

UNIVERSITE DE MONTREAL

LA LEVEE DES SIGNES

DANS L'OEUVRE

DE

ROLAND GIGUERE

COMMUNICATION - ESTHETIQUE

PAR

LOUISE ROBITAILLE

DEPARTEMENT DE COMMUNICATION

FACULTE DES ARTS ET DES SCIENCES

MEMOIRE PRESENTE A LA FACULTE DES ETUDES SUPERIEURES

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE  
MAITRE ES SCIENCES (M. SC.)

JANVIER 1987



P  
90  
454  
1987  
N. 002

RESUME

En introduction, il importait de donner les raisons qui ont suscité notre choix de recherche et de passer en revue le cadre théorique qui la sous-tend. De même, nous nous devons de présenter l'auteur Roland Giguère et d'exposer brièvement le contexte de sa production artistique et poétique. A ce propos, il nous fallait mentionner que de nombreux ouvrages théoriques (Thèses, Mémoires), critiques (articles, livre en hommage) et d'anthologies ou dossiers ont déjà été consacrés aux travaux de ce Poète-Artiste québécois.

Puis, nous proposons l'hypothèse de départ suivante:

"Le travail de Roland Giguère est une apologie de l'image: c'est un solo de l'imaginaire qui se donne à voir et se prête à entendre dans un duo de la représentation."

nous ne manquons pas de situer cet avancé par rapport au caractère premier de l'oeuvre soit, la dimension sémiographique qu'elle suppose; en effet, une nette orientation vers la mise en scène (récit), la mise en pages (jeux typographiques, Edition de poèmes et de livres d'Arts), la mise en art (Poèmes-affiches, poèmes-images, dessin, peinture, gravures diverses, collages, etc...) de signes, de codes, de symboles et signaux de toute sorte y est manifeste.

Ce sont les ressemblances ou concordances entre scripturalité et picturalité qui ont surtout fait l'objet de nos analyses. Guidée par des préceptes épistémologiques, nous avons tenté d'éviter de trop nous éloigner des sciences propres aux signes: sémiotique/sémiologie; "la syntaxe, la sémantique et la pragmatique étant des régions à l'intérieur du continent sémio-logique."(L. Marin).

Nous avons fait ressortir quelques thématiques majeures présentes dans l'oeuvre, nous les avons dénommées "grands signes", nous en avons explicité quelques unes: la "Figure de proue", les "Signaux", la "Main",

sans oublier le "Pouvoir du noir" et la "Lampe d'obsidienne" ainsi que la force mythologisante de la "Parole" et toute la prégnance d'une phénoménologie du "Temps". Ces traits particuliers composent une bonne part de la thématique giguérienne. Pour mieux les aborder, nous y avons détecté des co-textes: réalisations où poésie (langage) et dessin (iconique) sont en concomitance c'est-à-dire des Poèmes-images, des Poèmes-affiches, un Abécédaire, nous les avons perçus comme des "images à dessein", comparativement aux oeuvres exclusivement graphiques qui, elles, sont davantage des "dessins pour des images".

Nous avons considéré comme "hors-texte", les allégations selon lesquelles l'entreprise signifiante de R. Giguère serait celle d'un mythographe. Notre Mémoire défend plutôt les qualités sémiographiques de l'oeuvre.

Pour ce qui est des pré-textes, ils sont la composante principale de notre étude, ils s'avèrent les lieux privilégiés d'une conceptualisation et d'une efficience des raccords possibles entre images rhétoriques (poésie) et picturalité (graphisme, peinture, etc...) qui, alternativement ou conjointement sont mutuellement des pré-textes ou à une suite poétique ou à l'exécution de tableaux et autres productions picturales. Ces rassemblements d'expressions dérivent de thèmes précis, exemple: des thèmes-volets tels feu-lieux-volcans se concrétisent dans l'apparaître figural et, intertextuellement, se coulent dans du langage poétique (Chapitre III).

