonger plus avant dans l'éthique poétique de Giguère en mettant en relief les traits profondément humanistes de sa poésie et les liens qu'une telle éthique entretient avec la philosophie, notamment avec celle d'Emmanuel Lévinas.

Surréalisme – André Breton

Le premier *Manifeste du surréalisme* écrit par Breton en 1924, annonce, en quelque sorte, l'« ère » surréaliste alors que les activités de ses tenants prennent de plus en plus corps et que leur projet de lutte contre la raison s'affirme. Breton y expose les principales pierres de touche de ce mouvement de pensée en définissant tout d'abord le Surréalisme comme suit :

SURRÉALISME : n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL.*Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres

mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie¹⁵.

Cette définition du surréalisme contient les fondements de l'attitude artistique du mouvement, mais n'est pas exempte de contradictions (cela tenant peut-être au fait que Breton semble avoir rédigé seul ce manifeste et avait tendance à dicter seul ou presque la ligne de pensée du mouvement). La plus frappante, et aussi la plus dérangeante, est cette pensée qui s'exprimerait « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », alors qu'à plusieurs reprises, Breton aborde des notions telles que la vertu, l'enseignement de la vie par la poésie, l'importance de la responsabilité de l'individu et parle même ouvertement d'une « nouvelle morale » qu'il faudrait instaurer et substituer à « la morale en cours, cause de tous nos maux »¹⁶. Il y a donc bien la présence d'une réflexion à caractère « moral », d'une interrogation sur la vie et la place de l'homme en société au sein de la philosophie surréaliste. Comme le fait remarquer Gaétan Picon :

[...] il est vrai aussi que Breton désavoue, dans sa définition, les préoccupations esthétiques ou morales. Cependant, en même temps qu'une nouvelle science de l'homme, le Surréalisme apporte une nouvelle morale et une nouvelle beauté. Car il y a une beauté surréaliste, une beauté « convulsive », fondée sur la merveille, l'insolite, l'absurde. Il y a enfin une éthique surréaliste et sans doute est-il possible de dire que le Surréalisme a été avant tout *une entreprise passionnée de libération*¹⁷.

Pouvoir exprimer librement son imagination avec son lot d'irrationnel est, pour les surréalistes, une des conditions du salut de l'homme. De plus, en regardant en arrière,

¹⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2002, p.36.

¹⁶ *Ibid.*, p.57.

¹⁷ Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p.49-50.

Breton admettra avoir porté quelques jugements hâtifs en cette matière lorsqu'il rédigea ses manifestes¹⁸. La dimension « morale » du surréalisme est d'ailleurs explorée plus en détail et se trouve mieux définie à l'intérieur du second manifeste (1930) dans lequel Breton précise que le but ou la tâche du Surréalisme est de provoquer une crise de conscience, tant au point de vue intellectuel, qu'au point de vue moral¹⁹.

Il devient alors impératif de s'interroger sur le « régime social » dans lequel l'homme vit, d'interroger, violemment s'il le faut, la réalité jusqu'à brandir fièrement le drapeau de la Révolution. S'insurgeant, en premier lieu, contre la tyrannie exercée par la raison, le surréalisme dénonce « une société faite de contraintes, d'interdictions et aussi d'injustices ; une conception de l'homme et une vision du monde qui ne retiennent de l'homme que la raison, faculté d'adaptation, et donc d'asservissement au monde – et du monde que les aspects qui correspondent à cette rationalité »²⁰. Donc, « le surréalisme au service de la Révolution », mais laquelle et de quelle manière ? Selon Vincent Kaufmann, dans son ouvrage *Poétique des groupes littéraires*, il n'a jamais été vraiment question pour Breton de mettre réellement le surréalisme au service de la révolution. Plusieurs membres du groupe se serviront uniquement de cette « affirmation », de cette réalité de l'action politique parce qu'elle est justement action et donc promesse de parole efficace et de communication

¹⁸ Voir à ce propos l'*Avertissement à la réédition du second manifeste* dans André Breton, *Op.cit.*, p.63.

¹⁹ André Breton, *Op.cit.*, p.72.

²⁰ Gaétan Picon, *Op.cit.*, p.50.

authentique²¹. Car il ne faut pas oublier que l'idéal surréaliste est tout entier occupé à faire œuvre de communauté et à atteindre une langue universelle. Par contre, cette idée de communauté semble se définir en creux pour Breton, c'est-à-dire qu'elle se définit en passant par ceux qui en sont tour à tour exclus ; la véritable expérience collective demeure utopique faute de parvenir à s'ancrer dans la réalité quotidienne.

C'est par le biais de l'écriture automatique que le surréalisme tend à concrétiser son rêve de partage, de communauté et à accéder à une éventuelle transparence et à une totalité de la communication, comme l'explique Ferdinand Alquié :

Il s'agit d'écrire, sans sujet préconçu et sans contrôle logique, esthétique ou moral, de laisser s'extérioriser tout ce qui, en nous, tend à devenir langage, et s'en trouve normalement empêché par notre surveillance consciente. [...] Par l'écriture automatique, Breton prétend libérer et manifester ce discours essentiel qu'est l'homme²².

Cette écriture est aussi un projet de libération de l'homme et un rêve de langage universel. Ainsi, au fil des textes surréalistes, dans une optique de mise en commun de la pensée, le « je » disparaît et le « nous » émerge pendant que certains poètes plus lyriques se tournent vers un style d'énonciation impersonnelle en mettant de l'avant le « il » ou le « on ». Dans la perspective d'une écriture et d'une parole automatiste, Breton met l'accent sur les vertus du premier jet, sur le jaillissement de l'image, sur les mots-tremplins et sur un langage qui paraît « s'adapter à toutes les circonstances

²¹ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.115. À ce sujet, Kaufmann donne l'exemple de « l'affaire Aragon » où, pour une fois qu'un texte poétique était véritablement performant et était perçu, par la loi, comme une provocation, les disciples de Breton et ce dernier font marche arrière en affirmant que l'écriture poétique ne saurait être interprétée à des fins judiciaires.

²² Ferdinand Alquié *Op.cit.*, p.33-34.

de la vie » et qui lui « prête une extraordinaire lucidité »²³. En ce sens, l'écriture automatique est l'« outil » par excellence qui fera de l'homme un Homme et pour Breton, c'est dans la poésie que ce type d'écriture trouve le mieux sa place. Car la poésie « semble posséder les clefs de la liberté, contenir le message du bonheur humain, et cela dans la mesure où elle est le langage originel, le seul vrai langage, exprimant l'être et créant son objet »²⁴. La poésie issue de l'écriture automatiste aurait donc le pouvoir d'exprimer l'homme ainsi que l'essence de son être. Plus encore, elle serait essentiellement une exploration et une révélation.

Selon Ferdinand Alquié, Breton a emprunté à Hegel la certitude que le contact avec l'immédiat contient sa clarté et qu'ainsi, toutes les formes d'attente révèlent le rapport de l'homme au réel :

Breton voulant récupérer tous les pouvoirs de l'homme, voulant ne renoncer à rien de la réalité humaine, établit ici que l'homme est interrogation et [...] mise en question du Monde et de lui-même. [...] il ne faut pas se contenter d'avouer qu'à ses problèmes le surréalisme ne donne pas toujours de réponse. Il faut apercevoir que cette absence de réponse révèle seule l'authenticité de l'homme²⁵.

En posant ainsi l'homme au centre de ses interrogations et des interrogations du monde, la poésie surréaliste *dit* l'être dans la mesure où elle se refuse à l'aliéner par le langage ; il y a l'expression d'un doute et ainsi le surréalisme devient un humanisme. À travers une poésie qui agit et une parole qui est image, il y a, au sein de l'écriture surréaliste, le projet « d'un homme debout, mais aussi [le] projet d'une homme *illimité*. Car autant qu'une vie délivrée des servitudes sociales, on sent que le poète

²³ André Breton *Op.cit.*, p.45.

²⁴ Ferdinand Alquié, *Op.cit.*, p.33.

²⁵ *Ibid.*, p.116-117.

exige une vie personnelle libre de parcourir en tout sens le champ de l'imaginaire »²⁶. Ainsi, pour les surréalistes, liberté, poésie et amour expriment à eux trois toute la réalité de l'homme, sans oublier qu'ici, amour et espoir sont irrémédiablement liés. Le surréalisme propose donc l'espoir et le désir d'exister par et dans l'amour, en s'acheminant vers une réalisation positive de l'homme. Dans les textes de Breton, par exemple, il est possible de trouver l'écho d'un espoir positif et du « pressentiment que le bonheur peut être découvert dans la vie quotidienne »²⁷, ainsi qu'Alquié l'affirme :

La source du mouvement surréaliste fut l'espoir. Devant les difficultés du chemin, le surréalisme n'a choisi ni l'illusion de la découverte, ni le pessimisme de l'abandon. Il s'est élevé à plus de conscience. Il est devenu réflexion sur l'espoir²⁸.

Bien que cet espoir soit, pour Giguère, l'un des héritages du surréalisme, ce n'est pas par l'amour que passe, dans ses poèmes, l'espoir d'exister ; c'est plutôt par une confiance, une foi absolue en les capacités de l'homme. Cette « teinte » de confiance provient peut-être du lieu et de l'époque à partir desquels Giguère commence à écrire, c'est-à-dire la société québécoise de l'après-guerre, société qui cherche à se définir ainsi qu'à définir l'homme et à lui donner plus que jamais un sens.

Automatisme- Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau

Au Québec, la société de l'après-guerre est en pleine ébullition et il y souffle un vent de jeunesse et de changement. Les acteurs du *Refus global* y feront bientôt

²⁶ Gaétan Picon, *op.cit.*, p.272. À ce propos, il sera question, un peu plus loin de cet « homme debout » que dont on retrace beaucoup d'occurrences dans la poésie de Giguère (voir p.47).

²⁷ Ferdinand Alquié, *Op.cit.*, p.22.

²⁸ *Ibid.*, p.129.

éclater les cadres artistiques et les modes de pensée. Le 9 août 1948, à la librairie Henri Tranquille, à Montréal, a lieu le lancement de *Refus global*, signé par Borduas et d'autres peintres et écrivains faisant partie du groupe automatiste. La première ébauche de ce manifeste, composée par Borduas, suit le modèle du premier *Manifeste du surréalisme* de 1924. Ce texte, intitulé « La transformation continue »²⁹ :

La transformation continue de la naissance à la mort s'opère dans la prescience de nos besoins à venir. Cette prescience désaxe nos désirs en avant du moment présent. Demain nous espérons être un peu plus forts, un peu plus lucides, un peu plus riches de toute espèce, être un peu plus libres, un peu plus humains, un peu moins misérables³⁰.

Ce qui devait servir de prélude au texte de *Refus global* :

Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites-bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités³¹.

L'idée de ce manifeste mûrit depuis un certain temps déjà et tout au long de l'hiver 1947-1948, les signataires s'affairent à en préparer une version plus achevée, destinée à être publiée. Au même moment, il y a la parution du contre-manifeste *Prisme d'yeux* de Pellan et de ses disciples. C'est une période importante pour le groupe des Automatistes qui affirme de plus en plus ses positions sociales, politiques et

²⁹ Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, édition préparée et présentée par A-G. Bourassa et Gilles Lapointe, « Présentation », *Op.cit.*, p.26.

³⁰ *Ibid.*, « La transformation continue », p.155.

³¹ *Ibid.*, « Refus global », p.65.

artistiques ; le groupe cesse de collaborer avec la revue *Les Ateliers d'art graphiques* et il rompt avec la Contemporary Arts Society (C.A.S.).

La publication de *Refus global* est un moment de prises de positions importantes, d'affirmations capitales au sujet du « projet » automatiste, de ses préoccupations et de ses ambitions, tel que l'affirment A.-G. Bourassa et Gilles Lapointe :

Pour les automatistes, il faut désormais entreprendre un changement profond des sensibilités, faire place à l'amour, aux mystères objectifs, à la passion transformante, à l'anarchie resplendissante, d'où jaillirait, inévitablement, un ordre nouveau, spontané, imprévu³².

Comme le mentionne Claude Gauvreau, la parution du manifeste a pour effet de changer la perspective du public à l'endroit des artistes qui s'y associent ; du jour au lendemain, le statut des signataires passe de « sympathiques artistes un peu fous qui promettent » à de « terribles automatistes »³³. Pour ce qui est du texte du manifeste, bien qu'il fasse appel à certaines images et à des thèmes surréalistes (l'amour, la passion, le jaillissement), il n'est en aucun cas question, pour Borduas, de l'annexer au mouvement tel que Breton le conçoit. Borduas perçoit plutôt le surréalisme comme une source de motivation importante, un premier défrichage efficace qu'il faut cependant dépasser afin de créer quelque chose de vraiment neuf. Borduas forge d'ailleurs le terme « surrationnel » pour désigner une démarche située au-delà du surréalisme³⁴.

³² *Ibid.*, « Présentation », p.29.

³³ Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, p.59.

³⁴ Jacques Marchand, *Op.cit.*, p.43.

Claude Gauvreau, dans la foulée de Borduas, se situe également en marge du surréalisme prôné par Breton. La rencontre entre Borduas et Gauvreau est d'ailleurs déterminante pour ce dernier. À travers tous ses écrits, un concept s'avère primordial : l'artiste ne doit pas se laisser influencer par des sources extérieures ; il peut s'en inspirer, mais il doit absolument demeurer indépendant intellectuellement afin d'être en mesure de créer. Ainsi, de son point de vue, de même que de celui de Borduas, les œuvres et les avancées surréalistes sont « utiles » dans la mesure où elles doivent être dépassées :

À partir du surréalisme, l'accent est définitivement placé sur l'exploration du monde intérieur de l'homme. Le déplacement d'accent est capital : le surréalisme va strictement au-delà du figuratif, même s'il conserve une imagerie d'ordre onirique. L'automatisme, lui, est de caractère transfiguratif concret ; il se situe au-delà du surréalisme³⁵.

Tout au long de sa vie, Gauvreau éprouvera à la fois de la méfiance et de la fascination à l'endroit du Surréalisme, ce qui le poussera à réfléchir et à écrire longuement à ce sujet, si bien qu'il n'est pas rare de rencontrer, dans son œuvre, quelques traces du vocabulaire employé par Breton, avec qui il partage un même attachement pour un idéal d'action commune et de collégialité artistique. Comme Breton, Gauvreau travaillera tout au long de sa vie à maintenir ensemble les pièces éclectiques du casse-tête de la communauté idéale et n'aura de cesse de vouloir conserver, à l'intérieur du groupe automatiste, un esprit de fraternité et de communication qui atteindra son sommet, mais aussi sa fin, avec l'avènement de l'exposition « La matière chante », en 1954.

³⁵Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « Paul Gladu, tartufe falsificateur », p.307.

Le mouvement automatiste demeure toujours au centre des préoccupations artistiques et sociales de Gauvreau. Pour lui, la démarche de l'artiste consiste à interroger l'art comme un objet théorique porteur de connaissance et il est important que l'acte de création soit généreux et authentique :

L'authenticité, telle est la préoccupation de l'automatiste – et tel est son critère, critère qu'il peut étendre à tous les actes de l'humanité depuis le commencement du monde³⁶.

Et encore :

L'authenticité serait donc : l'intégrité du désir, préservée par la volonté à son service (préservée par la « rigueur » si l'on veut). La non-authenticité, ou arbitraire, serait le sacrifice du désir au bénéfice de quelque possession égoïste entrevue par quelque manœuvre rationnelle [...]³⁷.

Être authentique, c'est être en accord avec soi-même, ce qui se réalise, selon Gauvreau, lorsqu'une tension entre deux forces opposées agit en soi. S'appuyant sur Freud, Gauvreau nomme ces deux forces en présence *libido* (force brute de possession) et *ego* (force non sexuelle de l'homme)³⁸. Il en va de même pour l'objet, pour le produit artistique ; pour être authentique, pour « tenir », il doit être tension. Et c'est à travers la recherche du désir qu'apparaît une morale de l'être mettant en scène un sujet régénéré, dont il faut explorer l'intérieur, l'inconscient.

³⁶Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « Qu'est-ce que l'art ? », p.162.

³⁷Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « Qu'est-ce que l'authenticité ? », p.178.

³⁸*Ibid.*, p.176.

Jusqu'à maintenant, il se dégage de cette présentation « éthique » du surréalisme et de l'automatisme que ces deux mouvements partagent trois de leurs principaux fondements (bien qu'ils soient exploités différemment) : la lutte contre la dictature de la pensée rationnelle, la recherche du désir et l'exploration de l'inconscient de l'homme, de sa part d'inconnu. Si les premier et dernier fondements sont également communs à Giguère, par contre, la recherche du désir s'inscrit d'une autre manière dans l'œuvre du poète, comme on le verra un peu plus loin.

Les surréalistes se considèrent comme des explorateurs, des hommes d'action et des révolutionnaires qui désirent amener l'homme à retrouver ses pouvoirs originels³⁹. Vingt-cinq ans plus tard, les Automatistes constatent que le poids de la raison est toujours aussi lourd et que son monopole menace l'humanité d'auto-destruction. *Refus global* en fait état en dénonçant le conservatisme des élites québécoises et en rejetant la morale chrétienne qui est l'obstacle fondamental à la libération de l'homme :

Refus global est le texte d'un homme lucide qui refuse l'héritage clérico-traditionnel que continue d'inculquer une société tournée vers son passé, maintenue par le clergé et le pouvoir dans un climat d'ignorance et de peur. Rompant avec les valeurs d'une élite bourgeoise, il dénonce les excès de la science froidement « lucide » dominée par la raison qui fait peser sur tous la menace permanente d'une catastrophe nucléaire⁴⁰.

Les Automatistes refusent ainsi toute structure trop logique de la pensée. D'ailleurs pour Gauvreau, « tout système logique est une arme à deux tranchants »⁴¹. Pour lui, la pensée doit être fondée sur des perceptions immédiates et l'écriture automatique doit

³⁹ Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p.56.

⁴⁰ Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, *Op.cit.*, « Présentation », p.28-29.

⁴¹ Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p.57.

être employée jusqu'au bout (c'est-à-dire quitte à pousser l'esprit jusqu'aux hallucinations). Et si cela implique de « perdre la raison » pour un moment, eh bien soit ! Il est de mise de bousculer la soi-disant normalité et de poser des actes purement passionnels qui répondent aux désirs et aux instincts. Ce principe de la création passionnée est de ce fait, central au sein de l'œuvre de Gaudreault. De plus, les Automatistes refusent en bloc tout geste posé avec une intention précise ; l'intention, c'est la mort, la passion, c'est la vie. Ainsi l'indiquent A.-G. Bourassa et Gilles Lapointe :

Le rejet radical de toute intention deviendra la clé de voûte [...] de la morale et des positions politiques des Automatistes aussi bien que du fonctionnement même de leur mouvement⁴².

Un deuxième concept que les Surréalistes et les Automatistes partagent est celui de l'écriture conçue comme désir. Pour Breton, c'est par le biais d'une écriture automatique que le désir se manifeste et que l'être a la possibilité de devenir un Homme. Le désir est cette voix intérieure qui pousse l'homme vers la femme et qui se mue bientôt en « amour fou », passionné et vrai, amour qui ne saurait être corrompu ou entaché par les prétentions au libertinage (du moins est-ce ainsi que Breton l'envisage).

Or, du côté des Automatistes, le désir prend une tout autre couleur. Gaudreault le conçoit comme une nouvelle forme d'automatisme, mais sans jamais en donner de définition précise. Quant à Gaudreault, le désir prend pour lui littéralement corps lorsque, en accord avec Freud, il lui donne une origine uniquement sexuelle. Si pour

⁴² *Ibid.*, p.62.

Breton, le désir est « voix intérieure », pour Gauvreau, il est force, fougue, pulsion tangible. De cette écriture du désir, découlent ainsi deux notions essentielles à l'art chez ce dernier : l'inquiétude intellectuelle de l'artiste qui est un doute salutaire qu'il exprime quant à son travail et la rigueur dont il doit faire preuve s'il ne veut pas que son désir soit « dilué » dans la théorie. Car il ne faut pas oublier que Gauvreau conçoit l'art comme « l'inscription du désir dans une matière », le désir comme « le besoin de la libido d'une satisfaction symbolique »⁴³ et qu'une œuvre d'art authentique est une œuvre exprimant le désir (un désir) à l'état pur⁴⁴.

Finalement, il y a l'attraction profonde pour l'inconnu qui relie le surréalisme et l'Automatisme. Déjà avant le surréalisme, les tenants du futurisme et du dadaïsme étaient fascinés et littéralement portés par l'inconnu, par cette part d'ombre que chaque homme recèle en lui. Héritage de Baudelaire, cette incitation à plonger dans l'inconnu, à s'y jeter à corps perdu préoccupera grandement Breton :

Ce qui continue, ce qui doit être maintenu en poésie vivante, c'est la grande tradition héritée de Baudelaire : plonger au sein du gouffre – enfer ou ciel, qu'importe ! Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau⁴⁵.

Gauvreau est animé de la même ardeur à explorer l'inconnu, car c'est de cette manière, selon lui, qu'il est possible de faire avancer la connaissance, connaissance qui passe par l'art avant tout. La passion pour l'inconnu de l'artiste surréaliste est interprétée chez lui comme une fidélité au désir. Bien sûr, comme on l'a déjà mentionné au sujet de Gauvreau et de sa poétique, se précipiter dans l'inconnu comporte un risque, mais c'est justement cette conscience de l'incertain qui rend

⁴³ Claude Gauvreau, *Op.cit.*, « Qu'est-ce que l'art ? », p.157 (pour les deux définitions).

⁴⁴ Jacques Marchand, *Op.cit.*, p.68.

⁴⁵ André Breton, *Entretiens*, cité par Jacques Marchand, *Op.cit.*, p.73.

possible l'œuvre authentique. En définitive cependant, autant pour Breton que pour Gauvreau, c'est la profusion verbale permise par l'écriture automatique qui permettra de plonger plume première dans l'inconnu, de l'explorer et d'en ramener quelque chose de neuf et de beau quoique inquiétant.

Roland Giguère – une poésie de l'Homme

Il y a beaucoup de cette passion pour le dedans, pour l'inconnu en même temps qu'une attirance pour le gouffre dans la poésie de Giguère. Roland Giguère, en adoptant le style surréaliste pour sa poésie, se trouve déjà au confluent de plusieurs conceptions du surréalisme. Définir ses appartenances ainsi que mettre en mots ses principes d'écriture n'est pas une entreprise aisée, d'autant plus qu'il n'a que peu théorisé lui-même sa pensée, comme le remarquait déjà Jacques Brault en 1955 : « De Giguère, nous n'avons aucun texte où il explique le dessein de sa poésie »⁴⁶. C'est donc la poésie elle-même de Giguère (à l'intérieur de poèmes tels que « Le visage intérieur de la peinture », « Grimoire » ou « Lieux exemplaires ») qu'il faut interroger, littéralement prendre d'assaut afin d'être en mesure de comprendre et de mettre en lumière la démarche poétique dont elle procède.