Notre Mémoire débute avec un chapitre sur "l'enjeu des codes" linguistique et pictural, il en expose quelques charnières en mentionnant des travaux de l'auteur qui exhibent les différences notoires entre l'écriture et la peinture. Il apporte ensuite des éléments théoriques propices à l'approche et à l'analyse de réalisations qui, elles, font état des ressemblances entre scripturalité et picturalité.

Le chapitre II est à considérer en tant qu'entrée en matière des plus significatives puisqu'à partir du poème "Faire terre", il devient possible d'entrevoir l'ampleur du projet poétique/iconique de l'auteur; à cet effet, nous apportons des éléments de preuve scientifique (Kristeva-Gödel) qui démontrent que l'oeuvre signifie parce qu'elle fait système.



Au chapitre III, nous entamons une procédure d'analyse picturale, il s'agit d'une lecture d'image (L. Marin) qui progresse ensuite vers un relevé intertextuel. C'est par l'entremise de citations de R. Giguère qu'il nous est permis de définir et de décrire les rapports existant entre l'art poétique et l'art graphique/plastique.

Le chapitre IV se réserve l'analyse rythmique/poétique du poème "Roses et ronces" (J. Kristeva, R. Jakobson, Y. Fonagy). Il discute la pertinence d'une actualisation de la rythmique originaire dans l'écriture automatique. Une part de cette étude expose la dialectique nature/culture (C. Lévi-Strauss) et nous terminons avec la rhétorique (lexis) du poème; nous y privilégions la force symbolique structurante (T. Todorov, Grpe. de Liège) qui, nous semble-t-il, convient davantage au rendu expressif de "Roses et ronces" que ne pourrait le faire un simple recours à la typologie des figures du langage (métaphore, métonymie, synecdoque, litote, etc...).

Le chapitre V procède à une "Levée de signes" (son intitulé est devenu notre titre général), c'est dire l'importance des raccords intertextuels qui y sont amenés. Des textes poétiques: Roses et ronces, Figure de proue, entrent dans une analyse comparative avec deux dessins surréalistes de l'auteur: Aubépineuse, Figure de proue. Une réelle concordance y est décelée. Encore là, le symbolique agit; un de ses aspects va du côté des propriétés du langage et de ses rapports avec l'inconscient, ces propriétés sont également en filiation avec les arts et leurs formes (ici, dessin). Un grand signe/symbole, la "Figure de proue", domine et, c'est par elle que peut s'effectuer cette "Levée de signes".

Au chapitre VI, le récit "Miror" est présenté comme le pré-texte le plus convaincant pour l'élucidation d'une pratique signifiante menée dans la concordance scripturale/picturale. Après avoir scruté les péripéties surréalistes de la quête du héros (A.J. Greimas), nous avons dû nous tourner (des explications justificatives sont fournies à cet égard) vers une autre théorie sémiotique (C.S. Peirce) pour saisir la densité de l'économie du signe qui, du récit se déploie dans l'apparaître de l'image (s). Les interprétants peircéens nous ont paru quasi indispensables pour mieux mesurer le phénomène créatif (type/token) qui illustre le tra-

vail de la citation (A. Compagnon) tout en dépliant la phénoménologie tripartite de Peirce (representamen/objet/interprétant).

Le chapitre VII condense une double approche: logique (R. Blanché/ sémiotique (P. Boudon). Une lithographie intitulée "Signaux", des aphorismes et extraits d'autres textes: "Signaux inutiles", "Signaux" sont cette fois pré-textes de ce que nous pourrions qualifier de donné expressif "socio-sémiotique". Pour rendre compte de la gestalt de "Signaux" (lithographie), nous nous référons à la Sémiotique des lieux de Pierre Boudon; les rapports fond/forme, microcosme/macrocosome, inclusion/exclusion, imaginaire/réel ainsi que leurs ferveurs rhétoriques respectives sont transposés dans des formules issues de la Théorie des Ensembles pendant que, la Logique formelle de Robert Blanché (Hexagone logique) fournit l'assise pour la détection et l'interprétation d'affects possibles relativement aux technologies modernes ( la critique de ce problème est suggestivement présente dans les deux genres d'oeuvres ici analysées) qui dispensent l'information en encourant les risques d'une surinformation et d'une désinformation.