Chose certaine, la pensée éthique de Giguère lui vient de Breton et du surréalisme. Dans sa préface à l'édition de 1991 de *L'Âge de la parole*, Jean Royer rapporte ces propos d'une conversation avec Giguère : « J'estime que je suis surréaliste fondamentalement : dans l'esprit mais non dans la lettre, me précise

⁴⁶ Jacques Brault, « Roland Giguère, poète de l'ébullition intérieure », *Amérique française*, vol,13, n°2, juin 1955, p.137.

Giguère. [...] Le surréalisme, pour moi, c'est beaucoup plus une façon de vivre qu'une façon de peindre ou d'écrire. Le surréalisme c'est avant tout un état d'esprit, de révolte, pour débusquer l'inconscient, l'instinct, le rêve.»⁴⁷. Dans leur *Dictionnaire des lettres françaises du XX^e siècle*, Martine Bercot et André Guyaux définissent ainsi les appartenances du poète au surréalisme :

On retrouve chez Giguère les principaux procédés du surréalisme. « L'invasion du monde extérieur par le monde du dedans » s'exprime dans le détournement des représentations verbales. [...] Il s'inspire de la veine parodique du surréalisme et travaille le cliché comme Breton et Péret les proverbes, ou détourne de leurs fins divers discours tels la lettre, le bulletin de nouvelle, le conte⁴⁸.

Pour Giguère, l'exploration du « dedans » de l'homme est, en effet, très importante ; il se réfère d'ailleurs souvent à l'image du plongeur lorsqu'il parle du poète. Le poète est celui qui plonge au plus profond de l'homme afin de « ramener les cœurs à la surface », il est celui qui éclaire l'obscur ou plutôt qui permet à l'homme de voir dans l'obscurité ; sous sa plume, le noir devient lumière. Giguère partage avec Breton un culte de l'espoir, une foi en la possibilité de salut par la poésie et en la liberté fondamentale de l'homme de penser et d'agir. Comme on le verra plus en détail dans les chapitres suivants, l'espoir donne à l'homme le courage et la force d'avancer en même temps qu'il est un principe d'ouverture sur de nouveaux horizons :

Mais plutôt l'océan que la mare ignoble qui s'attache à nos pas, plutôt la lave que cette boue ridicule dans laquelle il nous faut chercher nos propres traces.

Un épi de blé et la terre se renverse, un coup de soleil et c'est le rouge qui monte au visage comme une pieuvre. L'éclatement de pétales prépare un ultime bûcher où

⁴⁷ Jean Royer, « Préface », *L'Âge de la parole, Op.cit.*, p.14.

⁴⁸ Martine Bercot et André Guyaux, *Dictionnaire des lettres françaises. XX^e siècle*, Paris, Fayard, « La Pochothèque », 1992, p.487.

seront consumées ces oriflammes insignifiantes qui nous servent d'horizons. Alors, peut-être, une vue claire... (« Faux horizons », *ÂP*, p. 134.)

L'espoir est le moteur de cette poésie puisqu'il fournit à l'homme les clés de son devenir, lui indique la voie à suivre, l'enjoint à « continuer à vivre ». Comme le fait remarquer Ulric Aylwin :

L'espoir même constitue d'ailleurs le premier motif d'espérer, car s'il est vrai qu'aussi longtemps qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir, l'inverse est également vérifiable⁴⁹.

L'éthique chez Giguère, c'est également une sensibilité d'écriture proche de celle de Paul Éluard, son véritable guide à travers les méandres surréalistes. La poésie de ce dernier est une voix de l'espace intérieur, une voix qui désire communiquer, une poésie de l'ouverture et des mains tendues. Dans son ouvrage *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gaétan Picon affirme que, en ce qui concerne « l'essence de cette poésie [celle d'Éluard], on serait tenté de dire qu'elle est ce qui reste sur la page quand tout ce qui « pèse et pose » a disparu »⁵⁰. Dans *L'Évidence poétique*, Éluard parle d'ailleurs en ces termes :

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume de recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas, je le répète, d'invoquer, mais d'inspirer⁵¹.

⁴⁹ Ulric Aylwin, « Introduction à « L'Âge » de Roland Giguère, *La Barre du jour*, numéro spécial, « Connaissance de Giguère », nos 11-12-13, décembre 1967-mai 1968, p.14.

⁵⁰ Gaétan Picon, *Op.cit.*, p.220.

⁵¹ Paul Éluard, « L'Évidence poétique », *La Vie immédiate*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p.11.

Grâce à Éluard, Giguère découvre la possibilité d'une poésie qui « donne à voir », non seulement à travers les mots, mais également à travers ce qu'ils laissent derrière eux comme impressions. On retrouve donc dans ses poèmes la même évanescence doublée de la nécessité d'aller au-delà des mots inscrits sur la page. Quand bien même il ne resterait plus rien de visible, de tangible, il y aurait toujours cette voix. De plus, à la suite d'Éluard, Giguère affirme que c'est le rôle du poète que d'éclairer et ce, même si c'est avec des objets quelques peu incongrus, étranges, noirs qu'il a ramenés d'un de ses périple au plus profond de lui-même. « Donner à voir », c'est aussi « donner à vivre et inviter l'homme à porter un regard différent sur ce qui l'entoure. Par exemple, dans « Grimoire » (*MAF*), sur lequel je reviendrai plus loin, on retrouve ceci :

Pour apprécier un tableau : le regarder de face en cherchant ce qu'il peut y avoir derrière.

Pour comprendre un volte-face : savoir que tous les chemins mènent à l'homme ; la direction opposée à celle proposée étant généralement la meilleure.

Pour voir grand : rompre l'échelle humaine. (p.86)

Ces formules prescriptives orientent l'homme vers un « vivre mieux » qui sous-tend toute l'éthique des poèmes de Giguère.

Or, même si on peut dire que, dans ses allégeances surréalistes, Giguère est très proche (peut-être le plus proche parmi les artistes québécois) du mouvement français, il envisage d'une manière différente la pratique de l'écriture automatique. Il remarque à propos de la composition de *Yeux fixes* qui s'est faite en quelques heures seulement : « Pour moi, c'est une forme d'écriture automatique puisqu'il s'agit d'un texte non prémédité, non réfléchi. Il serait peut-être plus juste de parler d'une

spontanéité de l'écriture. »⁵². Cette spontanéité transparait d'ailleurs des poèmes de Giguère pour qui revenir sur ses mots serait comme revenir sur ses pas et considéré ni plus ni moins comme une trahison envers son engagement éthique. Enfin, il y a une autre notion importante à la fois pour les Surréalistes et pour les Automatistes et que Giguère retravaille, adapte à son univers poétique : le désir. Chez Giguère, en effet, le désir ne rejoint pas tout à fait l'amour (de la femme) comme chez Breton, pas plus qu'il ne prend une teinte franchement sexuelle comme chez Gauvreau. Pourtant, lorsqu'on regarde du côté de la force de ce désir, de son intensité, on s'aperçoit que cette notion, chez Giguère est assez proche de celle que développe Gauvreau. Selon Jacques Marchand, les deux poètes, qui se connaissaient bien, partageaient

la même passion vitale pour l'exploration des rapports entre la poésie et la peinture et c'est peut-être là qu'il faut voir, au-delà de leurs différences de caractères et d'idées, la raison d'être de leur complicité⁵³.

De plus, les deux hommes ont en commun une même nécessité d'écrire ainsi qu'un même « sentiment d'étouffement et de révolte face à la résignation collective »⁵⁴. Dans les poèmes de Giguère, le désir s'exprime comme une fureur, un bouillonnement ; c'est le désir violent, de « vivre constamment en état d'éclatement ». À ce propos, comme le remarque Gilles Marcotte, la « prose de *Yeux fixes* est terriblement active, virulente ; elle fait du poète lui-même l'élément de la destruction et la matière sacrifiée »⁵⁵ :

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. Encore là, ce serait

⁵² Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème », *Op.cit.*, p.12.

⁵³ Jacques Marchand, *Op.cit.*, p.243.

⁵⁴ *Ibid*, p.247.

⁵⁵ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p.81.

l'éclatement, l'éternel éclatement. Vivre constamment en état d'éclatement. Pouvoir projeter son intérieur comme une boule de neige, qui s'éclabousse contre un mur. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.93-94.)

Ces fortes images d'éclatement ne sont pas sans rappeler l'éclatement du langage auquel on assiste chez Gauvreau. Une pratique dont ce dernier était fier, ce qui ne l'empêchait pas, par ailleurs, d'admirer la capacité que Giguère avait de dire beaucoup en peu de mots. Gauvreau dira notamment :

[...] 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, en un mot, sa plébéienne aristocratie d'artiste⁵⁶.

À même toute cette fureur, cette fougue, mais aussi cette précision, l'éthique, dans la poésie de Giguère, permet une rencontre. On y retrouve en effet exprimé un esprit de communauté défini par les alliances possibles et se réalisant dans la vie de tous les jours. Cette poésie se veut un « lieu exemplaire » où le poète rejoindra d'autres hommes pour savoir ce qu'ils sont, pour établir un contact. Ce désir d'une communauté est omniprésent dans l'univers poétique de Giguère, même s'il est souvent malmené et parfois menacé d'effondrement, voire de disparition :

Les mains fébriles, le souffle court, nous venons chaque jour déposer sur le même plateau la construction nouvelle osant à peine regarder cet équilibre précaire. Un faux mouvement et il faut recommencer sa vie sur un autre plateau. (« Équilibre quotidien », *ÂP*, p.127.)

Comme on le voit, la concrétisation d'une communauté et l'établissement d'une certaine stabilité sont liés et demandent beaucoup de patience. Il ne faut rien

⁵⁶ Claude Gauvreau, « Les affinités surréaliste de Roland Giguère », *Op.cit.*, p.505.

précipiter, car le moindre « faux mouvement » risquerait de tout faire tomber et alors, tout serait à reprendre. Or, en même temps qu'il le redoute, l'homme attend cet écroulement et, de ruines en ruines, il parviendra peut-être à la construction d'un « lieu exemplaire » où il puisse « vivre mieux ». On retrouve ainsi dans les poèmes de Giguère, une marche de l'homme vers lui-même et vers l'autre et ce, toujours dans une perspective éthique, dans un souci d'avancer vers ce qu'il y a de plus authentique. L'éthique est donc ce qui (sauve)garde le noyau dur de l'homme, ce qui lui permet de rester en vie ; c'est ce qui forge l'être dans une relation de socialité.

Gilles Marcotte écrit à cet effet :

Le poète [Giguère] parlera du « mince filet de voix qu'il ne faut pas briser », et nous saurons que l'âge de la parole est venu. La parole qui n'est plus éclatement mais rencontre et don, lieu du nous plus que du je, alliance de l'homme et du monde, du poète et de son lecteur [...] ⁵⁷.

Par ce « mince filet de voix » présent à l'intérieur des poèmes, l'homme répond à l'appel d'Autrui et va à la rencontre d'un autre homme qui lui ressemble, qui a un visage familier.

La notion de « visage » occupe une place très importante dans la pensée du philosophe Emmanuel Lévinas où il est « cette exceptionnelle présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées » ⁵⁸. De la même façon, le visage est une sorte de « réserve » éthique qui exige ou commande la

⁵⁷ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, *Op.cit.*, p.79.

⁵⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, « Le Livre de poche », p.221.

relation éthique chez l'homme. Ce visage est à la fois fort et fragile ; fort, car il peut appeler l'Autre, l'amener à dialoguer, mais fragile aussi, car une fois le rapport établi, il se livre, se met à nu, dévoilant tout ce qu'il est de plus intime et de plus authentique. À cet effet, chez Giguère, il y a la rencontre d'un visage qui est à la fois étranger et familier et que l'on finit par reconnaître et ce, même si c'est la première fois qu'on y fait face.

La vision revient. Un visage est là, juste en face, qui dévisage ; un visage inconnu et, pourtant, on se prend à dire qu'il est ressemblant. Où l'a-t-on déjà vu ? [...]

D'abord le reconnaître, c'est-à-dire découvrir de quelle profondeur il est issu et par quelle faille il a pu s'évader ; puis le connaître, se résoudre à vivre l'un en face de l'autre jusqu'à ce qu'il s'ouvre, se livre et s'abandonne. Dès lors qu'il s'apprivoise, il n'y a plus rien à craindre, ce visage est bien à soi [...]. (« Visages vécus », *MAF*, p.91.)

Ce visage, c'est le nôtre, mais réfléchi par le regard de l'autre, par le visage de l'autre. Par la présentation de ce visage, on entre en contact avec l'altérité. Si l'homme ne reconnaît pas d'emblée ce visage, c'est que ce dernier semble être surgi des profondeurs de la nuit des temps. Dans les poèmes de Giguère, l'homme doit d'abord faire l'épreuve de ce qui lui est étranger, inconnu, de ce qui est de l'ordre de « l'inquiétante étrangeté » dont parle Freud. Errant parmi des visages de prime abord hostiles et fermés, des visages aux allures de masques anciens, l'homme doit se perdre pour être en mesure de se retrouver, de se reconnaître. Connaissant la fascination de Giguère pour l'élémentaire et les arts primitifs, son « goût pour les sources », ainsi que le dénote Gilles Marcotte dans la préface de *La Main au feu*, il n'est pas surprenant de se retrouver ici en face d'un tel visage. D'ailleurs, c'est à partir du moment où l'homme se reconnaît qu'il lui est possible d'aller vers les autres

et de leur présenter ce visage qui est le sien, en toute sincérité, débarrassé de tout masque. Car un réel dialogue ne peut s'établir sans une relation de confiance à l'intérieur de laquelle l'un et l'autre sont en mesure sinon de se comprendre, du moins de s'écouter.

Or, afin qu'une telle rencontre soit pleinement possible, réalisable, il faut qu'il y ait responsabilité de la part de l'homme ; responsabilité envers lui-même, envers son devenir et responsabilité envers Autrui. De son côté, Lévinas affirme plutôt que toute relation sociale se rapporte d'une quelconque façon à la relation entre Même et Autrui et qu'ainsi, l'unité du genre humain ne s'obtient pas par la communauté humaine qu'instaure le langage, mais plutôt par la responsabilité prise en face d'un visage comme fait originel de la fraternité⁵⁹. Ainsi, pour qu'il y ait communauté, il doit tout d'abord y avoir reconnaissance du visage de l'autre, puis langage et, enfin et surtout, prise de responsabilité par rapport à cet autre, prise d'obligation infinie du sujet envers l'autre. Comme le fait remarquer Fabio Ciaramelli :

Bien que l'éthique lévinassienne ne soit pas un système de normes et de règles rationnelles, elle n'appartient pas moins à l'ordre du prescriptif et n'énonce pas moins une obligation universelle. Prescriptif signifie ici la priorité de *l'ordre* par rapport à son caractère rationnel de *norme*. Ordre qui ne prescrit pas les contenus détaillés de la conduite à tenir, mais qui signifie universellement l'exigence de la moralité en tant que vocation humaine de l'homme⁶⁰.

Le « hic » de cette obligation, c'est justement son caractère moral, donc de nature non coercitive au contraire de ce que serait une obligation face à la loi, par exemple. Nous sommes en présence d'une faille dans l'humanité, faille dans l'attitude morale qui est

⁵⁹ *Ibid.*, p.235.

⁶⁰ Fabio Ciaramelli, *Op.cit.*, p.130-131.

une conséquence de ce qu'appartient à l'homme le *choix* d'être ou de n'être pas « moral ». C'est une notion très intéressante en ce qui a trait aux poèmes de Giguère parce qu'ils sont, dans une certaine mesure, bâtis sur cette faille qui représente l'imperfection (salutaire) de la nature humaine. En effet, ils prennent naissance sur / dans cette faille parce que celle-ci étant un espace on ne peut plus instable, elle est l'endroit idéal pour poser l'homme dans une posture d'éveil constant, de vigilance, d'acuité critique. Et c'est avec cette attitude seulement, chez Giguère, que l'homme sera en mesure d'accéder à plus d'authenticité. Il lui faut se tenir sur le fil, en constante situation de déséquilibre, voir à tout moment l'abîme s'ouvrir sous lui et le désirer autant qu'il le redoute afin de se définir en tant qu'humain et définir ses interrelations de la même manière. L'homme des poèmes de Giguère doit s'attendre à devoir recommencer et à reconstruire, à tout moment, ce qu'il avait bâti ; rien n'est permanent, mais rien n'est irrémédiablement perdu non plus. Dans son entrevue avec Giguère dans *Voix et images*, Jean-Marcel Duciaume rapporte ces propos :

V.I. — Toute votre poésie et ce, depuis le début, parle d'une certaine difficulté d'être et en même temps d'un désir de vivre mieux.

R.G. — [...] On dit souvent que mes poèmes sont noirs. Ils le sont effectivement mais ils ne sont jamais sans lueur. Il y a toujours une volonté d'espoir, un désir que tout cela change d'éclairage⁶¹.

Cet espoir toujours présent et cette volonté de « changer d'éclairage » conduisent à un dernier aspect de l'éthique de Giguère : celui de l'interrogation. Si le poème est le lieu de la construction de l'homme ainsi que de sa relation avec autrui, il est également le lieu d'un questionnement incessant à propos de ce qu'il est et de sa

⁶¹ Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème », *Op.cit.*, p.14. * V.I. est mis ici pour la personne qui pose les questions pour la revue « Voix et images » et R.G., pour désigner Roland Giguère.

place au monde. Dès lors, le langage des poèmes remet constamment en question l'homme, ne cesse de le faire et de le défaire, de le pousser jusque dans ses derniers retranchements pour le forcer à regarder le vide et à regarder en lui-même :

JE SUIS LE MINISTRE DES AFFAIRES INTÉRIEURES, 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, toujours plus profondément. (ÁP, « Yeux fixes », p.93.)

Se perdre et se retrouver, mais jamais tout à fait de la même façon dont on s'était laissé au départ : l'homme se voit transformé à la suite de chacune de ces introspections, de ces interrogatoires avec lui-même. Il surgit alors de ceux-ci un doute qu'éprouve l'homme face à sa condition humaine et à la nature de sa présence au monde. Ce doute, ce soupçon est salutaire en ce qu'il permet une remise en perspective, en ce qu'il guide vers plus d'authenticité, vers un « vivre mieux ». Un peu à la manière de Descartes qui, par le doute, prouvait son existence en tant qu'entité consciente, le doute amené par l'interrogation au sein des poèmes de Giguère confirme l'homme dans sa présence au monde, mais modifie également sa façon de percevoir son habitation du monde. Doute devant ce qui est donné pour « normal », pour « vrai » et volonté d'aller voir derrière comment tout cela tient ; s'interroger à savoir qui tient les ficelles afin de pouvoir, une fois pour toutes, prendre son destin en main. À cela s'ajoute le refus de rentrer dans le moule, de n'être personne au sein de la foule anonyme, de mener une existence de « zombie », terne et froide. D'où la nécessité de prendre une autre route que celle indiquée afin de se retrouver :

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 visage intérieur de la peinture », *FVF*, p.26.)

Ce chemin, nul ne sait de quoi il est fait et pourtant, il nous appelle et nous invite à le parcourir.

Au cours de ce premier chapitre, il a été question des héritages surréalistes et automatistes de Giguère et de la dimension éthique du poète qui se déploie à l'intérieur de son œuvre. La poésie de Giguère est ainsi faite de tout un ensemble d'images tantôt empruntées au surréalisme, à André Breton et, plus encore, à Paul Éluard, tantôt à la fureur et à la passion de Claude Gauvreau et tantôt imaginées, créées, montées de toutes pièces par l'esprit du poète. Au travers de ces héritages, on aperçoit la forme d'une dimension éthique qui sous-tend toute la poésie de Giguère. Cette dimension aux accents et aux propos on ne peut plus humains se veut une proposition de vie plus authentique, plus saine. Tâchant de fournir à l'homme certaines bases, la dimension éthique des poèmes en prose de Giguère se rend tangible de diverses manières. Ce qui sera examiné dans les chapitres suivants est la façon dont elle s'y prend pour arriver à ses fins. À l'intérieur du deuxième chapitre, l'analyse de la dimension éthique se fera à travers les verbes à l'infinitif qui produisent, par le biais de leur forme d'énonciation neutre, de véritables conseils quant à la route à suivre pour parvenir à un « vivre mieux ». Puis, dans le troisième chapitre, l'analyse de la perversion de certaines expressions consacrées mettra en lumière d'autres moyens que prend la dimension éthique afin de se développer et de se faire entendre, soit en profitant du caractère familier de la forme de plusieurs

expressions. De cette manière, la dimension éthique propose à l'homme une vie correspondant plus adéquatement à ce qu'il est.

Chapitre II
Les Infinitifs

Forme impersonnelle d'expression, l'infinitif est généralement employé dans un texte lorsque l'auteur désire faire « abstraction des actualisations de la personne, du nombre et, dans une large mesure, du temps du verbe »⁶². Cette forme verbale est également caractérisée par « son indétermination temporelle »⁶³. En effet, le plus souvent, par sa forme, l'infinitif ouvre un espace d'action et de processus non reliés aux différents temps verbaux. De plus, il peut se mouvoir à son aise dans la phrase et emprunter diverses fonctions grammaticales (sujet, attribut, COD, COI, complément circonstanciel, etc). Il se divise en deux grandes catégories : l'infinitif simple (ou présent) et l'infinitif composé (ou passé). Le premier s'approprie l'indice de temps du verbe avec lequel il entre en contact (par exemple, avec SAVOIR : « Je veux savoir. J'aurais voulu savoir. »), tandis que le second représente la forme accomplie d'un temps verbal antérieur (par exemple : « Avoir su cela, je ne te l'aurais pas présenté. »). Le cas de l'infinitif simple est celui qui sera le plus examiné au cours de ce chapitre, puisqu'on le rencontre plus fréquemment que l'infinitif composé dans les poèmes en prose de Giguère. Il se fait présent, par exemple, dans les tournures de phrases suivantes :

C'est maintenant qu'il faut modeler le visage que l'on aura, donner aux traits la courbe de l'astre espéré. (« En pays perdu », *ÂP*, p.140.)

Pour laisser des traces de nous-mêmes, il nous a fallu nous dépouiller de ce que nous avons de plus pur. (« Au futur », *MAF*, p.19.)