En conclusion, nous revenons sur le corpus théorique qui est à la base de nos analyses, nous reconfirmons les avancés de notre hypothèse et discutons particulièrement du dilemme prêt (poétique)/don (iconique). Nous approfondissons aussi la dynamique des "grands signes" ces "interprétants" inhérents à l'oeuvre.

Puis, nous rapportons un avis déjà émis à propos de l'aspect mythographie rattaché au courant surréaliste, notamment: L. Nissim sur le travail de R. Giguère "mythographe?". Nous renforçons alors notre propre point de vue à savoir, la prédominance de R. Giguère/Sémiographe.

Nous mentionnons également l'engagement de l'auteur eût égard au discours qu'il tient sur ses Arts, de même que sur les Arts en général, métalangage qui s'exprime aussi dans des hommages qu'il rend à d'autres artistes et poètes.

Nous arrivons enfin à la question cruciale qui a alimenté notre "Levée de signes". Les réponses apportées dans nos différents chapitres

nous permettent de conclure à un "statut" prépondérant de l'image, ce paramètre qui, omniprésent, ne peut que tenter de mesurer l'insondable réserve de l'imaginaire (rythmique originaire: [dessin et écriture automatiques]), conscience claire, inconscient, pré-conscient, rêve, rêveries, souvenirs d'affects (sensoriels [proprioceptifs]), réserve qu'innervent les fonctionnements mentaux (mémoire, faculté de langage, facultés cognitives et de représentation, symbolisation/signification, catégories réelles de la pensée...)

Nous terminons notre Mémoire en spécifiant que le Surréalisme se veut "genèse". Notre cheminement a suivi les parcours d'une certaine genèse (savoir sur le ~~sens~~: sémiotique/sémiologie/sémanalyse), phénoménologie, poétique, connaissances relatives aux formes d'arts, à leur organisation...). Mais, il faut bien l'admettre, si ces savoirs sont requis pour effectuer ce retour, cette genèse des images poétiques/iconiques, une fois ces trajets à rebours accomplis, il est presque nécessaire de faire abstraction des théories et données scientifiques qui ont facilité une meilleure interprétation des entités expressives étudiées. Ne sont-elles pas, elles, spontanées et essentiellement tournées vers le rythme premier, ne sont-elles pas, elles, naturellement axées sur les lointains ontogénétiques et phylogénétiques qui, "surréalistement" connaissent leurs effets les plus signifiants dans un rapport au monde contemporain ?

Nous concluons donc sur l'immanence et la permanence du statut primordial de l'image qui, dans le processus surréaliste, rejoint la rythmique des origines pour laisser être les infinis possibles du langage et les innombrables potentialités graphiques/plastiques.

L'oeuvre de Roland Giguère fait véritablement TEXTE. Quelque soit le support qu'elle emprunte; qu'elle se lise ou qu'elle se regarde, elle est toujours "semiosis/poïesis.

INTRODUCTION

Roland Giguère, "un homme du papier", "par amour du livre"

Privilégier le champ de la sémiologie parmi bien d'autres possibilités de recherche, c'est se tourner d'emblée vers les aspects les plus fondamentaux de la communication. Et, il faut l'admettre, c'est nécessairement reprendre une réflexion sur le signe qui a cumulé une fortune critique importante à travers les siècles, depuis Platon jusqu'à Wittgenstein, Derrida et combien de philosophes et logiciens tel C.S. Peirce, de linguistes, sémioticiens et poéticiens.