Sortir. Comme si l'on vivait mieux ailleurs. Voir autre chose qui nous est toujours familier et qui nous reflète...Courir. Courir avec son ombre toujours devant qui trébuche sur la moindre brindille et finit toujours par fondre au soleil.

(« Cartes postales », *FVF*, p.185-186.)

⁶² Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Librairie Klincksieck, 1960, p. 151.

⁶³ *Ibid.*, p.154.

Dans l'œuvre de Giguère, les infinitifs sont des éléments importants et significatifs qu'il importe de considérer lorsqu'on s'attarde à l'étude de la dimension éthique, car adoptant une posture d'énonciation neutre par excellence, puisque indéterminée, les infinitifs teintent les poèmes d'une couleur bien particulière. Tout dépendant de la place qu'ils occupent au sein de la phrase, ils orientent le propos vers une réflexion éthique rattachée à l'homme, à sa condition ainsi qu'à son devenir. Se faisant tour à tour interrogatifs, exclamatifs et impératifs, exprimant le mouvement, la progression ou encore une suggestion, les infinitifs donnent à plusieurs poèmes leur ton et constituent une véritable forme-sens de la poésie de Giguère.

À l'intérieur des poèmes en prose de Giguère, c'est tout d'abord l'aspect procédural des infinitifs qui fait de ces derniers des éléments-clés de l'éthique du poète. Comme une marche à suivre, un mode d'emploi, les infinitifs se présentent souvent sous la forme d'une série d'opérations, tantôt concrètes, tantôt abstraites, ayant pour tâche de mener l'homme à lui-même. De prime abord, ce côté « opérationnel » presque mathématique, pourrait sembler aller à l'encontre de l'esprit surréaliste dont se réclame Giguère. Pourtant, c'est cela même qui rend les infinitifs fascinants, intéressants à exploiter, puisqu'ils renversent l'idée reçue selon laquelle ils ne seraient pas matière à poésie. Le surréalisme, qui se veut d'abord une rupture avec toute « vieillerie poétique », suggère que plus deux réalités semblent éloignées, plus leur rapprochement engendrera une image forte. Ainsi, chez Giguère, la poésie s'unit à l'emploi particulier de certains temps verbaux pour faire naître la représentation d'un homme en mouvement :

Marcher ployé sous le poids des feuilles

marcher sans fin dans les bois de frênes
 marcher pour se perdre enfin à court d'haleine
 marcher à son deuil

suivre son ombre jusqu'au soleil
 suivre le ruisseau qui nous tient la main
 suivre au pas et à l'œil
 suivre la couleur de demain [...].

(« Faire terre », *ÂP*, p.209.)

Procédant avec méthode, les infinitifs dirigent le propos vers un accomplissement de l'homme. En suivant cet aspect opératoire, l'homme débouche sur quelque chose de plus grand, de plus large : la valeur profondément communautaire attachée à ces mêmes infinitifs. Ne mettant en scène ni nombre ni personne, la forme infinitive met plutôt de l'avant l'idée d'un partage des expériences. Par l'emploi de cette forme, la poésie de Giguère s'ouvre, s'universalise. Liée à un bonheur d'écrire évident, elle s'envole, prend de l'altitude et sait s'ouvrir à tous à condition qu'on n'offre aucune résistance rationnelle. Et « si cette attitude comporte une part de risque elle est également riche en promesses tenues »⁶⁴. Ne s'adressant à personne en particulier et à tous à la fois, les phrases contenant des infinitifs font des poèmes des « lieux exemplaires », des endroits où l'homme peut aller se réfugier, s'abriter et se ressourcer. Plus qu'un simple choix verbal, l'emploi de l'infinitif se pose dès lors comme un moyen d'ouvrir le poème sur le monde et sur la communauté humaine.

En lien avec le propos éthique de Giguère, j'ai donc regroupé les infinitifs présents dans les trois recueils de la manière suivante : les infinitifs qui constituent une suite (infinitifs groupés), les infinitifs interrogatifs et exclamatifs et les infinitifs

⁶⁴ Normand Baillargeon, « Introduction à une esthétique de Roland Giguère », *Possibles*, vol.21, n°1, hiver 1997, p.24.

qui gouvernent la phrase (infinitifs sujets). Les premiers sont signifiants par leur succession dans une phrase, succession qui dit la difficulté d'occuper l'espace, le lieu et qui met en lumière les efforts de l'homme pour y parvenir ; les deuxièmes, par les questionnements qu'ils introduisent, les questions qu'ils posent à l'homme ainsi que les sentiments qu'ils expriment ; et les troisièmes, par le ton qu'ils donnent à la phrase, la menant ainsi dans une direction bien précise. Au cours des pages suivantes, il sera donc question de ces trois sortes d'infinitifs et j'examinerai de quelle manière ils contribuent à l'élaboration de la dimension éthique dans les poèmes en prose de Giguère.

Infinitifs groupés

La poésie de Giguère est une poésie en pleine ébullition, en mouvement où l'on sent « le sérieux et l'urgence d'un besoin de vivre »⁶⁵. C'est une poésie qui n'a pas peur de se perdre, de prendre les chemins les plus tortueux ; c'est une poésie qui, contre vents et marées, veut continuer d'avancer, continuellement. Une des marques de langage présentes dans les poèmes qui contribuent à ce mouvement vers l'avant est la forme infinitive d'aspect groupé. Tantôt discrets, tantôt éclatants, les infinitifs qui se suivent peuplent les poèmes en prose, leur donnant une véritable force dynamique. C'est leur enchaînement qui permet aux poèmes de progresser dans une direction bien précise : celle de l'avènement de l'homme. Méthodiquement, les

⁶⁵ Wilfrid Lemoine, « Roland Giguère. Le Poète. », *Vie des arts*, n°9, Noël 1957, p.28.

infinitifs établissent une sorte de programme irrationnel à suivre, un programme pour « l'homme en construction » :

Presser le pas, le presser comme un citron. Mettre un pied devant l'autre puis l'autre devant l'un. Poursuivre. Toujours additionner, deux et deux font quatre et multiplier à l'infini. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.91.)

Rapidement, on s'aperçoit que de tels infinitifs dessinent un mouvement, qui n'est pas seulement l'acte « physique » d'avancer (ou de reculer), mais qui est aussi l'acte mental d'avancer : penser. Le plus souvent en groupe de trois ou de quatre, ces infinitifs désignent une façon de penser et de concevoir l'homme qui se trouve être un des moteurs importants de la poésie de Giguère. Dans l'extrait, cinq verbes à l'infinitif se succèdent dans un espace relativement restreint : tout juste trois phrases. Tout d'abord, il y a *presser*, verbe transitif, synonyme de hâter, d'accélérer, de précipiter. Dès le début, l'homme se retrouve plongé en pleine situation d'accélération ; les mots se hâtent sur la page, rythmés, condensés. La répétition de ce même verbe peu après, vient renforcer l'image du temps compté pour immédiatement la faire fléchir, la détourner du sens premier qu'on lui aurait accordé. Avec « le presser comme un citron », il ne faut plus seulement que l'homme se dépêche, mais aussi qu'il « tire » tout le jus, toute l'énergie possible de ce pas. Il doit faire de ce geste à la base bien banal, celui de marcher, un exercice de concentration, un moment où il devra réunir toutes ses forces et sa détermination afin d'avancer, coûte que coûte. De plus, le calembour « le presser comme un citron » n'est pas sans fournir une couleur humoristique à l'ensemble, humour qui rend encore plus effectif le mouvement entrepris puisqu'en le désarçonnant, le faisant trébucher, il contribue à le relancer. Ainsi, sans relâche, Giguère brise le rythme de ses propres poèmes, change

de ton et « constamment plonge et remonte, tourne et revient, saute et retombe »⁶⁶. Cette façon de procéder, le poète la puise dans l'attitude surréaliste dont il se réclame et qui prône un perpétuel inachèvement des choses. Constamment, la poésie surréaliste fait, défait et refait comme le mentionne Philippe Audoin :

Faire, inventer, achever, ces verbes ont reçu à l'usage des sens multiples dont certains paraissent contradictoires et relèvent alternativement de la vie ou de la mort – du succès ou de l'échec⁶⁷.

Une fois que l'énergie nécessaire à l'accomplissement de ce mouvement est acquise, il s'agit d'avancer, de « mettre un pied devant l'autre », car, après tout, c'est « la meilleure façon de marcher », comme l'indique la ritournelle populaire. L'infinif *mettre* qui suit et qui signifie poser, placer quelque part dans une certaine position, a pour effet de ralentir le mouvement qui se trouve maintenant décortiqué et analysé sous toutes ses coutures. Comme si l'homme voulait s'assurer de bien avancer et non de reculer et de rendre ainsi son pas aussi efficace que possible. Il lui faut, à ce moment, ne penser à rien d'autre qu'à avancer, qu'à progresser ; il ne doit pas se laisser distraire :

À ma droite : rien. À ma gauche : rien. Derrière : moins que rien. Tout est devant. Je tourne le dos à l'ombre. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.92.)

S'il veut avancer, s'il veut aller quelque part, l'homme doit se concentrer sur ce qu'il y a devant lui, car « tout est devant ». Il ne faut pas traîner et il ne faut surtout pas regarder en arrière.

⁶⁶ François Hébert, « Roland Giguère », *Liberté*, vol.21, n°2, mars-avril 1979, p.125.

⁶⁷ Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Paris, Édition du Seuil, 1995, p.7.

Ce qu'il faut faire, c'est *poursuivre* ainsi que l'indique l'infinitif suivant. Ce choix de verbe est particulièrement intéressant parce que, par sa position dans l'enchaînement, il peut être lu d'au moins trois manières différentes, toutes pourtant significatives en regard du contexte. Tout d'abord, on peut comprendre *poursuivre* comme un synonyme de *courir*, après quelque chose ou quelqu'un, ce qui a pour effet de ramener la lecture vers l'idée d'une accélération, d'une urgence d'avancer liée au verbe *presser*. Ensuite, on peut lire *poursuivre* dans le sens de quelque chose que l'on cherche à réaliser ou à obtenir. Il s'agit ici de l'homme qui poursuit le but d'avancer. Finalement, on peut envisager *poursuivre* dans le sens de continuer, persévérer surtout lorsqu'on examine ce qui suit, alors qu'il est question d'accomplir une tâche de longue haleine.

Vient ainsi le verbe *additionner*, « additionner, deux et deux font quatre », avec lequel le mouvement devient une opération mathématique mesurée. Cet énoncé ne se prend évidemment pas au sérieux puisque avec « deux et deux font quatre », on retourne dans l'univers scolaire de l'enfant du primaire qui apprend à compter et qui récite ses leçons de calcul. Néanmoins, avancer c'est, dans une large mesure, additionner des pas, des kilomètres, des jours, etc. Cette marche vers l'avant représente la mise en commun d'une foule d'autres mouvements plus petits. De plus, il ne s'agit pas ici pour l'homme de simplement additionner, mais de *toujours* additionner. Cet adverbe, placé directement devant l'infinitif, ajoute à l'opération la notion de continuité, de perpétuité. Avancer est un mouvement auquel doit souscrire l'homme, sans relâche, s'il veut parvenir à mieux se redéfinir, c'est une marche « qui

est aussi plongée, délire, marche qui est passage vers l'illumination, vers la création d'un nouvel homme »⁶⁸. À cet effet, le poème renchérit :

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.

(« Yeux fixes », *AP*, p.96.)

Ici, le ton militaire donne une couleur pragmatique à l'ensemble ; pragmatisme qui ne saurait s'encombrer de limites, de frontières. C'est là la dernière voie sur laquelle s'engage l'extrait que j'ai étudié avec l'infinitif *multiplier* doublé de « à l'infini ». Ce verbe renforce l'idée précédente d'un cumul, en y ajoutant toutefois une dimension plus active. Il ne s'agit pas simplement d'accumuler, mais de faire « profiter » cette addition, donc de la multiplier, toujours, à l'infini. Cela élargit la portée de cette affirmation, selon l'idée que l'homme doit faire fructifier ce qu'il possède, sans cesse, même si ce n'est pas toujours tangible et aussi qu'il doit avancer pour se dépasser et pour durer :

[...] j'aurai marché des siècles

pour trouver la pierre

où reposer ma tête

et dormir enfin

mais il faut que je m'en aille

toujours

retrouver mes couleurs et mes masques

au plus clair de ma tour.

(« Chemin faisant, *FVF*, p.170.)

⁶⁸ Paul Chamberland, « Nous ne sommes pas au monde : Giguère, Péloquin », *Parti pris*, vol.3, n°7, février 1966, p.60.

Si on reprend brièvement les divers éléments contenus dans l'extrait, on se retrouve avec un conseil simple : avancer. Pour que l'homme prenne la véritable mesure de lui-même, de ce qu'il est ou de ce qu'il aimerait être, il n'existe qu'un moyen : avancer, regarder toujours devant et multiplier ce mouvement autant de fois que nécessaire pour en arriver à soi. Et ce sont les verbes à la forme infinitive de cet extrait qui analysent cet acte d'avancer sur le mode d'une urgence, d'un besoin. Ce temps verbal qu'est l'infinitif « raccourcit » l'action, la précipite, surtout lorsque les verbes se succèdent : *presser, presser le pas, mettre un pied devant l'autre, poursuivre, additionner, multiplier*. Ici, l'enchaînement des infinitifs fait de cet extrait une sorte de leitmotiv que l'homme se répète, inlassablement, mais aussi que le poème se répète afin de continuer à être. Ce leitmotiv contient une énergie positive qui pousse l'homme vers l'avant. Il s'agit d'une succession d'étapes simples à suivre, de gestes à accomplir – qu'il *faut* accomplir. L'impression du « il faut » vient de ce que la forme infinitive peut parfois prendre l'aspect d'un impératif semblant ordonner, induire quelque chose à quelqu'un, ainsi qu'on le verra dans la troisième partie de ce chapitre. Comme le fait remarquer Suzanne Paradis :

Voix de la passion et de l'espoir de l'homme emmuré qui s'agite au sein de son désir, *Yeux fixes* utilise avec succès une écriture positive, autoritaire, une écriture d'infinitifs bien incrustés dans le texte⁶⁹.

D'autres suites d'infinitifs inscrivent un propos d'urgence ou de nécessité dans les poèmes de Giguère et enjoignent l'homme à ne pas demeurer dans une

⁶⁹ Suzanne Paradis, *Yeux fixes, Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises, Op.cit.*, p.1087.

position d'immobilité, une position statique, car l'enracinement peut s'avérer dangereux. En effet, rester immobile, c'est ne pas se faire entendre et ne pas se faire voir, c'est être passif et c'est donc se laisser dominer. Or, dans la conception que Giguère met de l'avant dans ses poèmes, l'homme doit être actif et avoir la volonté de prendre sa vie en mains ; il doit occuper l'espace. À l'intérieur de sa poésie, Giguère met en scène une lutte : lutte de l'homme pour rester debout et lutte de l'homme contre les éléments. Un élément des plus évocateurs à cet égard chez le poète est le volcan :

Les volcans se multiplient à vue d'œil et il n'est pas de jour où l'on vit sans la crainte d'une éruption ; nous ne dormons plus, nous n'osons plus nous enrouler dans les draps blancs du sommeil et nos visages peu à peu prennent la couleur de la cendre. [...] il faut se résigner à vivre dans leur [volcans] sillage mais les maîtriser, les dompter, les mener comme une charrue pour ne pas être calcinés sur place. (« À la santé des volcans », *MAF*, p.56.)

Cet extrait est situé au tout début du poème « À la santé des volcans ». D'entrée de jeu, on a donc l'expression d'un regard ; l'homme observe la multiplication des volcans en ayant l'air quelque peu dépassé. Il regarde l'envahisseur gagner du terrain sans trop savoir comment réagir. Il est ainsi possible d'observer dans cet extrait un des « mécanismes » importants du fonctionnement de la poésie de Giguère soit la mise en tension de deux attitudes opposées. Il s'agit ici de la crainte des volcans, conduisant à la résignation, et de la volonté de les maîtriser. La première attitude est mise en lumière par le verbe à l'infinitif *se résigner* qui exprime une acceptation, en dépit de certaines répugnances, à côtoyer les volcans, à « vivre dans leur sillage ». Selon le dictionnaire Larousse, un sillage est une « zone de perturbation que laisse

derrière lui un corps en mouvement dans un fluide »⁷⁰. Appliqué aux volcans, cela implique tout d'abord non seulement qu'ils sont un grand bouleversement dans l'univers de l'homme, mais qu'ils se déplacent pour ainsi dire avec lui, devant lui, entraînant un péril permanent. Pas d'autre solution alors, semble-t-il, que de se résigner à vivre parmi eux. Or, au même moment, une deuxième attitude se manifeste : les hommes sont déterminés à ne pas se laisser submerger par ce déploiement de force et comptent bien en arriver à se rendre maîtres de leurs envahisseurs :

L'homme libre refuse d'être momifié, de devenir statue de lave pour les siècles futurs. Il refuse de servir les faiseurs de ruines tant qu'il y aura de l'espoir au fond de la nuit. (« À la santé des volcans », *MAF*, p.57.)

C'est l'espoir qui fait tenir les hommes et qui nourrit leur refus d'être statufiés. L'espoir, dont on a déjà mentionné la place capitale dans la poésie de Giguère, vient ici une fois de plus, soutenir l'homme, lui apporter de la lumière, si petite soit sa lueur. Ainsi, d'autres verbes, résolument actifs, succèdent à *se résigner* : *maîtriser*, *dompter* et *mener*. Comme dans l'exemple précédent, c'est le groupement de ces trois infinitifs qui leur confère leur force. De cela résulte un sentiment de détermination de l'homme à prendre le contrôle de sa destinée. Il vivra dans leur sillage, soit, mais à condition de les maîtriser, de les dompter et de les mener. Et puis, il décide de vivre dans leur sillage parce qu'ils sont porteurs d'enseignement. À travers ces trois infinitifs apparaît une progression et se dessine une méthode, en quelque sorte, pour apprivoiser les volcans, mais les apprivoiser tout en en restant maîtres (ce qui

⁷⁰ *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1994, p.939.

s'observe surtout par l'emploi de *dompter*). Ainsi, l'homme pourra s'en approcher, pas en vue de les détruire, mais plutôt dans l'espoir d'en apprendre quelque chose. En définitive, l'homme désire garder près de lui ce qui lui fait peur, car c'est, en même temps, ce qui le pousse à agir. De plus, en conservant près de lui cet objet de crainte, il s'oblige à demeurer vigilant, toujours sur ses gardes, toujours éveillé.

Une fois de plus, grâce à ces infinitifs groupés, le propos poétique prend une voie résolument éthique en enjoignant l'homme à ne pas baisser les bras, en lui donnant la force, sous le couvert des mots, d'affronter ses peurs et de les *maîtriser*, de les *dompter* et enfin, de les *mener* où bon lui semble. Avec *maîtriser* et *dompter* est déjà exprimée l'idée d'une domination, d'une prise de contrôle par la force : la force de l'homme contre la force des volcans. C'est non seulement l'homme qui affronte la nature, mais aussi l'homme qui affronte ses peurs et qui se tient debout devant ce qui voudrait le faire tomber. Comme l'écrit Gabrielle Poulin :

Les forces hostiles devront s'incliner devant ce nouveau Prométhée dont la main ravit aux volcans leur puissance⁷¹.

Non seulement sent-on que l'homme est prêt à lutter le temps qu'il faudra afin de pouvoir se tenir debout, mais on pressent là également une volonté de vaincre. C'est ce que confirme le dernier infinitif de cet extrait, *mener*, qui implique une direction dans laquelle s'engage cette entreprise et une destination future. À l'idée d'un parcours à suivre pour atteindre un « vivre mieux » se greffe la nécessité de garder les yeux ouverts pour ne pas se laisser submerger et aussi celle de s'ouvrir à l'envahisseur, à l'étranger. Ce faisant, l'homme se rend réceptif aux nombreux

⁷¹ Gabrielle Poulin, « *La Main au feu*, de Roland Giguère », *Relations*, vol.34, n°396, septembre 1974, p.252.

bouleversements qui en découlent (bouleversements, cependant, salutaires) tout en demeurant lucide, tout en « menant ».

Peut-être aussi les volcans viendront-ils nous enseigner à brûler les remparts qui nous cernent et la lave ouvrir la brèche que nous n'aurons pas su ouvrir au jour désigné, mais s'il faut attendre l'éruption, ce sera alors à nos propres risques et, dans ce cas, mieux vaut pour nous la provoquer et s'en rendre maîtres dès sa naissance. (« À la santé des volcans », *MAF*, p.57.)

Ainsi, l'homme peut tirer avantage d'une éruption car, si elle est contrôlée et non subie, elle pourra devenir un merveilleux outil de création, aussi bien dans la destruction que dans la construction, dans l'espoir et dans le désespoir.

Car à l'intérieur de l'univers poétique de Giguère, on a vite fait de se rendre compte que rien n'est assuré et qu'une victoire ne signifie pas que le combat est gagné. Il reste toujours, quelque part, un espace clos qui enferme l'homme :

On n'en sort pas, 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. (« Notes vives sur la peinture », *FVF*, p.175.)

Cet extrait illustre particulièrement bien la difficulté de vivre que l'on retrouve exprimée dans plusieurs des poèmes de Giguère, doublée de la difficulté de trouver un lieu, un espace qui soit bien à soi et que l'homme puisse habiter sans contraintes. Situé au début de « Visage intérieur de la peinture », cet extrait est un constat de vie plutôt désillusionné, mais lucide, au milieu de nombreuses interrogations sur le pouvoir évocateur de la peinture et de la poésie. Mais il ne s'agit pas encore d'ouvrir : il faut *essayer* d'ouvrir, d'élargir et de rompre. Les infinitifs présents dans cet extrait sont donc subordonnés au verbe *essayer*, à cette tentative de créer autre chose que ce

qui existe déjà. On retrouve ici une attitude liée au surréalisme dont se réclame Giguère : celle de faire acte de rupture, comme je l'ai déjà mentionné. La rupture apparaît, dans ces « Notes », éminemment nécessaire et urgente. Il faut à tout prix parvenir à ouvrir un petit coin de cadre afin de pouvoir respirer. Loin d'être moins efficaces que les infinitifs que l'on pourrait qualifier d' « absolus » dans d'autres extraits (par exemple, *MAF*, p.56.), ces infinitifs subordonnés trouvent dans un verbe conjugué un tremplin pour se propulser plus avant, pour explorer toutes les modalités du sens. Ainsi, avec *ouvrir*, c'est d'abord une tentative de dégagement qui s'amorce, une tentative de se dégager du cadre d'une vie préfabriquée. Il y a la volonté et le désir de voir au-delà du mur et d'atteindre quelque chose ou quelqu'un. Ouvrir, c'est également percer afin d'aller plus loin. De plus, l'infinitif situe cette action (d'aller voir au-delà du mur) dans l'ordre du travail physique nécessitant un déploiement d'énergie.