Nous sommes donc bien consciente de l'ampleur de la problématique au moment d'aborder un travail scientifique en vue de l'obtention d'une Maîtrise ès sciences (option Communication). Notre tâche n'en sera pas plus simple mais elle gagnera un stimulant appréciable étant donné l'objet d'étude choisi.

Il s'agit de rendre compte de la portée sémiologique de l'utilisation des codes linguistique et iconique aux fins d'une communication d'ordre esthétique. Ce sont les oeuvres poétiques et des productions picturales exécutées par un même artiste qui retiendront notre attention. Roland Giguère est québécois, il représente un des rares poète-peintre-graveur de la francophonie dont l'interrogation à l'égard des signes soit aussi constante que féconde.

D'abord typographe, les caractères le fascinent; de la lettre, il passera au poème puis au texte accompagné de graphisme et au livre (Recueil de dessins et poèmes). Ses travaux, ses écrits, ses recherches plastiques pratiques et théoriques, son implication besogneuse dans le domaine de l'Édition d'Art (fondateur des Éditions Erta) suggèrent une remontée aux sources, ils invitent à refaire, pour en mieux saisir la signification, les différentes étapes de ses trajets créatifs, ils suscitent le procès à rebours de certaines oeuvres, leur genèse.

Dans un de ses Séminaires, Jacques Lacan définit la "praxis" comme étant "une ac-

tion concertée par l'homme qui le met en mesure de traiter le réel par le symbolique! (1) Partant de ce postulat, nous pouvons déduire que R. Giguère va des chemins de l'imaginaire jusqu'à la praxis et ce faisant, ses Arts rejoignent ce que les Grecs nommaient une "tekhné!"

Quant à ses ouvrages exclusivement poétiques, ils sont "Mots-flots" (2) endigués par ses soins; il discipline leur déferlement pour qu'ils viennent reposer sur plages-pages blanches, rives de rêves surréalistes ou berges d'apaisement pour lucides révoltes plutôt réalistes. Le Recueil de poèmes est, par essence, accalmie; les mots s'y alignent, se rythment et s'accordent dans le temps et dans l'espace. Ils sont traces noires entrecoupées de vides aussi silencieux qu'éloquents, ils se détachent sur une feuille immaculée, les mots deviennent pensées-images poétiques concrétisées.

Par "amour du livre" encore, l'artiste l'enchanter de poèmes matérialisés par la touche-geste qui déploie halos et faisceaux de couleurs, ils sont formes composées en tension et scansion. Parfois, ce sont des dessins; les lignes y oscillent, les motifs jouent entre transparence et opacité. Il arrive que des impressions se gravent à jamais, elles sont pensées-images fugitives capturées au bénéfice du voir. Quand elles figurent en tant que lithographies, eaux-fortes ou fruits d'un autre médium, au fabuleux livre d'images, la parole, le verbe y sont presque invariablement associés; métaphores, métonymies voisinent en bonne intelligence avec synecdoques, litotes, hyperboles et toutes rhétoriques, autant de transferts heureux parce que langage, pensée peuvent y être rendus visibles par l'interaction du poétique et de l'iconique.

Roland Giguère est l'un des artistes les plus prestigieux du Québec, il a reçu des prix, en a refusé un, préférant conserver l'authenticité de ses options politiques.

Nous avons ainsi formulé notre hypothèse de départ:

"Le travail de Roland Giguère est une apologie de l'image;  
c'est un solo de l'imaginaire qui se donne à voir et se prête  
à entendre dans un duo de la représentation."

Nous présentions ce projet de Mémoire de Maîtrise au printemps 1983. Durant l'hiver 1984, l'Université du Québec à Montréal, par le biais de sa Revue "Voix et images", publie un dossier consacré à R. Giguère; une bibliographie exhaustive y fournit la liste des articles, essais, mémoires et thèses réalisés à propos de ses oeuvres. Entre des textes critiques également présentés, voilà qu'il en est un qui nous conforte particulièrement: Max Fadin, (Cf. "Giguère humaniste ?") (3) déplore le fait que "les rapports entre le poétique

et le graphique-plastique chez Giguère n'aient été l'objet d'analyses approfondies qui permettraient de les élucider et d'établir des concordances et les discordances." C'était là le but exact que nous nous étions fixé un an auparavant sans avoir eu la chance de consulter une anthologie de l'oeuvre aussi complète.

Nous avons choisi ce titre préliminaire: "Le statut de l'image dans l'oeuvre de R. Giguère!" Cette formulation reste fidèle à notre préoccupation majeure, elle demeurera sous-jacente tout au long de notre recherche. L'hypothèse de départ ci-haut transcrite conservera jusqu'en fin de parcours la portée vitale de notre questionnement premier à savoir, la mystérieuse activité d'un imaginaire soliste appliqué à démultiplier ses pouvoirs déhiscentés dans l'avènement poétique et dans la fabrication d'images (iconique).

Toutefois, les chapitres qui suivent contiennent quelques arguments qui jouxtent certains avancés d'ordre anthropologique non encore admis scientifiquement faute de critères chronologiques vérifiables. Ainsi la question de savoir qui, de la parole-trace ou de la trace-geste préside à l'élaboration de productions signifiantes. Langage-image et image-langage sont si intimement liés depuis que l'homme s'exerce à la complexité des signes, qu'il serait pour le moins hasardeux de vouloir une fois pour toutes, placer l'un ou l'autre à l'avant-poste, de vouloir, en quelque sorte, édicter l'a priori de l'image au détriment des vertus figurales pourtant immanentes au fantastique privilège humain du langage. Néanmoins, les réalisations de R. Giguère se rattachent au courant surréaliste, Mouvement pour lequel l'image, la métaphore surtout, est primordiale.

Notre modeste contribution sera bien forcée de suivre les méandres de l'aventure sémiologique à travers les âges, une affirmation subsume le donné phylogénétique à l'effet que: "les deux sémiotiques (langage-graphisme) ont évolué de pair avec l'homo graphicus et l'homo loquens; celui-ci fabriquant le sens du monde sur le sens de ses actes."  
(4)

Roland Giguère, "homo graphicus" et homo loquens" du XXI<sup>ème</sup> siècle éminemment présent à notre rapport au monde contemporain, fabrique un sens, le sien, le nôtre. A l'instar de toutes pratiques signifiantes, les Arts du poète-artiste-éditeur sont Communication, et, qui plus est, plusieurs de ses messages portent sur les codes mêmes. C'est justement cette particularité de sa production qui s'avère pertinente pour un chercheur en communication. A travers le texte (entendu ici comme oeuvre poétique-graphique-plastique), nous irons décrire ce qui nous apparaît soutenir ce bâtiment de sens, une véritable sémiologie/sémiotique en actes.

Avant de procéder à notre périlleuse avancée dans l'empire du sens, nous entendons préciser les raisons qui nous ont fait préférer certains appuis théoriques et partant, poser les jalons qui délimitent ce cadre théorique.

Nos objets d'étude étant les formants d'une communication esthétique, poésie, arts plastiques, notre Mémoire doit nécessairement se tourner vers les procédures d'analyse sémiologiques/sémiotiques accompagnées de commentaires qui donnent lieu à une intertextualité agissante.

Nous n'avons pas voulu donner à notre travail une base de type analyse structurale, le "De Maupassant" de A. J. Greimas en est un bel exemple. Nous ne pouvions y prétendre et surtout, ce que nous voulions démontrer n'exigeait pas tant la déconstruction/reconstruction des textes que leur mise en correspondance avec de l'iconicité. Il s'agissait d'établir des comparaisons entre le linguistique et le figural pour y détecter des concordances et des discordances et cela, à travers l'oeuvre plurale d'un artiste-poète. Il s'ensuit une approche qui requiert tantôt l'analyse, tantôt l'exégèse, la glose. Compléments l'une de l'autre, les deux méthodes alternent.