Le deuxième infinitif est *élargir* qui vient, en quelque sorte, renforcer *ouvrir* et, en même temps, vient le compléter. C'est comme si on procédait par étapes : tout d'abord, on ouvre, puis, on élargit l'ouverture pratiquée afin que l'air puisse entrer, que la vie puisse se mouvoir, bondir à l'extérieur. Élargir représente non seulement l'acte physique d'agrandir quelque chose, mais également le fait d'élargir son esprit, de donner une autre portée, plus vaste, plus générale à sa pensée. Ne pas laisser ses idées, ses opinions être confinées dans un espace restreint et cloisonné, mais plutôt laisser courir, laisser vagabonder son esprit, le laisser prendre de nouvelles voies.

Puis, arrive *rompre* qui vient ajouter une étape au mouvement déjà amorcé, dirigeant l'action vers quelque chose de plus violent ou radical. Cet infinitif traduit l'impatience de l'homme qui n'en peut plus d'étouffer, qui a besoin d'espace et qui,

afin de se libérer est prêt à tout bousculer ou briser son passage. Rompre avec un train de vie, avec des habitudes, avec une tradition, rompre... « pour respirer un peu ». La poésie de Giguère est d'ailleurs remplie de cette exigence de prendre de nouveaux chemins, comme, par exemple, dans l'extrait suivant de « Nouvelle culture » :

[...] je ne suis plus ce que j'étais
 enfermé dans mes pliures
 blessé de l'aile
 le point au bout de la ligne

maintenant je trace
 des envols nouveaux
 je traque l'ombre
 dans le nid des oiseaux [...].

(« Nouvelle culture », *FVF*, p.166.)

Encore une fois donc, les infinitifs groupés de « Notes vives sur la peinture » s'avèrent signifiants alors qu'ils traduisent l'attitude active de l'homme qui veut se trouver, se faire une place dans le présent, quitte à devoir se la créer de toutes pièces. Se créer un lieu où être bien, où vivre et où s'épanouir. L'homme s'évertue ainsi à tenter de briser ou encore de cogner à la vitre dans le but de *faire signe*. Et aussitôt, par cet infinitif qui arrive en fin d'extrait, l'entreprise de l'homme prend un nouveau cours ; il ne s'agit pas seulement de rompre pour rompre, de briser pour briser, mais d'ouvrir, d'élargir, de briser pour faire signe. Tous les efforts ainsi déployés ne sont pas vains ; l'homme respirera mieux une fois le cadre brisé, et verra aussi s'ouvrir devant lui la possibilité de communiquer avec le monde extérieur, avec les autres hommes. À cet effet, le groupe d'infinitifs du dernier exemple, tout comme les précédents, montre la marche de l'homme vers lui-même qui le conduira

éventuellement vers autrui. Par leur regroupement, ces infinitifs *font signe* ; ils attirent l'attention sur un mouvement de l'homme, sur ses déambulations dans un espace qu'il tente d'habiter et qu'il souhaite rendre habitable pour les autres. Ce faisant, il « peint pour briser » et s'il n'arrive pas pour l'instant à détruire ce cadre, du moins peut-il y signifier sa présence en cognant à la vitre. Il est convaincu qu'en procédant par étapes, il y arrivera.

Infinitifs interrogatifs et exclamatifs

Faire signe est justement ce qui importe et ce quoi vers l'homme tente de s'acheminer. À l'intérieur des poèmes de Giguère, certains infinitifs posent des questions ou encore sont des questions posées à soi-même. Ce faisant, ils introduisent un propos lucide et critique au sein de la poésie de Giguère et représentent, en quelque sorte, une forme de la conscience, aussi bien dans ses assurances que dans ses doutes. Ils reflètent également l'importance de la communauté humaine, communauté pensante et agissante, par leur côté exclamatif. Ainsi, dans la même catégorie que les infinitifs interrogatifs, on retrouve des infinitifs qui sont des expressions spontanées, expressions dirigées vers les autres, destinées à les atteindre et à communiquer avec eux⁷². Ces deux sortes d'infinitifs que l'on rencontre, épars, à travers l'œuvre de Giguère, sont de véritables appels vers le monde extérieur⁷³.

⁷² Il est à noter que le terme « exclamatif » qui sera employé dans les pages suivantes se réfère moins à l'expression terminée par un point d'exclamation qu'à une certaine expressivité. Les infinitifs exclamatifs sont ceux qui traduisent une grande part de la sensibilité et de l'émotion contenue dans la dimension éthique des poèmes de Giguère, ceux qui soulignent de manière plus marquée les propos de certains d'entre eux.

⁷³ À ce propos, voir notamment le poème « Le cri » dans *MAF*, qui sera d'ailleurs examiné un peu plus loin.

« [...] Voyez-vous, monsieur, moi, ce qui m'intéresse, c'est l'imprévu ; je peux passer des jours et des nuits à pêcher, on finit toujours par SORTIR quelque chose...ou quelqu'un ».

(« Lettres à l'évadé », *MAF*, p.43.)

[...] dépayage sans retour

comment nommer ? comment dire ?

comment faire pour revenir ?

(« Ancêtres », *FVF*, p.135.)

Comment dormir ici quand la pierre veille ?

(« Cartes postales », *MAF*, p.185.)

Cris de désespoir ou de joie, ils représentent un désir de se faire entendre, de se libérer ou de partager son bonheur. Ils suscitent et expriment des sentiments, des émotions.

L'analyse de ces infinitifs, qu'ils soient interrogatifs ou exclamatifs, ne saurait prendre le même tour que celle des infinitifs groupés. Si on prend chaque phrase pour elle-même, il est possible d'en déchiffrer le sens, mais alors on passe à côté de ce que la forme infinitive interrogative apporte au contexte éthique des poèmes. En effet, l'infinitif possède le pouvoir de lancer le sujet de l'interrogation dans l'espace de la lecture, sur la place publique. Ainsi, une question qui aurait pu avoir un caractère privé, personnel prend aussitôt un aspect universel. La question s'adresse dès lors à tous, peut être comprise et intériorisée par tous ; elle n'est plus la propriété exclusive d'un « je » comme cela aurait été le cas, par exemple, si au lieu d'écrire : « Quelles couleurs donner à un visage qui s'infiltré dans la toile? » (« Notes vives sur la peinture », *FVF*, p.173), Giguère avait écrit : « Quelles couleurs devrais-je donner... » ou « Quelles couleurs donnerais-je... ». En examinant ces exemples, on constate que le verbe conjugué ramène tout l'énoncé à la personne qui le formule. À

l'inverse, la forme infinitive qui est, comme on l'a mentionné plus haut, une « abstraction du nombre et de la personne », fait place à d'autres instances, inclut l'Autre au sein du questionnement. En définitive, les infinitifs interrogatifs qui régissent plusieurs phrases des poèmes de Giguère sont des appels à l'Autre et un désir de l'inclure dans le processus de réflexion pour en arriver à une communauté du questionnement et du projet.

Par le support utilisé (l'infinitif), la forme interrogative prend un virage résolument éthique. Je prendrai tout d'abord comme exemple quelques extraits de « Notes vives sur la peinture », dans *Forêt vierge folle* :

Quelles couleurs donner à un visage qui s'infiltré dans la toile ? (p.173.)

Comment saisir cette image qui fuit entre vos yeux et va se nicher quelque part dans la nuque ? (p.174.)

Comment suivre ces mouvements imprévisibles et sauvages, sinon prendre leur leçon et inventer sa propre nature ? (p.176.)

Mais comment écrire un oiseau ? Comment peindre un oiseau ? (p.180.)

Dans la première interrogation, l'homme se retrouve face à un visage qu'il n'a pas choisi, qu'il n'a pas vu venir et dont il ne peut contrôler l'apparition. Que faire ? Comment réagir devant un visage qui arrive sans crier gare ? Doit-il le laisser s'installer, le tolérer ou bien le chasser avant qu'il n'envahisse tout l'espace disponible ? Puis, une fois que l'homme a en face de lui ce visage, comment doit-il l'interpréter, quelles couleurs doit-il lui donner ? Quelle teinte, quelle humanité donner à cet étranger qui surgit ? Ce visage qui arrive sans qu'on lui ait ouvert la porte représente l'expérience même de l'étranger à laquelle tout homme se retrouve confronté dans l'œuvre de Giguère. On retrouve ici la notion de visage, que j'ai déjà explorée dans mon chapitre sur l'éthique et qui lie Giguère à Lévinas. Pour ce

dernier, le rapport avec le visage de l'Autre est un rapport avec l'absolument *autre* et ne saurait être contenu par le Moi :

Le visage, encore chose parmi les choses, perce la forme qui cependant le délimite. Ce qui veut dire concrètement : le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance⁷⁴.

Cet « Autre » insaisissable est tout de même un appel auquel répond (ou tente de répondre) l'homme. Et, comme l'écrit Giguère : « le jeu consiste à s'y perdre et à s'y retrouver alternativement » (« Yeux fixes », *ÂP*, p,93), si bien que cette expérience de l'altérité est presque attendue par l'homme, suscitée pour ce qu'elle recèle d'inconnu, un inconnu rempli de révélations possibles. Comme on le voit, l'analyse ne peut faire autrement que de mener vers d'autres questions en prenant elle-même un tour interrogatif. C'est inévitable, car il n'y a pas de réponse définitive à ces questions, non plus qu'il n'y a intérêt à en donner puisque cela arrêterait le mouvement, briserait l'élan du poème.

La citation qui suit : « Comment saisir cette image qui fuit entre vos yeux et va se nicher quelque part dans la nuque ? », va quelque peu dans le même sens que la précédente. Cette « image qui fuit », l'homme peut en suivre les déplacements, des yeux à la nuque, mais ne peut la saisir. D'ailleurs, faut-il attraper cette image ou faut-il plutôt la laisser aller à son gré et en épier les moindres mouvements pour voir où elle nous mènera ? Saisir, selon une première acception, signifie prendre vivement, prendre pour tenir ou porter. Vouloir saisir cette image, c'est vouloir tenir ce mouvement, ce qui nous échappe, c'est vouloir s'emparer de quelque chose afin de

⁷⁴ Emmanuel Lévinas, *Op.cit.*, p.215-216.

l'examiner, de le décortiquer, de le rendre familier... C'est, enfin, l'immobiliser pour que cesse ce flot d'images mouvantes et troublantes, vouloir arrêter le temps quelques instants, pour souffler, pour reprendre pied. D'ailleurs, on le voit : cette image, si près soit-elle, n'en est pas pour autant facilement saisissable. Sans cesse elle se dérobe, se détourne, se cache, ce qui la rend intrigante, fascinante. De ce fait, il ne s'agit plus seulement de l'attraper, voire de la posséder, mais également de la comprendre, de la discerner, suivant une deuxième acception du verbe *saisir*. Ainsi, dans « Comment saisir cette image », est contenu un désir de l'homme de la comprendre et par là de comprendre l'inconnu et de faire corps avec lui afin d'en apprendre peut-être quelque chose. Dans la poésie de Giguère, l'inconnu est certes effrayant, mais jamais refusé. Partout, à travers son œuvre, cette dimension se manifeste, par exemple, sous couvert de la couleur noire (« Voilà que j'entre en noir domaine », *MAF*, p.117.) ou par des images telles que celles des volcans, du monde extérieur à la ville de Miror, d'un visage, etc. Toutefois, c'est d'abord la forme infinitive dominante dans ces interrogations qui rend possible cette expérience de l'étranger ; la forme infinitive, par la portée universelle de son propos, ouvre cet immense espace en friche à l'intention de l'homme.

Cet espace demeure pourtant insaisissable en grande partie et ce, malgré toutes les explorations qui en sont faites, suscitant ainsi toujours de nouvelles questions auxquelles parfois, le poème est tenté de répondre. C'est ce qui arrive notamment dans la citation suivante :

Comment suivre ces mouvements imprévisibles et sauvages, sinon prendre leur leçon
et inventer sa propre nature ? (p.176.)

La première partie de la phrase est régie par *suivre* que l'on peut d'abord prendre dans le sens de marcher ou courir après quelque chose ou quelqu'un. Toujours derrière, l'homme se demande de quelle façon il lui serait possible de garder le rythme, de faire en sorte de ne pas se laisser distancer par ces élans « imprévisibles et sauvages ». La deuxième partie de la phrase s'ouvre avec *sinon* et se trouve être une esquisse de réponse à l'interrogation introduite par l'infinitif *suivre*. *Sinon* se comprend ici dans le sens de *si ce n'est*, comme la marque d'une certaine nécessité. La seule façon de suivre ces mouvements tumultueux serait apparemment d'en prendre des leçons afin de créer sa propre nature. Il y aurait donc matière à en tirer un enseignement. L'idée que l'homme puisse apprendre quelque chose de ce qui vient bouleverser sa vie est récurrente dans la poésie de Giguère. Toujours l'orage menace d'éclater, le chaos menace de s'introduire dans l'existence de l'homme et pourtant, les poèmes incitent ce dernier à y plonger afin d'en ramener une parcelle qui aiderait à « vivre mieux ». Ainsi, suivre ces « mouvements imprévisibles et sauvages », c'est prendre le chemin de ce que l'on est.

Un des points d'appui de la dimension éthique de cette poésie est son appel à l'être authentique, un appel à être soi, dans toutes les circonstances et sans compromis. Afin d'être vrai, il faut parfois s'inventer à nouveau, se recréer une nature, se délester de ces habitudes qui nous oppressaient pour marcher librement sur le chemin que l'on aura choisi. Dans cette optique, le *sinon* apporte, comme éclairage à l'infinitif de départ, une ouverture vers quelque chose de plus grand. En fait, plus qu'une esquisse de réponse, il s'agit déjà d'une suggestion, d'une solution, d'un choix éthique proposé par le poème. Pour suivre les mouvements d'une nature « folle » et « vierge » et qui « va où bon lui semble », peut-être l'homme doit-il

s'accorder à ces derniers. En effet, peut-être n'est-ce qu'en apprenant d'eux, qu'en apprenant de leur fugacité et de leur impétuosité qu'il lui sera possible de se forger tel qu'il désire être. Ce que l'homme tente d'attraper, de saisir depuis le début, c'est cette vie qui passe devant lui dans ses mouvements passionnés et fougueux, cette vie plus animée que tout ce qu'il connaît, que tout ce qu'il voit autour de lui et qu'il sent qu'il *doit* vivre. Surtout, ne pas la laisser passer sans rien tenter. L'infinitif interrogatif *suivre* auquel se joint *sinon*, combine ici question et réponse : comment saisir la vie et comment la vivre. Peut-être qu'on n'arrivera pas à la saisir tout à fait, mais au moins y aura-t-on goûté et connaîtra-t-on la saveur de ce que l'on poursuit et de ce que l'on veut retrouver.

Or, voici une autre position qui aborde, par son commencement, le même problème : « Mais comment écrire un oiseau ? Comment peindre un oiseau ? » (p.180.). Comment créer ? D'où partir ? Sur quoi s'appuyer ? Même des gestes aussi simples qu'écrire ou peindre un oiseau semblent impossibles, voire insensés, car sitôt qu'on a pris sa plume et déterminé la couleur qu'on allait utiliser, l'oiseau « n'est [déjà] plus là, perdu dans son vol ». Créer la vie et se réinventer semble donc tout aussi fou que de vouloir emprisonner sur le papier ou la toile le mouvement d'un oiseau. Pourtant, il ne faut pas désespérer et loin de se laisser décourager, l'homme doit avancer sans relâche, suivre ces « mouvements imprévisibles et sauvages », suivre cet « air de viole » et plonger dans l'instant ; le temps qui passe, le temps qui fuit ne se perd pas si on le suit.

Infinitifs exclamatifs

Comme dans ces derniers cas d'infinitifs interrogatifs qui s'essaient à formuler des réponses aux grandes questions de la vie, les infinitifs exclamatifs font de même. En fait, s'il fallait leur assigner un rôle précis au sein des poèmes de Giguère, ce pourrait être celui d'interpeller (et de façon plutôt directe) le lecteur, l'homme. Les infinitifs exclamatifs sont des appels à l'homme et de l'homme au monde. Ils sont l'expression de sentiments parfois refoulés depuis longtemps, un cri du cœur, aussi beau qu'il est déchirant. En parcourant l'œuvre de Giguère, on retrouve peu d'infinitifs exclamatifs suivis d'un point d'exclamation. Le plus souvent, c'est l'utilisation des lettres majuscules qui signale l'exclamation. C'est le cas, par exemple, dans le poème « Le cri », dans *La Main au feu* :

Un cri à déchirer un ciel noir de plomb
 un cri à fendre mers à fendre pierres
 un cri à découdre toutes les veines du corps

UN CRI À DÉPECER (p.76.)

L'infinitif exclamatif est généralement un court énoncé percutant, allant droit au but et qui projette littéralement son propos. Ici, trois infinitifs se succèdent et mènent au cri final lancé. Le cri déchire, fend, découd avant de finalement dépecer. *Déchirer, fendre et découdre* préparent le terrain (et le lecteur) à ce qui suit. Plus ce cri se fait entendre et plus on quitte l'élément naturel pour se rapprocher de l'élément humain. C'est d'abord le ciel que le cri déchire, puis il fend mers et pierres (qu'on pourrait également entendre comme « mères et pères », ce qui amorce une transition) et finalement, il découd « toutes les veines du corps ». Avec « UN CRI À

DÉPECER », on est alors rendu au plus près de l'homme ; ce cri lui colle à la peau, plus écrasant que jamais. L'infinif *dépecer* peut ainsi être lu de deux manières. Dans le premier cas, il s'agit de dépecer le cri lui-même, celui-ci fonctionnant alors comme un complément d'objet indirect du verbe. Dépecer est synonyme de découper en morceaux, démembrer, morceler. C'est un verbe qui suggère une action, un geste violent et plutôt définitif ; c'est une séparation. Selon ce premier sens, on lit qu'il faut donc en finir avec ce cri, qu'il faut le sortir de soi une fois pour toutes et même le détruire, le mettre en pièces. Véritable libération pour l'homme que ce cri lâché, expulsé, car c'est un poids qu'il porte depuis sa naissance :

[...] car nous naissons avec un poids, UN CRI, et toute sa vie se passera à vouloir jeter du lest. (Idem)

L'homme passera donc une partie de sa vie à essayer de « CRIER SON CRI » et d'ainsi se débarrasser de ce qui l'opprime. Petit à petit, il réussira à « jeter du lest », et se sentira léger ; il pourra s'élever, s'envoler.

Or, on peut également lire *dépecer* sur le modèle des énoncés précédents où tous les infinitifs sont suivis d'un complément d'objet direct: un cri à déchirer [quoi ?] un ciel noir de plomb, un cri à fendre [quoi ?] mers et pierres, un cri à découdre [quoi ?] toutes les veines du corps. De là l'interprétation possible que ce cri puisse « servir » à dépecer quelque chose ou quelqu'un. De ce point de vue, c'est comme si l'énoncé avait été coupé, comme si le cri avait été interrompu en pleine exclamation. C'est d'ailleurs ce qui donne toute sa force menaçante à l'infinif *dépecer*, car il possède en lui l'énigme (et peut-être bien la clé) de la phrase. C'est sur lui que se termine l'énoncé (comme une série d'énoncés du même genre), laissant la porte

ouverte à plus d'ambiguïté encore. Il s'agit d'un cri puissant lié de très près à la vie, à l'existence de l'homme, un cri qui bouleverse, qui renverse, qui déchire et que l'homme voudrait bien être capable de lancer au grand jour :

C'est encore le cri qui le fait si souvent se pencher, s'asseoir, courber l'échine à mesure qu'il vieillit et tous les soirs se mettre au lit pour oublier en rêvant
et vivre
survivre
en attendant le jour où il pourra CRIER SON CRI, crier, de joie ou de rage, mais le crier à bout portant à la face du monde [...]. (Ibid., p.77.)

Une fois de plus, les lettres majuscules donnent à l'action, pourtant évoquée seulement au futur, une valeur expressive très forte, signifiant un besoin irrépressible. L'homme guette le moment propice où il pourra se libérer de ce poids et manifester énergiquement sa présence. D'ailleurs, le poème tout entier est un cri de l'homme qui veut vivre, complètement, sans demi-mesures.

Cette expression de vie, d'une urgence de vivre, est clairement illustrée à l'intérieur d'un autre poème, « Le visage intérieur de la peinture », dans *Forêt vierge folle* (p.25-32) :

Monde pour s'aider à vivre.
Nouveau monde pour se donner la force de supporter l'autre, à certains moments, si saumâtre.
Monde pour se donner la sensation de vivre.
VIVRE, c'est bien là le pari : il s'agit pour chacun de nous d'en trouver le moyen...*le moyen de vivre*...Il s'agit à toute minute de se trouver des raisons. (p.29.)

Au contraire des infinitifs des extraits précédents, *VIVRE* occupe ici le premier rang ce qui lui confère une importance non négligeable ; il est ce qui donne le ton à l'énoncé. Non seulement la dernière phrase débute-t-elle par un infinitif aux allures

d'impératifs (dont il sera question plus largement dans la partie sur les infinitifs sujets), mais encore cet infinitif est-il écrit ici de nouveau en caractères majuscules. De façon on ne peut plus directe, l'urgence de vivre est exprimée par cet infinitif exclamatif ; urgence de vivre et urgence « pour chacun » de bâtir sa vie et pour chacun de «trouver le moyen » de vivre. C'est maintenant, à chaque jour, à chaque minute que l'homme doit s'occuper de vivre, de forger l'être qu'il souhaite voir évoluer, de se construire. Malgré les doutes, malgré les coups durs, dans les plus grands malheurs comme dans les plus grands bonheurs, il faut persévérer, il faut avancer, il faut continuer :

Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Rousseau, Picasso, Klee, Chagall, Matta, Max Ernst, Miro...et les autres...et les autres...

Et plus près de moi, ceux dont je sais le nom par cœur, que je regarde vivre et peindre, ceux qui n'ont jamais cessé de donner aux yeux et qui, je sais, tant qu'ils vivront, tant qu'il y aura quelque chose à dire ou à crier, ne cesseront jamais.

(*Ibid.*, p.28.)