"Les sciences herméneutiques visent en fait la réalité humaine en tant que celle-ci est saisissable dans les traces qu'elle laisse dans la nature, c'est-à-dire dans les actions enregistrables et effectivement enregistrées et dans les oeuvres. Tant dans les actes de l'homme que dans ses oeuvres s'atteste la présence de significations. Or une méthode herméneutique doit intervenir dès que nous avons affaire à des significations." (5)

A ce compte là, notre glose devrait avoir quelques liens avec la méthode herméneutique; les traces, (oeuvres poétiques et iconiques) qu'elle aborde sont des hauts lieux de significations.

Revenons à nos recours théoriques. Les sciences du signe ont une longue histoire, cheminement à rebours que les théoriciens contemporains n'hésitent pas à reprendre à l'occasion. Nous n'allons pas, pour notre part, remonter à Aristote, aux Stoïciens, encore moins aux discussions sémantiques médiévales et aux grammairiens de Fort-Royal. Nous sommes à l'ère post-saussurienne et il est un J. Derrida qui refuse l'aprioricité du logos, critique fortement le signe tel qu'envisagé depuis toujours et travaille à l'effritement de ce signe trop lourd de la pensée des siècles. Il y eût G. Frege qui a cons-

truit son édifice du sens; Sinn ou sens (apparenté à la valeur saussurienne) et Bedeutung ou signification/dénotation. Avec lui, le sillon ouvert par Saint Augustin se creuse davantage, le questionnement sur l'échange et le vouloir signifier s'approfondit.

Julia Kristeva remet à l'honneur la chora platonicienne. Quand elle élabore sa sémanalyse, elle le fait à partir de la position refoulée du sujet. La phénoménologie husserlienne définit un sujet en tant qu'origine transcendante de l'intentionnalité. J. Kristeva doit donc déplacer la question jusqu'en amont de la phénoménologie afin de situer la position du sujet en tant que produit et s'intéresser ensuite aux conditions de cette production; déplacement qui se justifie quant au sémiotique qui se voit écarté, bloqué par l'usage social de la langue, c'est-à-dire par ce qui instaure le symbolique. Chez J. Kristeva, le sémiotique est l'une des modalités de la signifiante, de la semiosis, il s'oppose au symbolique. Le sémiotique ou concept de "semeion", avec sa valeur de marques, d'ancrage, s'adresse aux positions, à la topologie, au réseau de pulsions du sujet.

Notre étude d'une production artistique influencée par le Mouvement surréaliste ne pouvait s'effectuer sans l'exploitation de filons psychanalytiques. Les travaux de S. Freud et de J. Lacan ont apporté un enrichissement considérable à la linguistique. Il est tout à fait cohérent que J. Kristeva conçoive une sémanalyse comme lieu de remaniement de la distinction philosophie/science. Il faut un nouveau créneau épistémologique qui prenne en compte les rapports entre le freudisme et les théories du semeion.

#### Les concepts

- 'd'Enstellung : transposition, précondition générale de la fonction du rêve soit, glissement du signifié sous le signifiant,
- de Verdichtung : condensation, structure de surimpression des signifiants où prend son champ la métaphore, (dichtung indique la connaturalité au mécanisme à la poésie; enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci),
- de Verschiebung : déplacement, virement de signification que la métonymie démonte (pour Freud, c'est le moyen de l'inconscient pour déjouer la censure),
- le tout se traduisant dans l'expression consacrée de Traumdeutung : condensation-déplacement." (6)

Ces concepts rendent plus aisément possible une théorie de la signifiante, de sa genèse et de ses manifestations symboliques. En définitive, la sémanalyse suppose une vision du texte comme productivité, celle du sens comme genèse. Il est à noter que la sémanalyse n'élimine pas la question de la Bedeutung (Frege) en tant qu'énonciation d'un sujet posé (thétique) au regard de l'objet, ensemble, Bedeutung, thétique et sujet sont considérés comme productibles. Revenons au domaine si cher à notre sémanalyste: le "pré-thétique", là où il n'y a pas encore de



sens préalable mais articulation hétérogène à la signification et aux signes c'est-à-dire: la chora sémiotique. L'analyse du poème Roses et ronces (pulsions rythmiques, différentielles signifiantes...) démontre que la chora sémiotique s'actualise d'une certaine manière dans ce genre d'écriture automatique surréaliste. La fonction poétique qui veut que l'accent mis sur le message le soit pour son propre compte reste dominante et déterminante, telle que théorisée par R. Jakobson, elle rend perceptible la dichotomie fondamentale des signes et des objets, elle n'est en rien contredite par ses retrouvailles avec la langue originaire (Mallarmé, Lautréamont) tributaire des marques "sémiotikè" de la chora.

L'influence d'un Louis Hjelmslev est sensible dans toute l'activité sémiotique/sémiologique; Roland Barthes et A. J. Greimas en sont les témoins éloquentes. L. Hjelmslev a remanié le système saussurien, lui ajoutant maintes possibilités méta-opératoires (ex: Glossématique, Méta-sémiotique, Méta-sémiologie)

Du côté américain, il y eût C. S. Peirce, ce logicien-sémioticien si innovateur qui, avec sa trichotomie des signes et sa théorie des interprétants, est loin d'entrer en conflit avec le donné théorique susmentionné. Par exemple, J. Kristeva a su prendre en considération les "intentions de signification" de Husserl, F. De Saussure et ses successeurs ont valorisé les interprètes de l'échange d'information et de ses effets sur eux car, dans la sémantique communicationnelle inter-humaine, il y a la fonction d'échange et la face matérielle du signe (support de cet échange); nous le verrons particulièrement avec le complexe signifiant (image-textes) 'Signaux', Chapitre VII.

La sémiotique peircéenne, conceptualisation de la logique comme sémiotique, diffère des travaux de J. Kristeva en ceci: ces derniers sont tournés vers une critique post-kantienne du sens, de ses éléments, de ses lois et, ils s'inspirent de la psychanalyse freudienne. La recherche de C. S. Peirce prendrait plutôt place entre des sciences générales comme les mathématiques et la philosophie et les sciences théoriques spéciales, (comme force orientée, la sémanalyse entre dans cette dernière catégorie).

Par ailleurs, les interprétants sémiotiques de Peirce sont assez près de la théorie dite "des tableaux" de L. Wittgenstein (Tractatus); elle est une structure représentant celle des faits "Modell" ou transposition, équivalence structurelle. A ce niveau de repérage épistémologique, on constate que la sémanalyse qui laisse place aux interprétants ressemble tout de même à la logique comme sémiotique, c'est-à-dire à la conception phénoménologique peircéenne qui se trouve modelée sur une analyse du sens comme potentialité d'action, analogue à l'intentionnalité humaine (Husserl)

Quelques unes de nos références théoriques majeures ont un lien avec l'approche freudienne; nous n'aurions su faire autrement étant donné que le type d'oeuvre qui retenait notre attention appartenait au courant surréaliste. Cette forme d'expression s'est d'ailleurs développée dans la même période où les travaux de S. Freud commençaient à être connus en France. Nous avons donc puisé au savoir existant sur l'inconscient individuel (travail du rêve: processus primaire, dispositif pulsionnel ainsi que sur l'inconscient collectif (archétypes: K. Jung).

Lorsque nous devions procéder à des analyses de productions qui tenaient du doublet parce qu'elles recelaient un sens comparable bien qu'elles relevaient d'une grammaire différente (ex: Récit et élaborations picturales, textes et image lithographiée), nous nous sommes tournés vers des méthodes à caractère sémiotique.