Placé en début de phrase, l'infinitif « VIVRE » porte en lui une vive expression de ce que devrait être la vie : un pari de chaque instant. La poésie de Giguère est ainsi truffée de références à une nécessité de vivre chaque instant, chaque minute de son existence.

Il nous faut sans cesse tenir l'équilibre
entre l'horizon disparu et l'horizon imaginé
avec la crainte de perdre pied à la terre
de n'avoir plus le pied marin
de ne pouvoir plus marcher sur les fils de fer
de ne savoir plus marcher sur les mains [...].

(« La vie dévisagée », *ÂP*, p.28.)

Poésie enflammée et remplie d'espoir, elle invite l'homme à n'avoir de cesse de construire son bonheur. Cette attitude prend d'ailleurs sa source dans le surréalisme où l'aventure humaine se retrouve au premier plan. Dans son ouvrage *Les Surréalistes*, Philippe Audoin trace ce qu'il appelle un « portrait-robot » du surréaliste auquel s'accorde bien l'homme en devenir de la poésie de Giguère :

[...] c'est d'abord un homme qui ne désespère pas de la vie, un homme impatient de vivre, de vivre davantage, jusqu'aux confins du possible, de vivre [...], de préférence, l'impossible, sans quitter ou noyer pour autant *l'idée* qu'il se fait de la vie [...] et qui, particulière, singulière, n'en tend pas moins à l'universel⁷⁵.

À l'intérieur de l'univers poétique de Giguère, les infinitifs interrogatifs et exclamatifs mènent ainsi le propos et l'homme vers un même but : « vivre mieux ». Les infinitifs interrogatifs relancent l'homme en le questionnant sans relâche, l'obligeant constamment à réfléchir sur ce qu'il est et sur ce qu'il voudrait être. Les infinitifs exclamatifs, quant à eux, traduisent le désir de l'homme de se réaliser pleinement, quitte à devoir se dépasser pour arriver à se rattraper ; ils sont l'expression fouguese et forte d'une urgence de vivre. Avec la position du dernier infinitif exclamatif dans l'extrait du « Visage intérieur de la peinture », on sent que l'accomplissement d'un « vivre mieux » prend des allures impératives et que cet ordre s'adresse à tous ; il suppose une morale de l'action.

Infinitifs sujets, *mode d'emploi*

⁷⁵ Philippe Audoin, *Op.cit.*, p.194.

Dans l'œuvre de Giguère, nombreux sont les infinitifs proches de la forme impérative qui prennent par là une valeur prescriptive. Ils se caractérisent, entre autres, par leur brièveté, leur pouvoir de sommation et leur contenu éthique. À cela s'ajoute la faculté « d'exprimer une opinion concernant l'homme et la condition humaine sous un de ses aspects : physique, psychologique, social et politique »⁷⁶, ce qui rapproche ces formules de la forme de la maxime.

On rencontre dans la poésie de Giguère beaucoup d'énoncés succincts tendant à l'affirmation d'une vérité générale liée à l'homme et ce, à l'intérieur de phrases dont l'infinitif est le sujet et occupe ainsi une position prédominante :

Vivre en pays barbare, à l'ombre des baobabs, et retrouver le goût du feu dans les gestes quotidiens. L'amour aidant l'ampleur du brasier, cuire l'inutile à la broche.
(« Dolmen », *MAF*, p.85.)

Cet extrait ouvre le poème « Dolmen » dans lequel on retrouve de nombreuses images de terre, de vie sauvage et de commencement du monde. Ici, c'est la définition de barbare en tant qu'étranger (l'origine grecque du mot) qui se trouve vérifiée. Vivre constamment en état d'éveil est comme vivre en pays étranger, vivre en un lieu où tout est à refaire, où tout est à redécouvrir. Comme ce « goût du feu dans les gestes quotidiens » qui incite l'homme à recommencer, à revenir au point de départ et à réapprendre la vie dans tous les petits gestes et instants du quotidien. Ce qui semblait familier ne l'est plus, il faut tout réapprendre et c'est ce qui maintient en vie, éveillé et authentique. Ainsi, cette première strophe peut se lire, tout d'abord, comme un désir de vie simple, un retour aux origines. Connaissant la fascination de

⁷⁶ Charlotte Schapira, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Éditions SEDES, 1997, p.50.

Giguère pour les arts africains, pour les arts « premiers », il n'est pas étonnant de retrouver au cœur de ses poèmes une incitation à revenir aux sources, à aller puiser la vie au début des temps. Dans une préface à un catalogue pour une exposition d'art africain et océanien, il dira :

[...] Mais voilà que cet art nous apparaît maintenant – et c'est un peu tard – comme l'un des plus précieux et des plus significatifs de l'histoire de l'homme.

La quête de l'objet africain et océanien devient ainsi une façon de retrouver le fil conducteur qui nous mènera aux véritables sources de la création⁷⁷.

Puis, « cuire l'inutile à la broche » vient renforcer cette interprétation en plus de lui conférer des airs de mode d'emploi. Assis devant son feu, l'homme retourne à l'essentiel. Passer l'inutile au feu, non pas pour le brûler ou pour le détruire, mais bien pour s'en nourrir (*cuire*). L'homme est invité à se sustenter de tous ces petits riens que la vie apporte et qui semblent souvent insignifiants, mais qui, lorsqu'on y a goûté, restent en bouche et deviennent une substance nourrissante ; en cuisant l'inutile, il prendra ce « goût du feu » recherché.

Trois aspects abordés à l'aide de ce premier extrait sont à retenir en vue de ce qui suit : le refus de la raison, la vie au quotidien et l'énoncé qui pousse à agir. Une fois encore, on croise l'ombre du surréalisme et, plus particulièrement, l'influence d'André Breton sur Giguère. En effet, Breton prêche que l'homme doit apprendre à trouver le bonheur dans sa vie de tous les jours et non pas l'attendre d'un quelconque paradis⁷⁸. Selon lui, seul l'homme libre de toutes contraintes rationnelles y parviendra ; sa liberté passant par sa capacité à se défaire des entraves de la Raison. Cette triple

⁷⁷ Roland Giguère, *FVF*, *Op.cit.*, p.137.

⁷⁸ Ferdinand Alquié, *Op.cit.*, p.22.

dimension, découlant de l'usage particulier qui est fait de l'infinitif, est observable dans nombre de poèmes de Giguère, mais se met en scène avec une efficacité particulière dans « Grimoire » (*FVF*) « qui inscrit en clair le commandement poétique du détournement radical de la parole »⁷⁹.

Selon la définition du dictionnaire *Larousse*, un grimoire est un « livre de magie ou de sorcellerie, à l'écriture et aux formules mystérieuses »⁸⁰. Lorsqu'on regarde de plus près l'ensemble des énoncés contenus dans « Grimoire », on s'aperçoit que le titre n'a pas été choisi à la légère puisqu'on y retrouve des formules, souvent mystérieuses et parfois même bizarres, qu'on dirait codées tellement elles semblent ne faire aucun sens. Impitoyables, elles retournent la Raison à l'envers afin de permettre une autre façon de voir. Ce « Grimoire » est donc véritablement un livre des sciences occultes, des savoirs anciens et d'une certaine forme de sagesse perdue. Ce sont ainsi vingt-sept formules se voulant des bases ou des préceptes d'une vie idéale, ou du moins, d'une vie se dirigeant vers un « vivre mieux » qui sont présentées à l'intérieur de cette sorte de guide à l'usage de l'homme « débutant », de l'homme désirant s'initier à la vie.

Pour une année fertile : travailler sous le soleil, en forêt vierge, et oublier là ses travaux durant plusieurs saisons. (p.83.)

Pour guérir : cerner le mal, faire corps avec lui et, à la faveur de la nuit, l'entraîner dans des chemins qui lui sont inconnus pour le perdre définitivement. (p.84.)

Pour voyager : s'aveugler pour ne pas voir les bornes et éviter les sentiers battus où moisit la bonne volonté. (p.86.)

⁷⁹ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes, Op.cit.*, p.82.

⁸⁰ *Le Petit Larousse illustré, Op.cit.*, p.495.

Les infinitifs sujets qui peuplent les préceptes de « Grimoire » donnent ainsi à l'ensemble un ton orienté vers des actions, des gestes à poser, des chemins à suivre afin de parvenir à l'authentique.

Il y a également quelque chose dans la structure de ces sentences qui invite à les comprendre dans le sens que je viens d'explicitier. Tous les énoncés se présentent sous la forme suivante : *Pour + verbe à l'infinitif + deux-points + explication*. Cette structure anaphorique produit un effet de renforcement et de symétrie en plus d'ajouter une certaine cohésion à un ensemble pour le moins éclectique. Car les formules courtes de « Grimoire » peuvent se lire chacune séparément et sans ordre précis. Ainsi, suivant la « logique » surréaliste, ces énoncés à l'emporte-pièce défient la Raison et peuvent être considérés aussi bien seuls qu'en groupe de deux ou trois ou encore comme un ensemble de vingt-sept propositions. De plus, selon Maurice Grevisse, les deux-points s'emploient soit pour annoncer une citation ou un discours direct, soit pour annoncer l'analyse, l'explication, la conséquence ou la synthèse de ce qui précède⁸¹. À l'intérieur de « Grimoire », c'est vers la deuxième acception que les énoncés tendent, car ce qui vient après les deux-points s'avère être toujours une explication, qui est également une explicitation, de ce qu'on tente de dire, de faire comprendre.

Pour s'endormir : chanter la laine des moutons. Les compter n'est pas recommandable car si l'on en oublie un seul – ce qui arrive immanquablement – l'on n'a plus la conscience tranquille et, dès lors, impossible de dormir. Donc, ne pas compter les moutons mais en chanter la laine.

(p.85.)

⁸¹ Maurice Grevisse, *Précis de grammaire française*, Paris, Éditions Duculot, 1993, p.273-274.

Une explication qui est presque un mode d'emploi ; pour trouver le sommeil, voici ce que vous devez faire : chanter la laine des moutons au lieu de les compter. Autrement dit, mettre sa raison de côté et revenir au domaine de l'enfance où règne la « folle du logis ».

Les réflexions contenues dans cette suite de préceptes, marqués par leur valeur impérative, expriment ainsi des règles d'action :

Pour inonder la solitude : aborder la première île en vue, chercher les causes du naufrage et réveiller les volcans s'il s'en trouve. (« Grimoire », *FVF*, p.83.)

Inonder, *aborder*, *chercher* et *réveiller* sont tous des verbes actifs, indiquant une manière de procéder. Tout d'abord, on a *inonder* qu'on peut comprendre dans le sens d'envahir, mais aussi de noyer. Au départ, il s'agit pour l'homme de noyer la solitude, non seulement la sienne, mais LA solitude. Ce qui vient après les deux-points est la manière de s'y prendre. Pour inonder la solitude, pour la submerger, pour faire corps avec elle, il faut « aborder la première île en vue, chercher les causes du naufrage et réveiller les volcans s'il s'en trouve ». En d'autres termes, ce qui est suggéré à l'homme, c'est de combattre le feu par le feu, la solitude par la solitude et, pour ce faire, accoster en un lieu isolé, puis, comprendre comment il est arrivé là et, finalement, « réveiller les volcans », appeler les bouleversements dans un puissant jaillissement de lave. Pour « vivre mieux » : faire éclater la vie, habiter corps et âme un endroit, un espace. Les énoncés, par leur forme infinitive, demeurent toujours dans l'ordre de la suggestion, jamais obligée, mais certes fortement recommandée. D'ailleurs, à l'intérieur de « Grimoire » tous les préceptes sauf un (« Pour une triste réussite : un beau malheur », p.85.) vont dans ce sens ; ils contiennent tous des verbes

qui incitent à l'action et par lesquels il est possible de lire que l'homme doit prendre son destin en mains, doit travailler à son avenir et doit prendre la responsabilité de ce qu'il est en tant qu'humain. Ces énoncés peuvent donc se comprendre, par leur forme infinitive, comme des actualisations de chemins qu'il est suggéré à l'homme d'emprunter s'il veut arriver à lui-même, à une authenticité qui soit sienne.

Ce qui devient également intéressant, en examinant ces énoncés, c'est que dans la poésie de Giguère, le précepte se reconnaît beaucoup de points communs avec le proverbe et la maxime. Chez les Surréalistes, le recours au proverbe ou à la maxime est fréquent et sert à définir et à redéfinir, à réinventer le langage afin de parvenir à une signification plus pleine, à l'écoute des mots. Ainsi, « la parole oraculaire désirée et censurée doit être conjurée par un déploiement prophétique qui tourne au programme théorique »⁸². L'ensemble des formules de « Grimoire » se présentent ainsi comme un programme, une procédure que l'homme devrait suivre s'il désire parvenir à un « vivre mieux ». Elles sont un mode d'emploi permettant à l'homme de se transporter en un endroit où il n'a jamais osé mettre les pieds, car sa raison le lui déconseillait. Giguère subvertit donc le propos, le détourne de son aspect a priori logique et rationnel pour créer une tout autre logique, une autre façon de percevoir la vie, plus libératrice :

Pour aller loin : ne pas demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer. (p.86.)

Savoir s'égarer est ainsi présenté ici comme une valeur digne d'importance, une valeur

⁸² Christian Moncelet, *Désirs d'aphorismes*, (actes d'un colloque) Clermont-Ferrand, Association des Publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p.234.

que tout homme devrait chérir s'il veut, justement, *aller loin*. Ce qui est mis de l'avant, c'est donc de quitter les sentiers battus « où moisit la bonne volonté » et d'oser regarder par-dessus la ligne d'horizon donnée ; c'est une invitation à dépasser le normal, le convenu, l'habituel. Comme l'indique François Hébert à ce sujet :

« Ne pas demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer. » Cette phrase de Roland Giguère, elle dit tout. Elle répond admirablement aux questions de Gauguin : « D'où venons-nous ? Où allons-nous ? » Bien entendu, comme les meilleures réponses, elle répond sans répondre, renvoie à la question et à celui qui la pose. Apprenons d'abord à nous égarer. Perdons nos habitudes : un peu de sauvagerie nous sauvera peut-être. Perdons-nous. Et pour de bon ! [...] Désapprendre le monde, voilà bien par quoi il faut d'abord passer⁸³.

Entrer dans « Grimoire », c'est donc pénétrer au plus près de l'univers poétique de Giguère, y toucher de plus près. C'est sentir toute l'énergie de sa poésie, tous ces courants qui s'entremêlent, ces fils de mystère qui tissent patiemment un horizon meilleur.

Mouvements, interrogations, injonctions à peine voilées, les infinitifs contenus dans les poèmes en prose de Giguère, mettent tout cela en scène. La forme infinitive, impersonnelle qui tend vers l'universel recèle en elle la capacité de transporter le poème, et par lui l'homme, plus loin. En orientant le ton des propos véhiculés, les infinitifs apportent un éclairage primordial sur la dimension éthique de Giguère. Traduisant une urgence de vivre et une exigence de faire éclater les cadres trop rigides de la raison, ils décortiquent chaque aspect de la vie de l'homme dans l'espoir d'en faire surgir une lumière nouvelle.

⁸³ François Hébert, « Les falaises de l'œil », *Liberté*, vol.24, n°139, janvier-février 1982, p.35.

D'abord avec les infinitifs groupés, on est témoin de la difficulté de l'homme à trouver et à occuper un lieu qui lui ressemble, où il puisse être lui-même, et on suit ses avancées, sa progression, autant dans ses échecs que dans ses réussites. Ces infinitifs mettent, avant tout, l'homme en mouvement, l'enjoignent à continuer d'avancer, à ne pas baisser les bras et surtout, à ne pas lâcher prise, à s'accrocher au présent et à VIVRE. Vivre, c'est ce qu'ensuite les infinitifs interrogatifs et exclamatifs questionnent et expriment. D'une part, ils interrogent, ils placent l'homme en situation constante de questionnement, afin de le tenir en éveil et de l'autre, ils sont l'expression même de ses sentiments les plus profonds. Par les infinitifs exclamatifs, ce dernier dit, crie, chante ce qu'il voit, sait et attend de la vie ; craintes et bonheurs tour à tour sont lancés dans l'espace du poème. Finalement, en contrepartie, le poème lui fournit parfois des réponses ou plutôt, en suggère. Suivant la forme prescriptive du précepte, la troisième catégorie d'infinitifs, les infinitifs sujets, prodiguent des conseils, montrent quelques voies qu'il est possible à l'homme de suivre. Avant tout, le faire décrocher de la raison « commune », l'amener à délaisser ces habitudes qui le confinent à une vie étroite, close et figée. Puis, l'inciter à agir, par l'entremise de verbes d'action et de formules prescriptives. Véritable mode d'emploi, « Grimoire » rassemble des formules qui désirent guider l'homme vers l'avant et l'amener à se dépasser. Rassemblés au cœur des poèmes, ces trois sortes d'infinitifs, par leur aspect hautement procédural, contribuent donc à rendre la dimension éthique de ceux-ci un peu plus tangible, permettant ainsi d'en apprécier la portée on ne peut plus humaine.

Chapitre III
Les Expressions consacrées

Les expressions consacrées, dans la foulée des verbes à l'infinif, contribuent à rendre plus concrète la dimension éthique des poèmes en prose de Giguère. L'enseigne « expressions consacrées » regroupe plusieurs réalités linguistiques qu'on désigne souvent, d'ailleurs, par une panoplie d'autres termes comme : locutions, expressions figées, jeux de mots, structures préfabriquées, expressions-cadre, etc. Or, si ces « routines discursives » peuvent prendre de multiples appellations et de multiples aspects, elles ont néanmoins en commun d'ouvrir une porte à des détournements au sein de leur environnement textuel ; elles amènent l'homme vers un côté encore inexploré de lui-même et de la vie en général. Tout comme les infinitifs dont le chapitre précédent a montré les nombreux emplois, les expressions consacrées perverties permettent d'attirer l'attention sur l'envers d'une existence réglée d'avance, déjà planifiée et de mener l'homme sur le chemin d'un « vivre mieux ». Par des conseils, des indications, ces formes de langage tendent à bouleverser les acquis de l'homme, à le surprendre et à le déstabiliser. Ainsi, chez Giguère, le discours du bulletin de nouvelles (*ÂP*, p.131.) ou celui du récit de rêve (*MAF*, p.83-84.) sont repris et transformés de manière à désamorcer la raison :

On signale depuis longtemps un satellite nuisible [...]. On signale d'autre part les innombrables avaries qu'a subies notre planète en cours de route.

(« Signaux inutiles », *ÂP*, p.131.)

Après être descendu dans la spirale de la nuit, voilà que je me retrouve face à moi-même, au centre d'un silence inquiétant. Une boule de verre vient choir dans ma main droite [...]. La boule de verre s'échauffe et prend feu, je la lance alors de toute ma force sur le mur d'en face où s'étage une ville verticale. (« Corps et biens », *MAF*, p.83.)

Il peut s'agir également de proverbes ou de formules appartenant à l'usage courant qui sont modifiés, pervertis en vue d'en faire ressortir un sens particulier. Ainsi, la métaphore du « ruban de vie » permet à Giguère la prise au sens littéral d'une expression toute faite dans le passage suivant :

Ceux-là y tiennent [au ruban de vie] / mais il en est d'autres / qui n'y tiennent que par un fil avec au fond d'eux-mêmes un petit désir, un petit désir que le fil casse...pour en finir.

(« Yeux fixes », *ÂP*, p.99.)

Ou encore, voici une expression consacrée par l'histoire :

Le train, quoique toujours immobile, prit soudain un aspect de grand rapide transcanadien parti pour la ruée vers l'or du jour. (« Le temps de l'opaque », *FVF*, p.80.)

« Tenir par un fil », « ruée vers l'or », ces différentes expressions consacrées agissent comme des catalyseurs en suscitant des réactions et des réflexions à la lecture. Parmi les nombreuses caractéristiques inhérentes à ces locutions, j'en retiendrai deux qui sont observables dans l'œuvre de Giguère : la possibilité d'être reconnues et le fait d'être empreintes d'humour (subversif, dans le cas de Giguère).

Pour qu'une expression et son effet de détournement soient effectifs, il est nécessaire qu'ils passent d'abord par une reconnaissance collective de la forme subvertie. En effet, l'expression pervertie, qui se veut une critique d'un état des choses, n'arrivera à ses fins que si elle conserve intacte une partie de la formulation originale. Car, c'est en établissant une situation de reconnaissance qu'il sera possible à l'homme d'entrer en communication avec autrui et d'établir un contact avec lui. Pour ce faire, il doit puiser dans le fond de la mémoire collective. Par ailleurs, cet appel à la reconnaissance, par autrui, de l'expression employée est aussi nécessaire

pour opérer un détournement de la raison ou de la norme. Ce concept est intéressant dans le contexte des poèmes en prose de Giguère où on le retrouve à l'œuvre dans de nombreuses formules destinées à créer une forte impression sur l'esprit du lecteur.

Ainsi, comme le remarque Max Fadin :

[Si Giguère] 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 imaginaire⁸⁴.

En se reportant aux exemples donnés plus haut, on observe, en effet, une possibilité de dédoublement (forme originale- forme pervertie) sur laquelle compte Giguère afin d'établir un espace de communication. Ce jeu sur la reconnaissance introduit une autre composante importante des poèmes de Giguère, soit l'ambiguïté. Ainsi, le détournement de certaines formules figées ou de certains types de discours produit-il des expressions desquelles se dégagent un étrange sentiment d'incertitude, obligeant l'homme à réviser ses bases logiques. Ce dernier doit faire face à un monde qu'il n'a encore jamais exploré et qui est encore indéterminé :

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 du langage⁸⁵.

Les espaces ainsi mis en scène sont des figures d'étrangeté qui bouleversent le quotidien de l'homme, obligeant ce dernier à se questionner sans relâche.

Pour ce qui est de l'aspect souvent humoristique que prennent ces expressions une fois déformées, il en résulte un double effet de gaieté et de malaise, l'humour

⁸⁴ Max Fadin, *Op.cit.*, p.34.

⁸⁵ *Ibid*, p.37.

étant tantôt drôle, tantôt grinçant, voire même angoissant. Héritage du surréalisme, la pratique de l'humour noir est largement présente dans l'œuvre du poète :

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 liberté⁸⁶.

Passant par la folie pour défier la raison, l'humour présent dans les poèmes de Giguère se veut un détournement de la sagesse « traditionnelle ». C'est en se laissant porter par cette folie que l'homme fera éclater le carcan de logique immuable instauré par la société et qu'il pourra « regarder au-delà du paysage offert et [...] découvrir ainsi les racines de l'obscur. » (« Signaux », *FVF*, p.53.).

Pour la suite de mon analyse, j'ai classé selon trois catégories les différentes expressions consacrées qu'on retrouve dans les poèmes de Giguère. J'analyserai tout d'abord les expressions qui sont de l'ordre des proverbes, puis, je me pencherai sur les formes de discours parodiés et finalement, j'examinerai les formules appartenant à l'usage courant. Les trois groupes utilisent énormément l'effet de reconnaissance dont il a été question plus haut ainsi que la pratique de l'humour (parfois noir) afin de « donner à voir ».

⁸⁶ Entrevue *Vie des Arts* (anonyme), « Roland Giguère : profil d'une démarche surréaliste », *Op.cit.*, p.46.

Les proverbes, les sentences, les dictons⁸⁷

Révéléateur d'une certaine manière de penser, de voir et de comprendre le monde, le proverbe fait sa marque dans les poèmes en prose de Giguère et ce, même s'il n'est pas la forme la plus répandue des expressions consacrées perverties. Par son style d'énonciation « neutre », il peut exprimer autant un constat, un avertissement ou un conseil et il est également la forme par excellence d'un discours qui se veut suggestif (sans pour autant être contraignant) et qui désire avoir la portée la plus large possible. À cet effet, la forme proverbiale rejoint de très près celle de l'infinitif qui, comme je l'ai exposé dans le chapitre précédent, s'adresse à tous par sa forme d'énonciation qui fait abstraction du nombre et de la personne. La sentence agit quelque peu de la même manière en ce qu'elle met en texte un « moment » dont il semble falloir tirer un enseignement. Comme le fait remarquer Claude Buridant :

Par son aspect mnémotechnique – on retient plus facilement une pensée bien close-, sa disponibilité, il [le proverbe] est plus largement le véhicule d'un savoir-vivre. [...] Parole connue et reconnue, parade qui réduit *a quia* l'allocataire dans le jeu ritualisé de la relation sociale médiatisée par le langage, c'est l'argument suprême et décisif d'autorité⁸⁸.

On retrouve plusieurs de ces « arguments d'autorité » à l'intérieur des sentences perverties dans les poèmes de Giguère. Arguments qui ne se veulent toutefois pas tranchants, finals, indiscutables. Nés d'un détournement ludique, ils demeurent toujours du côté de la suggestion, du conseil ou même, du projet un peu fou.

⁸⁷ Pour les prochaines pages, les termes « sentence », « dicton » et « proverbe » seront utilisés indifféremment pour désigner un même état de chose.

⁸⁸ Claude Buridant, *Richesse du proverbe...*, *Op.cit.*, p.2.

Le passage suivant, tiré de « À la santé des volcans » en est un exemple. Il s'agit des derniers vers du poème.

L'homme apprendra à dessiner avec la lave fumante les images qu'il imagine. Les cratères en seront réduits à cracher nos propres paroles vers un ciel qui trop longtemps a pesé sur nos épaules.

La vérité sortira de la bouche des volcans.

(« À la santé des volcans, *MAF*, p.57-58 ; c'est moi qui souligne.)

Ce qui m'intéresse particulièrement dans cet extrait, c'est la phrase soulignée qui reprend en le pervertissant le proverbe « La vérité sort de la bouche des enfants ». Cette sentence signifie que les enfants, au contraire des adultes, ne se censurent pas (ou si peu) dans leur propos. Pour comprendre cette sentence, on peut se référer au conte « Les habits neufs de l'Empereur ». À la fin de cette histoire, alors que la foule est réunie pour admirer ces habits extraordinaires que seuls les gens intelligents parviennent à voir, un enfant s'écrie : « Mais l'Empereur ne porte aucun habit ! Il est en sous-vêtements ! », étalant au grand jour la sottise des adultes.

Avec cette modification du proverbe original, les volcans se retrouvent comparés à des enfants en ce qui a trait aux enseignements qu'il est possible de tirer de leurs manifestations. Dans le poème, les volcans suscitent, dans un premier temps, la crainte de l'homme face à l'inconnu, face à l'imprévu. Cette crainte s'avère cependant salvatrice puisqu'elle pousse l'homme vers d'autres chemins, vers une prise en charge de lui-même et éventuellement, vers une renaissance. Ce passage, précédant le proverbe en question, en témoigne :

La lave ira où nous voulons qu'elle aille, nous la ferons descendre dans la nuit opaque qui aveugle nos actions, et, quand tout sera fini, cristallisé, refroidi, il n'y aura

pas de ruines mais de magnifiques dessins de feu durci qui porteront l’empreinte de l’homme libre.

Ces dessins s’étaleront sur une terre désormais cultivable comme une violente signature que nous apprendrons à lire, à déchiffrer ; la terre redeviendra habitable et nous réapprendrons peut-être à vivre. (*Ibid.*, p.57.)

C’est par cette étrange vérité sur la vie que portent en eux les volcans que l’homme pourra s’engager sur la voie d’un « vivre mieux ».

Un autre élément intéressant à considérer lorsqu’on examine ce proverbe perverti est que le verbe principal est au futur et non au présent, comme dans la sentence originale. On a donc « La vérité *sortira* de la bouche des volcans » et non « La vérité *sort* de la bouche des volcans ». Le temps verbal futur situe de ce fait le dicton dans l’ordre de la prophétie ; c’est que le temps n’est pas encore venu où l’homme parviendra à tirer profit de ce que les volcans ont à révéler. Demeure cependant présent l’espoir qu’un jour prochain, cela se réalisera, que cette vie « vraie », sans censures inutiles sera possible et que l’homme pourra enfin se dresser, fier d’être homme, sans compromis :

On ne verra pas se hisser au bout du bras le pavillon blanc de la capitulation ; si l’homme lève ce bras, ce sera l’arme au poing, pour déchirer le voile opaque qui plane au-dessus de sa tête.

(*Ibid.*, p. 56-57.)

Par son aspect modifié, la sentence « La vérité *sortira* de la bouche des volcans » mène l’homme vers lui-même, mais également vers une critique de ce qui l’entoure ; elle l’enjoint à changer sa perception de la vie afin d’en voir l’autre côté. La reconnaissance du proverbe joue dans cette perspective un rôle essentiel.

Il en est de même avec un passage de « Yeux fixes » qui pervertit le proverbe « Tout est bien qui finit bien » de la manière suivante :

Les boules de neiges habilement lancées finiront bien par desceller les pierres et mettre à jour la nudité du mur. Atroce nudité du vide.

[...]

(Tout est bien qui ne finit point dit la queue du tatou et aussitôt la queue devient tabou.)

À présent je me tourne vers les vaisseaux sanguins qui lancent des signaux de perte [...] .

(« Yeux fixes », *ÂP*, p.94 ; c'est moi qui souligne.)

Comme il est possible de l'observer, la partie modifiée de ce proverbe utilise franchement l'humour pour se prononcer. La sentence originale est utilisée lorsqu'une œuvre ou une opération réussit après qu'on a craint le contraire⁸⁹. Or, ici, au lieu de se terminer, et de se terminer bien, l'entreprise paraît indéfinie et infinie. Perversi, le proverbe met donc en scène la crainte de l'homme et son doute à parvenir un jour à mener sa vie à bon terme, à trouver un endroit sûr et stable où se reposer un instant.

Les parenthèses qui encadrent le proverbe présentent ce dernier comme un discours indirect dont le locuteur serait...la queue du tatou ! Il y a encore quelque chose qui vaut la peine d'être dit et ce, même si on croit être arrivé à la fin (représentée par la queue), même si on croit avoir atteint le vide. Il ne faut pas se méprendre, l'annonce de la « nudité du mur » ne constitue pas une fin, mais bien un commencement. Devant cette « atroce nudité du vide », l'homme plonge en lui-

⁸⁹ *Le Petit Larousse illustré, Op.cit.*, p.1104.

même, repart en voyage au pays intérieur des vaisseaux sanguins et du cœur en espérant que ses cris résonneront quelque part :

J'invente une nouvelle baie des Ha ! Ha ! où même le silence a son écho, où tout est multiplié par deux :
 le battement du cœur et son écho / le clin d'œil et son écho / le rêve et son écho / la main et son écho / le travail et son écho / la douceur et son écho / l'amour et son écho / le mot et son écho. (Ibid., p.95.)

Ces multiples échos refont le paysage, l'inventent, le disent à nouveau. Ainsi, « tout est bien qui ne finit point », tout continue, coule comme dans cette phrase sans ponctuation qui entraîne l'homme dans le sillage de la queue du tatou !

Cette parenthèse proverbiale fait également figure de prophétie, puisqu'elle annonce qu'au moment où l'on croyait tout perdu, où l'on croyait que tout avait été avalé par le vide, tout recommence, tout renaît. Et c'est en ce sens qu'on peut lire les derniers vers du poème :

Et la courbe où l'on s'attarde, la courbe du repos, bien dessinée entre chaque journée de marche, la courbe qui permet de se soutenir, de respirer, la voilà *visible*, douce comme une oasis dont on caresse l'échine humide de ses doigts en flammes, enflammés par la fureur de la course interminable qui a pris naissance / à la / naissance. (Ibid., p.102.)

Ainsi, après avoir traversé des marais, des volcans, après avoir chuté en de nombreuses occasions, après avoir tâté le vide, l'homme voit enfin se dessiner devant lui un creux dans la courbe de la vie, un moment pour se reposer et respirer. Ensuite, il lui faudra à nouveau repartir, reprendre sa « course interminable ». Comme le prescrivent, comme le suggèrent maintes fois les poèmes de Giguère : il ne faut pas s'immobiliser trop longtemps sous peine de prendre racines.

En parallèle avec cette analyse, il est important de se rappeler le haut taux d'humour qui se dégage d'une sentence comme « tout est bien qui ne finit point ». Tout d'abord, on sent qu'il y a un plaisir évident lié à l'articulation de cette phrase destinée à être prononcée d'une traite. Au sujet de la « queue du tatou », c'est le poème lui-même qui la rend tabou par sa façon de s'y arrêter. L'aspect ludique que prend le proverbe est dû au détournement de sa formule originale, ce qui apporte humour, légèreté et grivoiserie à l'ensemble menant l'homme à un décalage salutaire par rapport à ses perceptions habituelles. Renée Cimon écrit à ce propos :

[L'humour] porte une réflexion philosophique sur la condition humaine. Plus qu'une suite de remarques ironiques ou de description de scènes oniriques, l'humour devient ici une tentative de cerner l'absurdité de la vie, dans une démarche propre à Giguère⁹⁰.

Laure Hesbois commente de son côté :

En somme, c'est pour mieux les ajuster au réel que les auteurs en question sont contraints de déformer certaines locutions courantes. C'est par souci de vérité qu'ils se permettent de prendre quelques libertés avec le code [...] ⁹¹.

Ce souci de vérité se traduit de nombreuses manières dans les poèmes de Giguère. À l'intérieur de ces derniers, continuer, c'est avancer et avancer, c'est souvent devoir faire un détour afin de mieux retrouver la route principale. C'est dans ses détours que l'homme en apprend le plus sur lui-même et sur la vie qu'il désire mener. À cet effet, la suite de fragments intitulée « Grimoires » est une source inépuisable d'exemples comme en fait foi le suivant :

⁹⁰ Renée Cimon, « Place au langage », *La Barre du jour*, *Op.cit.*, p.95.

⁹¹ Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p.107.

Pour comprendre une volte-face : savoir que tous les chemins mènent à l'homme ; la direction opposée à celle proposée étant généralement la meilleure. (« Grimoire », *FVF*, p.86.)

Avec ce passage, l'on est probablement au plus près de l'éthique des poèmes. À lui seul, il est un condensé de la dimension éthique qui hante les poèmes en prose de Giguère, à savoir qu'il existe non seulement plusieurs façons d'arriver à l'homme (plutôt qu'à Rome ainsi que le mentionne le proverbe original), mais également que tout y concourt. En effet, il faut *savoir* que, quoi que l'on fasse, TOUT fera en sorte que l'on parviendra à l'humanité. L'homme est à la croisée de tous les chemins ; il est à la fois l'aboutissement et le point de départ d'autant de bons ou mauvais voyages, le point de repère inaliénable et incontournable. Et ce que propose la dimension éthique à l'œuvre dans les poèmes de Giguère, c'est de s'éloigner pour mieux se rapprocher, de se perdre pour mieux se retrouver. Faire volte-face se trouve être ainsi le meilleur moyen pour l'homme de parvenir à lui-même.

La parodie

Parmi les multiples détours que le poète fait emprunter à ses mots et à l'homme, c'est dans la parodie de certaines formes de discours qu'il est possible d'observer la plus forte concentration d'humour. Il en va ainsi du conte (*FVF*, p.78.) ou encore du discours biblique (*MAF*, p.86.) qui sont repris et transformés :

Homme de Néanderthal, souviens-toi de nous ! (« Dolmen », *MAF*, p.86.)

Lorsque, dans ses poèmes, Giguère parodie un discours (comme le bulletin de nouvelles, la carte postale, le conte, le récit de rêve, etc.), il s'attaque donc au côté figé de celui-ci. Il renverse la logique, fait éclater les cadres et pose un regard critique

sur la société qui entoure l'homme. Bien sûr, le poème compte toujours sur la reconnaissance de telle ou telle forme afin de produire l'effet désiré, mais c'est surtout le côté parodique qui l'emporte lorsque vient le temps de passer un message, de donner un enseignement, aussi informel puisse-t-il être.

C'est le cas par exemple du poème « Néo-réalisme (recette) » dans *Forêt vierge folle* qui, comme l'indique d'ailleurs clairement le titre, se veut une parodie d'une recette de cuisine :

Déverser des quantités de poubelles dans un champ désolé, préalablement recouvert d'une bonne couche de colle. Laisser sécher le tout quelques jours. Découper ensuite le champ en suivant le pointillé et le dresser verticalement sur une place publique. Ne pas vernir, laisser aux intempéries le soin de patiner l'œuvre. (p.100.)

Déjà, seulement en examinant le titre, on peut percevoir la dose d'humour et de sarcasme injectée dans le poème. Le fait qu'il y ait entre parenthèses cette mention de « recette » indique combien le poème se moque de cette tendance artistique qu'est le néoréalisme. Cette manière de mettre l'accent sur l'aspect de la recette de cuisine (et de la parodier par la suite) comme une façon de « faire » de l'art néoréaliste a de quoi faire sourire, mais se veut également une critique de cet art et de l'Art en général comme de la manière mécanique dont certains artistes le pratiquent. Quoi qu'il en soit, Giguère a besoin de la forme de la recette de cuisine afin d'être en mesure de dire quelque chose. Ainsi, cette parodie est composée de deux éléments qui se relancent constamment : humour et réflexion.

Selon le Larousse, le néoréalisme est une « tendance, dans les arts plastiques du XX^e siècle, à renouer avec la figuration réaliste, par opposition au cubisme, à

l'abstraction, etc. »⁹². Voici donc, semble-t-il, la recette à suivre si l'on désire arriver à quelque chose de réaliste, de représentatif de la « vraie vie ». Cette parodie se veut ainsi une critique plutôt sévère à l'endroit de cette tendance artistique, la réduisant à un amas de détritiques collés ensemble et exposés à la vue de tous. De plus, c'est également une critique d'un art qui semble fonctionner par méthode, en suivant un programme et où il n'y a pas de place pour l'imprévu, pour la liberté d'expression ; pas de détours, pas de jeux possibles. Cela est d'ailleurs renforcé par l'emploi de verbes à l'infinitif, tel que l'exige la forme de la recette, et qui fonctionnent comme des contraintes. Si on décidait de suivre à la lettre les indications données par ce poème, on n'arriverait pas à de l'authentique, mais on obtiendrait plutôt exactement le contraire, soit un semblant de réalité, une pâle copie de la vie. Ce que la parodie met en scène ici, c'est l'absurdité d'utiliser une recette pour produire la vie. En accord avec la dimension éthique à l'œuvre dans les poèmes de Giguère, l'existence de l'homme ne doit pas être réglée au quart de tour, pas plus qu'elle ne doit être un ramassis de déchets, de morceaux d'objets brisés que l'on tente, par tous les moyens (et souvent en vain), de recoller

Le début de cette recette incite à « déverser des quantités de poubelles dans un champ désolé », champ que l'on aura pris soin d'enduire préalablement d'une « bonne couche de colle ». On remarquera au passage que l'adjectif « bonne » est employé d'une manière hautement sarcastique. À partir de la troisième étape de la recette, le poème plonge encore plus profondément dans le sarcasme en suggérant que ce qui est de l'ordre du réalisme se trouve délimité par un pointillé que l'homme

⁹² *Le Petit Larousse illustré, Op.cit.*, p.695.

n'a qu'à suivre afin de se découper une vie selon ses mesures ; le plus adroitement il saura suivre le pointillé, la plus parfaite sera sa vie. Enfin, il ne reste plus qu'à exposer le tout « sur une place publique » et à « laisser aux intempéries le soin de patiner l'œuvre ». Comme si, une fois que l'homme avait réalisé ce « collage » de vie, il pouvait le laisser là, sans s'en occuper et laisser aux éléments de la nature la charge de parfaire son œuvre. De cette manière, la parodie de la recette de cuisine, en plus de faire place à l'humour dans sa forme, introduit une grande dose d'ironie par laquelle toutes les valeurs se trouvent renversées et la logique bousculée.

La recette n'est pourtant pas la seule forme de discours pervertie dans les poèmes de Giguère et parmi les multiples parodies qu'on y trouve, celle de la carte postale est à regarder de plus près. Dans *Forêt vierge folle*, le poète rassemble douze poèmes qui n'ont de la carte postale que le titre ou presque. Par définition, une carte postale sert à la correspondance (la moitié de l'espace étant réservé au texte et l'autre, à l'adresse du destinataire) et l'autre réservé à l'illustration. On y retrouve donc deux messages, l'un écrit, l'autre visuel.

Or, dans les « Cartes postales » de Giguère, le support visuel (l'illustration, la photo) fait défaut. Ce message manquant, c'est donc la forme même de la carte postale qui est attaquée. Et le poète utilise ce caractère ouvert pour transformer cette dernière en un message à tous :

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.

(« Cartes postales », *FVF*, p.185.)

Voici sur quel ton débutent ces cartes postales. D'entrée de jeu, on sent qu'on s'éloigne de la forme de la carte postale traditionnelle. Cette dernière est, en effet, habituellement utilisée pour rapporter les moments d'un voyage sur un ton assez léger. Or, c'est tout le contraire qui se passe avec le poème ci-haut. Les heureux moments de voyages semblent s'être transformés ici en cauchemars dans des paysages d'apocalypse ; le soleil ne réchauffe pas, il « perce et tue », les plages ne sont pas fréquentées par de nombreux touristes, mais sont « inutiles » et tout ce que le narrateur a en tête est le dernier regard de la personne chère qu'il a quittée. De plus, on apprend qu'il y a eu un changement d'itinéraire, ce qui amène celui qui écrit à tracer des parallèles entre ce qu'il vit et voit et l'univers dans lequel évolue son destinataire :

Le soleil, ici, perce et tue. Comme chez vous la neige.

En outre, « Je ne voyage pas, je m'absente » vient confirmer que ce périple n'est pas un voyage de plaisir, mais est vécu comme un long et douloureux un exil.

Au lieu d'utiliser l'humour à profusion comme dans la recette du néoréalisme examinée un peu plus tôt, cette parodie de la carte postale prend un ton plus noir. D'emblée, le voyage déçoit, désillusionne :

Peine perdue que cet éloignement. Et pourtant, on succombe à l'attrait. Sortir. Comme si l'on vivait mieux ailleurs. [...]

Enfin quelque chose de neuf, d'inattendu ! Une maison pour papillons, sans toit, sans murs, sans portes ni fenêtres. On aurait dit un sanctuaire. Les touristes faisaient la queue avec leurs appareils photographiques. Les papillons étaient blancs sur fond d'ouate. Il était midi.

(Ibid., p.185-186.)

En regardant attentivement ce que le poème lui propose, le lecteur aura tôt fait de se rendre compte que tout ce « neuf », cet « inattendu » est invisible. Une maison sans structure, des papillons blancs sur fond blanc alors que le soleil de midi plombe et renvoie sa plus éblouissante lumière. Tout ceci n'est en fait qu'une manière de le déstabiliser une fois de plus dans ce qu'il considérait comme acquis, stable, permanent. Rien de plus évanescent et de plus difficile à saisir qu'une maison « sans toit, sans murs, sans portes ni fenêtres ». L'humour employé ici pousse le lecteur à se reconstruire un imaginaire. C'est un humour noir qui met en lumière toute l'anormalité de la situation décrite et délivre de la vanité des choses de la vie ; les bases s'effondrent, il faut se reprendre en mains et tout recommencer. À propos de l'usage de l'humour noir ainsi que de son impact sur un texte, Gérard Durozoi affirme :

[...] l'humour noir joue de la mort, du temps, il recrée le monde à son plaisir. En ce sens, il est un véritable *mode de penser* le monde. Refus global de la réalité, il est l'expression même de la subversion, dénonciation de la contradiction de l'homme avec ses désirs et du monde avec sa réalité. Il ne cesse de miner la réalité. [...] D'où son pouvoir libérateur⁹³.

Ce regard ironique porté par le poème sur le monde permet à l'homme de se libérer des contraintes, de reconnaître l'absurdité de la vie telle que parfois elle lui apparaît et de faire fi de la raison pour plonger au cœur de ce qui est étranger. Par une esthétique du dépaysement, les cartes postales de Giguère mettent en scène des lieux bizarres et imparfaits desquels l'homme ne sait trop s'il doit s'approcher ou s'éloigner.

⁹³ Gérard Durozoi, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p.212.

D'une forme proche de celle de la carte postale, la lettre permet de coucher sur le papier ses impressions et ses réflexions. Les « Lettres à l'évadé » offrent au lecteur le regard sur le monde d'un destinataire qui ne voyage pas. Au contraire de celui qui écrit les « Cartes postales », l'auteur fictif des « Lettres à l'évadé » demeure en un endroit fixe, quoique indéterminé. Par contre, tout comme pour les « Cartes postales », les « Lettres » s'ouvrent sur une note assez surprenante : celui qui écrit enjoint au voyageur (l'évadé) de ne pas revenir :

Ne revenez plus, tout est changé ici [...]. Les hommes ne se reconnaissent plus, ils dorment avec le feu dans la tête et, le matin, quand ils se réveillent, se surprennent les doigts dans la gorge en train de s'étouffer. [...] C'est difficile, vous savez.
(« Lettres à l'évadé », *MAF*, p.41.)

Une lettre peut être écrite en de nombreuses circonstances, mais implique toujours une relation de communication entre, au moins, deux personnes. Ici par le fait que seuls les écrits du destinataire sont accessibles, la communication se résume à quelques bribes de lettres où il est fait mention qu'elles ont trouvé destinataire et réponse. Ceci apparaît dans des phrases comme « Et vous, où êtes-vous en ce moment ? Oui, je sais, vous me l'avez déjà dit : quelque part. » (p.43.) ou encore « Vous me demandez souvent des nouvelles des fontaines. » (p.49.) Les lettres peuvent ainsi être presque considérées comme des soliloques d'un homme prisonnier d'un lieu, d'une vie, de lui-même.

On habite ici, on rêve d'être ailleurs, on croit vivre là, on part en voyage, on revient, on ne part plus, on n'a jamais bougé d'ici, on reste, on n'est plus d'ici, on est parti, on est là... Mais à la fin, où sommes-nous ? (*Ibid.*, p.43.)

Désorienté, l'homme se cherche et cherche un passage vers la sortie et vers l'autre. Ces lettres peuvent être ainsi perçues comme un *besoin* d'entrer en contact avec quelqu'un et de maintenir ce lien humain qui semble le tenir en vie. Cette correspondance avec un « évadé » est salvatrice, car elle permet au destinataire d'exprimer ce qu'il ressent et d'imaginer qu'il existe, « quelque part », autre chose que cette vie « qui ressemble si peu à nous-mêmes » en même temps que « nous ressemblons si peu à la vie qui nous mène » (*Ibid.*, p.49.).

Comme je vous l'ai dit, tout est changé ici. Il faut tout faire seul, tout imaginer sinon c'est triste. Ne revenez plus. (*Ibid.*, p.42.)

Or, malgré l'apparent désespoir que contient ce passage, une chose demeure : le destinataire est décidé à VIVRE et trouve espoir et réconfort dans des phrases telles que : « *Les dunes s'évanouissent et l'horizon apparaît bien assis sur la paupière ; on ouvre les yeux, on ouvre la nuit, et le matin entre par la porte de sortie.* » (*Ibid.*, p.49).

Les exemples sont donc multiples lorsque vient le temps de se pencher sur la perversion opérée par la parodie dans les poèmes en prose de Giguère. Mode de discours où tout est inversé, où la folie, doucement, s'installe, comme un baume sur une blessure rationnelle, la parodie pose un regard critique et lucide sur le monde, met en lumière, au profit de l'homme, les incohérences de cette vie. Rien n'est jamais gagné, mais rien n'est jamais perdu non plus, rien n'est irrécupérable, tout peut encore se jouer. L'espoir si important au sein de la dimension éthique de Giguère ressurgit et prend le parti de construire un nouvel édifice de vie à même les détournements menés par le style, parfois cinglant, de la parodie.

Les formules d'usage courant

Cette dernière catégorie laisse quelque peu de côté l'aspect sarcastique plus propre à la parodie et jette son dévolu sur le potentiel littéral de certaines expressions du langage quotidien. Ces expressions font partie d'une certaine routine langagière, comme « donner signe de vie », « prendre le taureau par les cornes », « mourir de peur », etc. Ces formules d'usage courant, par leur emploi presque machinal, sont les candidates idéales pour le petit jeu de la subversion. « Mourir de peur », par exemple, s'emploie généralement pour exprimer une grande frayeur, mais implique rarement une mort véritable. Chez Giguère, les poèmes misent sur le fait que ces expressions sont employées de manière courante dans un sens toujours métaphorique. Or, le poète les utilise au sens propre, littéral, ce qui donne des formules comme « effeuiller l'arbre généalogique » (*ÂP*, p.140.), « Le cœur me lève si haut que je ne vois plus les déserts où l'on risque souvent de laisser sa peau. » (*MAF*, p.59.) ou encore : « la table ronde d'ennui » (*MAF*, p.93.). Le jeu des poèmes consiste donc à prendre ces expressions au pied de la lettre. En jouant avec le potentiel littéral de certaines formules de l'usage courant, les poèmes matérialisent ni plus ni moins l'expression reprise ; elle devient tangible. Les perversions opérées par les poèmes rendent donc animés et palpables des objets ou des situations, comme cet arbre généalogique qui, par la seule force des mots, prend l'apparence d'un arbre à part entière qu'on peut dépouiller de ses feuilles.

Dans l'œuvre de Giguère, c'est probablement dans la suite de poèmes intitulée « Miror » que l'on retrouve les meilleurs exemples à ce sujet. Ainsi, *Miror* possède une « épingle du jeu » (p.26.), un « marron du feu » (p.26.) et un moulin auquel il doit

apporter de l'eau pour le maintenir en vie : « L'eau vint à manquer. Le moulin de Miror se mit vite à dépérir, il pâissait, chaque jour le trouvait plus faible, lentement il s'en allait. » (p.34.). Cette manière de traiter ces expressions de la vie courante a pour effet de les entourer d'une aura « surréelle », les faisant prendre corps et s'animer :

Au cours d'une promenade en forêt, Miror perdit la vie. Il se mit aussitôt à chercher avec affolement la vie qu'il venait si bêtement de perdre, par simple distraction. Il fouilla partout : chaque bosquet, chaque repli de terrain, l'herbe, le sable, et il appela à l'aide. (p.37.)

Ayant littéralement « perdu la vie », Miror se met à sa recherche (et à la recherche d'une partie de lui-même), inspectant « chaque bosquet, chaque repli de terrain », faisant intervenir des équipes entières de secours, questionnant, brutalisant. La vie devient « vivante », agissante au même titre qu'une personne humaine et Miror fera tout pour la retrouver, même s'en prendre aux autres : « On fouilla tous les animaux, , on les questionna, on en passa à la baignoire, on matraqua, sans résultat. » (p.38.). Paniqué, irrité, Miror retourne sa colère contre les autres, refusant d'admettre que c'est de SA faute si tout cela est arrivé. Comme l'homme qui laisse sa vie lui glisser sous le nez sans réagir, c'est l'inattention de Miror qui lui a coûté la sienne :

Ma petite chienne de vie qui faisait la belle, la voilà partie, perdue, comme ça, pour rien du tout...Je l'ai perdue bêtement, sans y penser, comme on perd une vieille dent ou une clef rouillée... (*Ibid*, p.38.)

Cette vie qui le suivait partout, qui l'accompagnait constamment, Miror a fini par la tenir pour acquise et à ne plus s'en occuper. Ainsi, lentement mais sûrement, la vie a commencé à ressembler à n'importe quel objet usuel dont on fait peu de cas et puis,

un jour, elle s'en est allée. Pourtant, même si sa vie était misérable (« chienne de vie »), Miror y tenait beaucoup, ou du moins plus qu'il ne le pensait.

Ce qui est intéressant ici, c'est de constater qu'une expression en appelle une autre : « chienne de vie » qui est liée à « faire la belle ». Sur le plan littéral, une chienne peut « faire la belle », c'est-à-dire se tenir dressée sur ses pattes arrières, mais l'expression peut s'appliquer également aux humains sur le plan figuré : quelqu'un qui « fait le beau » est quelqu'un qui se pavane. Une fois ces deux sens réunis, et compte tenu que la vie de Miror, s'étant détachée de lui, peut être considérée comme une personne ayant une volonté propre, on peut s'imaginer cette vie, debout, se pavanant. C'est l'image d'un dédoublement, d'une aliénation. Lorsque Miror perd sa vie, il devient autre, violent, enragé, désespéré. Il n'accepte pas cette perte et est convaincu que sa vie ne reviendra jamais. Seul, n'étant plus que l'ombre de lui-même et désorienté, il sombre lentement. « Je ne sais plus », répétera-t-il à plusieurs reprises et il finit par...perdre la tête. Cette fois, on pourrait croire que sa tête ne s'est pas physiquement détachée de son corps, mais que Miror est plutôt devenu fou, comme le laisse entendre le sens figuré de l'expression employée. Pourtant, rien ne peut nous l'assurer, car le vers « Et il perdit la tête » (p.38.) est le dernier de cette suite de poèmes. Les formules appartenant à l'usage courant qui sont reprises dans leur sens littéral dans « Miror », transforment le dire et modifient également notre perception du monde. Par un détournement souvent humoristique de la forme et, par là, du sens d'une expression figée, le monde offre un autre visage à l'homme. Visage étrange et quelque peu difficile à aborder au départ, mais qui s'avère être une représentation plus authentique de la vie, comme l'explique ici Laure Hesbois :

[...] le but n'est pas d'ajuster une formule toute faite à la réalité ni de l'adapter à la situation, mais plutôt de la dissoudre pour atteindre, à travers, elle, une vérité inconnue. Le résultat ainsi obtenu est en général une proposition complètement absurde, qui se donne néanmoins l'apparence d'une vérité consacrée⁹⁴.

Ainsi, lorsque Giguère bouleverse la Raison en rendant concrètes certaines expressions du langage courant, il enjoint le lecteur à modifier ses propres perceptions et à aller voir ce qui se cache derrière la métaphore. L'envers du décor devient alors la réalité, la vérité.

Dans le même ordre d'idées, le poème « Habitude de l'essentiel » récupère et pervertit une de ces formules consacrées la rendant littéralement concrète :

Le vol plané amène l'air libre à l'égaré, et sous la table rase s'anime le corps essentiel.

(« Habitude de l'essentiel », *ÂP*, p.132.)

On retrouve ci-dessus une partie de l'expression « faire table rase », mais introduite ici d'une tout autre manière. L'expression d'ordinaire figée signifiant qu'on met de côté tout ce qui a été dit ou fait antérieurement prend corps alors que la table rase se met à exister au même titre que n'importe quel meuble. C'est sous celle-ci que « s'anime le corps essentiel », sous cette table que l'essentiel voit le jour. Pourtant, avant qu'un tel phénomène ne se produise, l'homme doit tout d'abord se débarrasser de l'inutile, de tout ce qui encombre sa table, se délester de ce qui le retient encore au sol, pour finalement s'envoler. Dans ce contexte, le vol plané est le mouvement qui libère, le mouvement de l'être « réalisant déjà une trajectoire hors planète ». Il ne s'agit pas de n'importe quel mouvement, mais, selon la définition même du vol plané,

⁹⁴ Laure Hesbois, *Op.cit.*, p.108.

d'une chute. Chute vertigineuse que cet « égaré » effectue dans l'inconnu. Pourtant, il ne se dégage du poème aucune angoisse reliée à cette chute, comme si l'homme l'acceptait, tel un passage obligé vers un « vivre mieux ». Ce qui lui pesait, l'homme s'en est affranchi, a *fait table rase*, pour que l'essentiel s'anime ; comme le dit François Hébert :

Mieux vaut, pour devenir soi-même, constamment se quitter, afin de se rejoindre⁹⁵.

Une fois débarrassé de tout ce qui freinait sa chute, il peut tout recommencer à neuf ; c'est sous cette table rase (littéralement) qu'il pourra prendre « l'habitude de l'essentiel », qu'il sera en mesure de s'habituer (de manière saine) à l'authentique.

Or, dans l'univers poétique de Giguère, l'« authentique » peut parfois prendre un aspect étonnant, comme, par exemple, celui de l'illusion :

Oui, il est vrai que je me fais des illusions. J'en fais surtout pour les autres. Je dessine des îles vierges que je laisse ensuite violer par le premier venu, ainsi des oasis et des forêts que j'invente un peu partout. (« Lettres à l'évadé », *MAF*, p.45.)

Surprenant, en effet, puisque celui qui écrit admet sans honte qu'il se « fait des illusions », c'est-à-dire qu'il lui arrive d'être trop optimiste. Cependant, ici, le verbe *faire* est à comprendre dans le sens de *fabriquer*, ce qui délivre l'expression de son aspect figé pour véritablement lui faire prendre corps, lui donner la vie :

J'en [illusions] fais surtout pour les autres.

Ainsi, on découvre que pour le narrateur, *se faire* et *faire* des illusions est loin d'être une manière de se fermer les yeux sur les réalités de la vie, mais consiste plutôt à « donner à voir ». En effet, par ce geste concret, l'écrivain de la lettre « dessine des

⁹⁵ François Hébert, « Roland Giguère », *Liberté*, vol.21, n°2, mars-avril 1979, p.127.

îles vierges » et invente des « oasis et des forêts » pour le seul plaisir d'en faire profiter les autres, pour leur procurer un peu de joie au milieu d'un monde triste, où même les éclats de rire blessent (autre expression prise dans son sens littéral) :

Les gens d'ici sont très malheureux même quand ils rient aux éclats. Les éclats de rire leur entrent dans la peau comme du verre pilé, à leur insu. (Idem)

« Sournoises blessures, cicatrices futures », telles sont les marques laissées par les éclats de rire. Dans sa forme figée, un éclat de rire est un rire très fort, un rire sonore ; dans sa forme littérale la blessure infligée est directement proportionnelle à la force de l'éclat. Prenant corps, ces éclats de rire sont comme autant de flèches décochées avec précision. En ranimant une formule morte, figée, le poème introduit étrangeté et dépaysement en ses vers. Dorénavant, impossible de lire ces expressions avec désinvolture ; par leur matérialisation, elles entraînent l'homme de l'autre côté du décor, vers l'inconnu. Ainsi, se « fabriquer » des illusions non pas pour se leurrer sur la vie, mais de belles illusions salutaires, tangibles qui aident à vivre. L'homme doit désormais inventer le lieu de son bonheur, le créer et l'enrichir de toutes les manières possibles.

Constitutives d'un effort commun visant à offrir à l'homme une autre perspective sur les choses, les expressions consacrées perverties occupent une place déterminante au sein de l'œuvre de Giguère. Jamais vaines, elles sont les signes d'un enrichissement et d'un sentiment de libération. Sans cesse, elles relancent le poème et son propos et tentent, par la voie du détournement ludique, d'amener l'homme à une plus juste réalisation de lui-même et de ce qui l'entoure. Pour ce faire, les expressions

consacrées misent surtout sur l'effet de reconnaissance afin d'être efficaces et afin d'être en mesure de poser sur le monde et la vie de l'homme un regard critique, lucide. Opérant une véritable mise à mal de la raison, ces formules figées, qu'elles soient proverbes, parodies ou formules d'usage courant sont une invitation lancée à l'homme à changer son angle de perception habituel. Pourtant, jamais ces expressions ne se prennent totalement au sérieux et l'humour qui s'en dégage est un second élément important de ces perversions de toutes sortes. Tantôt drôle, tantôt noir, l'humour présent à l'intérieur de ces locutions jette un éclairage différent sur les propos des poèmes et, incidemment, sur ce qu'ils prétendent enseigner à l'homme. Plus qu'une simple marque de divertissement, l'humour crée un dépaysement salutaire par le biais de la concrétisation de certaines expressions et est porteur d'une réflexion philosophique sur la condition humaine.

Ces proverbes, ces formes de discours parodiées et ces formules d'usage courant appartenant à la mémoire collective, leur utilisation, même pervertie, s'avère être, en définitive, une manière de partager le dire. En empruntant et en modifiant ces locutions, l'homme entraîne l'autre en terrain (faussement) connu où tous deux finissent par être déroutés et par se perdre. Or, rien de mieux que de se perdre pour se retrouver, que de tâter l'étrange afin de « vivre mieux » ; tel est le projet éthique mis en œuvre par les poèmes en prose de Giguère.

Conclusion

Au fil des pages de ce mémoire, je me suis penchée sur divers aspects de la poésie de Roland Giguère, partant d'une affirmation selon laquelle les poèmes en prose de ses trois premiers principaux recueils étaient propices au développement d'une dimension éthique orientée vers un « vivre mieux ». À l'intérieur de chacun des trois chapitres, j'ai tenté de mettre en lumière de quelle manière et par quels moyens cette dimension se déployait en passant par un examen du propos éthique chez Giguère (Chapitre I) ainsi que par une analyse détaillée de deux éléments formels contenus dans les poèmes : les verbes à l'infinitif (Chapitre II) et les expressions consacrées (Chapitre III).

La poésie de Giguère c'est, au départ, la combinaison d'un héritage surréaliste (plus précisément, celui d'André Breton) et d'un héritage automatiste (dans la foulée de Paul-Émile Borduas et de Claude Gaurveau). Elle entretient également des liens avec la philosophie quant à une manière de penser l'homme et se rapproche, notamment, de certains aspects développés par Emmanuel Lévinas. Le premier chapitre consistait donc en un examen des lignes directrices de ces modes de pensée visant à en faire ressortir les principaux points de ressemblance et de divergence. Au regard du surréalisme et de l'automatisme, la poésie de Giguère retient, et met en œuvre, l'exploration de l'intérieur de l'homme, la nécessité de se situer contre la raison et l'importance de la communauté humaine. Ce dernier point évoque d'ailleurs la philosophie de Lévinas qui affirme que l'établissement d'une communauté humaine passe par la responsabilité de chaque homme envers lui-même et les autres, responsabilité infinie et éthique. Mais surtout, les poèmes en prose de Giguère sont le fruit d'une écriture passionnée, fouguese, une écriture du désir et de l'espoir.

Les poèmes sont, à ce titre, autant de questions et de regards critiques posés sur la société actuelle, sur la façon dont la vie se déroule, est vécue. Ces interrogations passent beaucoup par l'emploi de verbes à l'infinitif, comme je l'ai analysé au deuxième chapitre. Grâce à cette forme verbale neutre, les poèmes se mettent en mouvement, posent des questions et donnent des conseils, des suggestions à l'homme. Sans cesse, les infinitifs sèment le doute dans l'esprit de ce dernier, le tiennent éveillé, aux aguets. À leur manière, ils mettent de l'avant le processus du « bâti-détruit » si caractéristique des poèmes en prose de Giguère et le rendent effectif et tangible, comme il est possible de l'examiner dans les deux extraits suivants :

Pour ouvrir une seule fenêtre, il nous fallait enfoncer un nombre incalculable de murs. Plusieurs fois, au terme du poème, nous sommes allés traverser un fleuve, les yeux fermés, dans le seul désir de créer d'autres rives ; en plein ciel, nous avons façonné des îles par centaines pour pouvoir un jour les inonder. (« Liminaires », *MAF*, p.19.)

Pour voir grand : rompre l'échelle humaine. (« Grimoire », *FVF*, p.84.)

Inlassablement, les verbes à l'infinitif poussent l'homme à s'activer et à avancer. Pas question de rester sans rien faire, de passer à travers la vie sans réagir ; sans relâche, l'homme est entraîné dans des chemins inconnus qu'il devra apprivoiser, puis abandonner afin de repartir vers de nouveaux horizons.

De façon complémentaire, les expressions consacrées reprises et perverties contribuent à rendre plus concrète cette dimension éthique rattachée aux poèmes. Comme on l'a vu à l'intérieur du troisième chapitre, Giguère utilise la forme reconnaissable de certaines expressions afin de parvenir à leur faire dire quelque chose. Les poèmes mettent donc en scène des proverbes et des expressions de la vie

courante transformées, ainsi que des parodies de plusieurs formes de discours. Encore une fois, on retrouve le procédé selon lequel une expression connue est pervertie pour que surgisse une nouvelle, de façon à démolir l'aspect figé de la raison. Le travail sur la forme permet de faire sortir ces expressions du carcan où elles sont habituellement confinées. On retrouve des exemples de cela dans les extraits de poèmes suivants :

D'heure en heure, la nature se plie à l'échelle humaine, se plie et se déplie comme une nappe d'eau bien apprivoisée. (« Journée enfin domptée », *MAF*, p.87.)

Pour avoir la main heureuse : dessiner sur une vitre la ligne de vie de façon à ce que celle-ci soit parallèle au jardin et briser la vitre sur une nature morte.

(« Grimoire », *FVF*, p.83.)

Tout comme dans les exemples précédents, on note qu'ici, les perversions d'expressions consacrées ne font qu'un avec l'aspect d'inachèvement que prend le parcours de l'homme. Sans fin, tout est toujours à recommencer, à reconstruire, à rebâtir et les expressions « revisitées » sont un terrain fertile pour ce genre d'entreprise. Pris dans ce grand tourbillon, l'homme ne baisse pas les bras, il avance et garde espoir qu'un jour, il arrivera à bon port, car « ce sont les pas des hommes qui feront les routes, qui les aplaniront et leur donneront l'orientation libératrice » (*ÂP*, p.101.).

Tout au long de ce mémoire, j'ai donc entrepris de mettre en lumière la dimension éthique présente dans les poèmes en prose de Giguère en observant cet aspect humain si important. Par des conseils, des suggestions et beaucoup de détours, cette poésie propose une renaissance à tout homme désireux de revivre, désireux d'en finir avec une petite vie d'habitudes, raisonnée et restreinte. Or, tout porte à croire que cette renaissance sera périlleuse et qu'il y aura de nombreux obstacles à

surmonter. C'est ainsi qu'on se retrouve souvent face à des images et des propos empreints de violence indiquant que le passage vers un « vivre mieux » s'effectuera dans la destruction et dans le sang :

Bientôt, le volcan sonnera midi et je serai dans sa bouche crachant moi-même le feu et la lave qui envahiront des milliers de villages squelettiques où vivent des êtres éteints [...]. Je serai au centre du feu, explosant comme une grenade, projetant partout le sang avalé depuis vingt années [...]. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.92.)

Cet énoncé, qui peut être lu comme une apologie de la violence, n'est toutefois pas gratuit. Dans la poésie de Giguère, la violence est omniprésente, certes, mais liée à un désir profond de connaissance ; connaissance de soi-même, de l'autre et du monde. Il y a un désir d'aller au plus profond de l'être et des choses afin de *savoir*, une volonté de plonger tête première dans l'inconnu:

Je continue. Je m'enlise. Et il me faut bien avouer que je m'enlise parce que je *veux* m'enliser.

J'obéis à cette rage de connaître l'intérieur de ces marais de sang coagulé mêlé de larmes et de sperme. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.97.)

La connaissance – la vraie –, celle intime des choses, pousse l'homme au bout de lui-même. Cette violence qui accompagne le processus de connaissance trouve des précurseurs chez les Surréalistes et entre autres, chez Éluard, qui admire Sade et Lautréamont pour cette rage et cette détermination que l'on rencontre dans leurs écrits :

Ils ont mené tous deux la lutte la plus acharnée contre les artifices, qu'ils soient grossiers ou subtils, contre tous les pièges que nous tend cette fausse réalité besogneuse qui abaisse l'homme. À la formule : « Vous êtes ce que vous êtes », ils ont ajouté : « Vous pouvez être autre chose ».

[...] Ils brisent, ils imposent, ils terrifient, ils saccagent. Les portes de l'amour et de la haine sont ouvertes et livrent passage à la violence. Inhumaine, elle mettra l'homme debout, vraiment debout, et ne retiendra pas de ce dépôt sur la terre la possibilité d'une fin. [...] Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme⁹⁶.

Ainsi, loin de brimer l'homme, la violence le « met debout » et lui donne l'aplomb nécessaire pour qu'il se présente à la face du monde tel qu'il est. Le surréalisme, qui a toujours encouragé la révolte, l'insoumission et même, le sabotage, prône la violence afin que l'homme ne se laisse plus bernier, afin qu'il s'ouvre les yeux et qu'il soit en mesure de décider s'il accepte ou non une réalité donnée.

Chez Giguère, on sent l'influence surréaliste alors qu'il n'y a pas d'apparente discordance entre la violence et la dimension éthique qui peuple les poèmes. À l'intérieur de sa poésie, la violence des images, des propos et des expériences vécues ne réduit en aucun cas l'homme à un état de servitude. Et s'il est vrai que, dans plusieurs des poèmes, ce dernier voit son univers mis à feu et à sang, ce n'est jamais en vain ; il s'agit toujours d'amener l'homme vers quelque chose, quelque part :

[...] la poudre d'encre dans nos veines nous affaiblissait / et par-dessus tout nous pesait cette obscurité / dans laquelle il fallait regrouper notre être / sans cesse écartelé aux quatre vents de l'opaque [...] feu idiot / feu fou / tu te jouais de nous / mais dans ton ombre déjà nous préparions la cendre. (« Feu fou », *ÂP*, p.42-43.)

On revient au présent difficile : une boule de cristal pèse chaque jour de plus en plus dans les yeux de la voyante qui ploie sous le poids d'un avenir incertain.

Mais la vie avance et, avec elle, toutes les chances de survie dans les visages que nous aimons.

(« L'envers du futur », *ÂP*, p.99.)

⁹⁶ Paul Éluard, *Op.cit.*, p.14-15.

Au milieu de ce carnage, alors que tout semble perdu, une lueur, un espoir surgit pour l'homme : ce visage qu'il connaît et qu'il chérit. Une fois de plus, c'est ce visage de l'Autre qui tire l'homme du noir et le ramène à la vie. Cette « exceptionnelle présentation de soi par soi », ainsi que le qualifie Lévinas, est une sorte de « réserve éthique », irréductible et inaliénable, qui ne se laisse pas contenir. Le visage est un appel à l'humain et la présentation authentique de l'être ; il est ce qui sauve du mensonge, il est une planche de salut.

La relation avec l'autre en tant que visage guérit de l'allergie. Elle est désir, enseignement reçu et opposition pacifique du discours. [...] Mais la relation se maintient sans violence – dans la paix avec cette altérité absolue. La « résistance » de l'Autre ne me fait pas violence, n'agit pas négativement ; elle a une structure positive : éthique⁹⁷.

Ainsi en est-il, au sein de la poésie de Giguère où malgré toute la rage et la révolte, demeure un endroit où trouver le repos et la quiétude, un endroit qui resterait debout quand bien même on chercherait à le détruire : le visage de l'autre. La violence exprimée dans plusieurs poèmes n'est donc pas anéantissante, annihilante, mais créatrice et source de lendemains. « Vivre constamment en état d'éclatement » proposait le poème « Yeux fixes » dans *L'Âge de la parole*, mais toujours afin d'avancer :

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

(p.101.)

⁹⁷ Emmanuel Lévinas, *Op.cit.*, p.215.

Bâtir, créer au milieu des ruines, puis « tout faire sauter », puis passer par-dessus et tout recommencer, encore : et si cela représentait l'idéal de vie authentique tel que recherché par l'homme au fil des poèmes ? Comme le mentionne Yvan Lajoie :

Le feu devient dès lors la « force naissante » qui permet au poète d'aller plus loin, de se débarrasser de tout ce qui l'empêche de progresser vers la quête de l'essentiel :

« Le temps est venu de passer par le feu
doubler la flamme à l'instant fatal
pour n'avoir des châteaux que l'essentiel [...] » (*ÂP*, p.32.)⁹⁸.

À la recherche du lieu exemplaire

Cet « essentiel » prend, dans la poésie de Giguère, l'aspect du lieu exemplaire, un lieu où le repos serait possible ; seulement voilà, il n'est situé en aucun endroit précis. Au fil de ses déambulations, l'homme successivement bâtit et détruit ces lieux exemplaires qui sont autant de façons de vivre que de façons de mourir. C'est Gaston Miron d'ailleurs qui disait que l'œuvre de Giguère était une merveilleuse « exploration de l'aliénation individuelle » et aussi, qu'à la lecture de ces poèmes, il lui était possible d'« habiter ces « lieux exemplaires » : notre ici véritable, et commencer à « vivre mieux ». »⁹⁹.

Ainsi, ce lieu ne s'offre pas facilement à la contemplation et au repos. C'est un endroit constamment balayé par des vents contraires, constamment soumis aux cataclysmes, aux désastres, un lieu « où la moindre lueur est à conserver, à entretenir

⁹⁸ Yvan Lajoie, « Roland Giguère, à la recherche de l'essentiel », *Études littéraires*, vol.5, n°3, décembre 1972, p.427.

⁹⁹ Gaston Miron, « Une poésie d'invasion », *La Barre du jour*, *Op.cit.*, p.128.

amoureusement » (*FVF*, p.30.). Là, tout peut arriver, à n'importe quel moment et l'homme s'y attend, du moins en partie :

Pendant un instant, un court moment, je crois avoir jeté une base sur laquelle je peux 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.

(« Yeux fixes », *ÂP*, p.97.)

Alors que l'homme croyait avoir construit quelque chose de stable et qu'il s'avance pour prendre possession des lieux, tout s'effondre. La « couche traîtresse » cède et le voilà revenu au point de départ...ou presque. Car si l'édifice n'a pas tenu, l'homme n'en a pas moins tiré un enseignement de l'expérience. Dorénavant, il devra se méfier des apparences, conserver toujours un *doute* à l'égard des choses qui l'entourent. Or, c'est un doute salutaire qui l'accompagnera désormais dans ses déambulations et qui le placera en position d'ouverture face au monde. Ainsi « paré », l'homme pourra s'engager sur des chemins nouveaux, étrangers, où tout est à refaire :

Au sortir du rêve d'éther, j'aborde un havre en loques – encore un lieu où je devrai faire mon feu- et me retrouver tout aussi nu, aussi démuné que la première pierre rencontrée, pierre de lune ou simple caillou sur une route hostile. Tout est à apprivoiser : l'air et le vent, la parole et le chant qui écume sur des lèvres lourdes de givre. Il faudra aussi semer des clairières pour que vive cette forêt nouvelle car déjà la flétrissure germe dans la racine.

(« En pays perdu », *ÂP*, p.139.)

Nu, démuné, fragile, c'est ainsi que l'homme doit se présenter avant de pouvoir renaître. Il doit se placer en situation de vulnérabilité et doit prendre des risques afin d'être en mesure d'avancer dans sa recherche de lui-même. Accepter le chaos, accepter les imprévus, accepter les innombrables détours, les lendemains incertains, c'est ce qui permet de revivre. Vulnérable, donc, mais pas seul. En de

nombreuses occasions, lorsque vient le temps de bâtir à nouveau, l'homme unit sa force à celle des autres hommes, comme c'est le cas dans le poème « Équilibre quotidien » qui raconte une entreprise de construction rassemblant une communauté autour d'un même projet :

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

Les mains fébriles, le souffle court, nous venons chaque jour déposer sur le même plateau la construction nouvelle osant à peine regarder cet équilibre précaire. Un faux mouvement et il faut recommencer sa vie sur un autre plateau. (« Équilibre quotidien », *AP*, p.127.)

L'emploi du « nous » permet de mettre en scène une communauté d'hommes travaillant à la même cause : l'édification d'une construction qui leur ressemble et qui soit en mesure de leur renvoyer leur image, jour après jour, comme un point de repère vital au milieu du chaos inhérent à la vie. Or, d'emblée le premier paragraphe annonce l'instabilité d'une telle entreprise par des expressions comme « mince et fragile plateau », « lendemains impossibles » et « châteaux de sable mouvant ». Puis, le deuxième paragraphe vient confirmer le premier : c'est avec beaucoup de précautions que les hommes déposent, chaque jour, une *nouvelle construction* sur ce plateau qui menace à tout moment de s'écrouler ; les mains sont fébriles et le souffle est court. Nerveux et excités à la fois, les hommes sont déterminés à poser des pierres jusqu'à ce que l'édifice s'écroule, uniquement dans le but de repousser les limites un peu plus chaque fois, au même moment qu'ils sont pleinement conscients du caractère éphémère de leur entreprise :

Mais la dernière heure n'est pas venue et ce n'est pas en vain que des hommes, usant de toutes leurs forces, reculent cette dernière heure. Arc-boutés à l'amour, ils lui font perdre du terrain, gagnent sur elle seconde sur seconde avec l'espoir qu'elle fera définitivement volte-face et s'enfuira vaincue, effrayée par tant de rage à conserver entre les dents un si minuscule ruban de vie. (« Yeux fixes », *ÂP*, p.99.)

Pourtant :

Au moment où nous nous tournions vers le calme, croyant avoir gagné le repos serein, la fenêtre s'ouvrit sur un paysage saccagé, à tout jamais flétri, qu'il fallait maintenant payer de notre propre sève. (« Signaux », *FVF*, p.52.)

Ainsi, à l'intérieur des poèmes en prose de Giguère, tout se fait, se défait et se refait constamment. Et l'homme déambule à travers ce « paysage à refaire », rempli de craintes, mais également armé d'espoir. Et c'est cet espoir qui lui donne le courage et la force de tout recommencer lorsque tout s'écroule :

Sur l'étendue du désastre, l'homme ne fléchit pas, il pèse, il balaie, prépare la place d'un édifice en tout point identique au précédent plus un étage, quatre ou cinq fenêtres donnant sur le paysage nouveau.

L'échelle retirée, il reste l'empreinte d'une montée pénible mais l'espace ainsi déchiré permet enfin de respirer, le pied sur la brèche et la main à plat sur un sol meuble.

(« L'échelle humaine », *ÂP*, p.124.)

Déterminé, l'homme saura reconstruire autant de fois qu'il le faudra l'édifice de sa vie. À cet effet, François Ricard, dans un article consacré en partie à Giguère, observe que, d'un bout à l'autre, la poésie de ce dernier est dominée par une recherche du lieu exemplaire :

Recherche ardue et passionnée, comme toute quête essentielle, mais surtout recherche d'un lieu, d'un âge, d'un être dont la possession livrerait la connaissance vaste, inépuisable, de tout ce qui nous hante : aussi bien le secret de nos vies que celui,

entremêlé, de notre propre parole. [...] Par là, Giguère donnait à sa poésie cette double fonction de destruction et de fondation qui la rend si tendue et en même temps, si vibrante [...] ¹⁰⁰.

Au cours de cette recherche, l'homme sait donc que rien n'est garanti et qu'à tous moments, ce qu'il avait construit peut s'écrouler, mais c'est ce qui le garde en vie. Vivre en gardant en mémoire la venue possible du désastre, vivre et sans cesse frôler (et désirer) la catastrophe. Dans la poésie de Giguère, l'homme guette l'orage et l'espère autant qu'il le craint. La dimension éthique des poèmes tire ainsi sa force de cette tension inhérente à l'être oscillant entre le désir de se réaliser et celui de fuir. « Vivre mieux » serait peut-être ainsi vivre constamment en se déplaçant en équilibre sur un fil, au-dessus du précipice. Vivre jamais complètement ancré, mais toujours en état d'instabilité salutaire et toujours prêt à plonger vers l'intérieur de soi-même pour aller voir ce qui s'y cache et puis recommencer, renaître.

¹⁰⁰ François Ricard, « Giguère et Ducharme *revisited* », *Liberté*, vol.16, n°91, janvier-février 1974, p.100-101.

VIVRE MIEUX

La lumière avait su me prendre
en plein délire
les yeux droits dans les miroirs
les mains au cœur du torrent

je détournai de moi
les palmes noires que l'on m'offrait
je quittai pour toujours les routes jalonnées de feux morts
pour d'autres routes plus larges
où mon sang confondait le ciel
comme une flèche confond sa cible

je commençai à vivre mieux.

Roland Giguère, *L'Âge de la parole*, p.19.

Bibliographie

1. Corpus

GIGUÈRE, Roland, *L'Âge de la parole*, Montréal, Éditions Typo, (1965) 1991, 164 p.

GIGUÈRE, Roland, *La Main au feu*, Montréal, Éditions Typo, (1973) 1987, 145 p.

GIGUÈRE, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions Typo, (1978) 1988, 217 p.

2. Études sur Roland Giguère

BAILLARGEON, Normand, « Introduction à une esthétique de Roland Giguère », *Possibles*, vol.21, n°1, hiver 1997, p.16-31.

La Barre du jour, numéro spécial, « Connaissance de Giguère », nos 11-12-13, décembre 1967-mai 1968, 196 p.

BRAULT, Jacques, « Roland Giguère, poète de l'ébullition intérieure », *Amérique française*, vol.13, n°2, juin 1955, p.132-139.

CHAMBERLAND, Paul, « Nous ne sommes pas au monde : Giguère, Péloquin », *Parti pris*, vol.3, n°7, février 1966, p.59-61.

DUCIAUME, Jean-Marcel, « *L'Âge de la parole*, recueil de poésie de Roland Giguère, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p.9-11.

----- « Encre et poème », *Voix et images*, vol.9, n°2, Hiver 1984, p.7-17.

FADIN, Max, « Giguère humaniste ? », *Voix et images*, vol.9, n°2, hiver 1984, p.39-45.

GAUVREAU, Claude, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol.5, n°3, p.501-511.

GIGUÈRE, Richard, « Un surréalisme sans frontières : les Éditions Erta », *Groupe de recherche sur l'Édition Littéraire au Québec. L'édition de poésie*, Montréal, Éditions Ex Libris, 1989, p.57-86.

HÉBERT, François, « Les falaises de l'œil », *Liberté*, vol.24, n°139, janvier-février 1982, p.35.

-----, « Roland Giguère », *Liberté*, vol.21, n°2, mars-avril 1979, p.124-127.

LAJOIE, Yvan, « Roland Giguère, à la recherche de l'essentiel », *Études littéraires*, vol.5, n°3, décembre 1972, p.411-428.

LEMOINE, Wilfrid, « Roland Giguère. Le Poète. », *Vie des arts*, n°9, Noël 1957, p.28.

MALENFANT, Paul Chanel, *La Partie et le Tout*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983, 399 p.

PARADIS, Suzanne, *Yeux fixes*, Montréal, Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises, 1982, p.1087-1088.

PONTBRIAND, Jean-Noël et CHAMBERLAND, Roger, « *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants* et *Images improvisées*, recueil de poésies de Roland Giguère », *DOLQ*, tome III, p.267-271.

« Roland Giguère, poète des possibles », numéro spécial, *Possibles*, vol.28, n°2 printemps 2004, 143 p.

POULIN, Gabrielle, « *La Main au feu*, de Roland Giguère », *Relations*, vol.34, n°396, septembre 1974, p.251-253.

RICARD, François, « Giguère et Ducharme *revisited* », *Liberté*, vol.16, n°91, janvier-février 1974, p. 94-105.

Entrevue (anonyme), « Roland Giguère : profil d'une démarche surréaliste », *Vie des Arts*, vol.20, n°80, automne 1975, p.42-46.

Voix et images, vol.9, n°2, Hiver 1984, 190 p. (Première partie sur Giguère).

3. Linguistique, poétique et éthique

ALMENBERG, Stig, *L'ellipse et l'infinitif de narration en français*, Upsal, Carl Bloms Boktryckeri, 1942, 180 p.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, 186 p.

AUDOIN, Philippe, *Les Surréalistes*, Paris, Édition du Seuil, 1995, 223 p.

BADIOU, Alain, *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993, 80 p.

BÉLANGER, André-J., *Ruptures et constantes*, Montréal, Hurtubise HMH, « Sciences de l'homme et humanisme », 1977, 219 p.

BERCOT, Martine et GUYAUX, André, *Dictionnaire des lettres françaises. XX^e siècle*, Paris, Fayard, « La Pochothèque », 1992, 1170 p.

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Librairie José Corti, 1988,
247 p.

BISHOP, Michael, *La poésie québécoise depuis 1975*, Halifax, Dalhousie University, 1985, 201p.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Édition préparée et présentée par A.-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Éditions Typo, « Essais », 1997, 304 p.

BOURASSA, A.-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, 613 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2002, 173 p.

BURIN, Yves (présentation), *Que peut la littérature ?*, Paris, Union générale d'édition, 1965, 127p.

CHAMPEAU, Serge, *Ontologie et poésie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995, 280 p.

CIARAMELLI, Fabio, *Transcendance et éthique*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1989, 220 p.

DAVID, Michel, *Précis pratique de grammaire française*, Montréal, Les éditions de l'école nouvelle, 1994, 547 p.

DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972, 286 p.

ÉLUARD, Paul, « L'Évidence poétique », *La Vie immédiate*, Paris, Éditions Gallimard, 1998,
250 p.

ENGLEBERT, Annick, *L'infinif dit de narration*, Paris, Éditions Duculot, 1998,
236 p.

« Éthique et littérature », *Études littéraires*, vol.31, n°3, été 1999 (au complet). En particulier
l'article d'Annelise Schulte Nordholt, « Tentation esthétique et exigence éthique. Lévinas et l'œuvre littéraire », p. 69-85.

« Situation du poème en prose au Québec », *Études françaises*, vol.39, n°3,
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 135 p.

FERRAGES, Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 2000, 398 p.

FISSETTE, Jean, *Le texte automatiste*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, 181p.

GAUVREAU, Claude, *Écrits sur l'art*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996,
413 p.

GAVRONSKY, Serge, *Écrire l'homme*, Rome, Bulzoni Editore, 1986, 155 p.

De GRANDPRÉ, Pierre, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, Montréal, Beauchemin, 1966, 293 p.

GREVISSE, Maurice, *Précis de grammaire française*, Paris, Éditions Duculot, 1993, 291 p.

HESBOIS, Laure, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 333 p.

IMBS, PAUL, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Librairie Klincksieck, 1960, 270 p.

JANNOUD, Claude, *L'envers de l'humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1997, 153 p.

JENNY, Laurent, « Surréalisme et espace psychique », *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 161 p.

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 200 p.

KUSHNER, Eva, *Saint-Denys-Garneau*, Paris, Éditions Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1967, 192 p.

Le Petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 1994, 1784 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, « Le Livre de poche », 348 p.

MAILHOT, Laurent, NEPVEU, Pierre, *La poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, Éditions Typo, 1990, 642 p.

MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 1979, 443 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 247 p.

-----, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 338 p.

MARTIN-BALTAR, Michel, *La locution entre langue et usages* (textes réunis), Paris ENS Éditions Fontenay/ Saint-Cloud, 1997, 346 p.

MAUGEY, Axel, *La poésie moderne québécoise*, Montréal, Humanitas-nouvelle optique, 1989, 280 p.

MELANÇON, Robert, « Y eut-il une poésie automatiste ? ». *Francofonia*, n°37, automne 1999, année 19, p.41-53.

MONCELET, Christian, *Désirs d'aphorismes*, (actes d'un colloque) Clermont-Ferrand, Association des Publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, 389 p.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, « Collection Contours Littéraires », 1992, 176 p.

MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Librairie Droz, 1997, 428 p.

MOUNIN, Georges, *Poésie et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 106 p.

NANCY, Jean-Luc, *L'impératif catégorique*, Paris, Flammarion, 1983, 153 p.

NEPVEU, Pierre, « Un théâtre des discours. Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol.39, n°3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p.47-60.

-----, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, « Boréal Compact », 1999, 245 p.

PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'Avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, 217 p.

PICON, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 365 p.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 279 p.

-----, *Sentimentale et naïve*, (surtout la première partie), Seyssel, Champ Vallon, 2002, 267 p.

-----, *Poésie et philosophie*, Tours, CIPM, 2000, 283 p.

POIRIER, Patrick, « De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot », *Études françaises*, vol.37, n°1, 2001, p. 99-116.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 362p.

Sous la direction de RÉMI-GIRAUD, Sylvianne, *L'infinitif*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, 244 p.

ROBERT, Guy, *Littérature du Québec. Tome 1. Témoignages de 17 poètes*, Montréal, Librairie Déom, 1964, 333 p.

SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1993, 206 p.

SCHAPIRA, Charlotte, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Éditions SEDES, 1997, 176 p.

SENSINE, Henri, *L'emploi des temps en français*, Paris, Éditions Roudil, 1981, 172 p.

Sous la direction de SUARD, François et BURIDANT, Claude, *Richesse du proverbe. Vol.II. Typologie et fonctions*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1984, 275 p.


TODOROV, Tzvetan, « La poésie sans le vers », *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p.116-131.

VADÉ, Yves, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, 347 p.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996, 626 p.

WAHL, Jean, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1948, 288 p.

LETTRE AU PRÉSIDENT RAPPORTEUR ET AUX MEMBRES DU JURY D'EXAMEN D'UN MÉMOIRE DE MAÎTRISE

Candidat :	Isabelle Chartrand-Delorme	Code permanent :	
Grade postulé :	M.A.	Programme :	études françaises
Option :			
Directeur de recherche :	PIERRE NEPVEU	Codirecteur(s) :	
Titre du mémoire de maîtrise : Dimension éthique des poèmes en prose de Roland Giguère. La prescription d'un "vivre mieux"			

ENVOYÉ LE :

29 juin 2005

Madame, Monsieur,

Le Doyen de la Faculté des études supérieures vous invite à faire partie du jury chargé d'examiner le mémoire de maîtrise du candidat nommé ci-dessus. Le jury sera constitué de la façon suivante :

Fonction	Nom, prénom (téléphone)	Unité administrative
Président-rapporteur	MELANCON, ROBERT(343-7367)	F.A.S. - ETUDES FRANCAISES
✓ Directeur de recherche	NEPVEU, PIERRE	F.A.S. - ETUDES FRANCAISES
Membre du jury	HEBERT, FRANCOIS	F.A.S. - ETUDES FRANCAISES

Dans un délai de **un mois** à compter de la date de réception du mémoire, le président-rapporteur devra retourner les formules jointes, dûment remplies et signées par tous les membres du jury, au secteur des grades de la FES.

Nous vous remercions, Madame, Monsieur, d'avoir bien voulu accepter de faire partie de ce jury et nous vous prions d'agréer l'expression de nos sentiments distingués.

Pour le secteur des grades de la FES

Annexes :

- un exemplaire du mémoire
- formules et directives destinées au président-rapporteur