Nous avons tâché d'éviter tout accroc au "paradigme" (entendu ici dans le sens que lui forgea l'historien des sciences Thomas Khun) Sémiotique/Sémiologie. Comme nous avons choisi l'étude d'une réalisation esthétique contemporaine, cela ne pouvait que susciter une réflexion à propos de théories scientifiques parmi les plus récentes.

"L'Art serait impossible sans quelques affinités entre les représentations humaines, bien qu'il soit difficile de savoir dans quelle mesure exacte on répond aux intentions du poète." (7)

C'est imprégnée d'autant de prudence que nous abordons l'univers de sens de Roland Giguère.

Nous tenons à le remercier de nous avoir si aimablement reçue à son atelier et d'avoir mis à notre disposition quelques documents ainsi que des diapositives de ses oeuvres qui appartiennent à des Musées ou à des collectionneurs. Merci également à Monsieur Pierre Boudon qui, par la qualité de son enseignement, a su nous intéresser à la sémiotique/sémiologie et qui, par la suite, nous a prodigué de précieux conseils relativement à la rédaction de ce Mémoire.

Notes

1. Lacan, Jacques, Séminaires, Livre XI, Paris, Seuil, 1973.
2. Giguère, Roland, Les armes blanches, Les "mots-flots", titre d'un poème, Montréal, L'Hexagone, 1965, p.107.
3. Fadin, Max, Giguère humaniste ?, in Voix et images, Vol.IX, No.2, Hiver 1984, Dossier R. Giguère, p. 44.
4. Lafont, Robert, du Collectif: Anthropologie de l'écriture, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1984, p. 31.
5. Ladrière, Jean, L'articulation du sens, Tome I, Paris, Editions du Cerf, 1984, p.26.
6. Lacan, Jacques, Ecrits I, Paris, Seuil, 1966, p. 269.
7. Frege, Gottlob, Ecrits logiques et philosophiques, trad. C. Imbert, Paris, Seuil, 1977, p. 77.

N.B. Les abréviations suivantes seront utilisées:

AP pour l'ouvrage "L'Age de la parole"  
 MAF pour l'ouvrage "La main au feu"  
 FVF pour l'ouvrage "Forêt vierge folle"

Chapitre I

L'ENJEU DES CODES

### L'ENJEU DES CODES

Les quelques extraits de l'oeuvre giguérien que nous avons retenus sont pleinement révélateurs quant à une pratique propre à l'auteur, celle de procéder aux arts du dire et du voir en s'exerçant de diverses façons à l'enjeu des codes linguistique et iconique; il les emploie ou alternativement ou conjointement. Le poète-artiste éditeur peut donc communiquer sa pensée et ses émotions par le truchement du langage comme par le biais de l'image.

J.L. Schefer est d'avis que "la peinture tient au bout de l'index sa sémiotique imaginaire." P. Francastel croit à une interdiscipline au sujet du rapport écriture/peinture. F. De Saussure était ouvert à la considération de l'image. Si on s'attarde à la scription, on peut se rapporter à Paul Klee qui en faisait la définition suivante: "une façon de retrouver la pensée naissante, son premier jet". Ce peintre, qu'on classe avec les Surréalistes bien qu'il ait produit une oeuvre hors de tout courant artistique, a fait sa "Théorie de l'art moderne", il prédisait aussi que l'écriture serait possiblement absorbée, récupérée par la peinture.

Quand on considère la sémiologie de l'art, on constate qu'elle est ordonnée à la catégorie du signe et à l'hypothèse d'une interdépendance entre l'image et le concept telle que le schéma de De Saussure l'a présentée: signe à deux faces caractérisé par l'échange de position entre l'image acoustique et l'image verbale. Ce ne serait donc pas sans raison qu'un H. Damisch maintiendrait que "l'iconographie a ses racines dans la métaphysique du signe". De son côté, L. Marin a tenté de contourner le problème de l'articulation du visible et du lisible, (nous avons suivi sa méthodologie au chapitre III) il se réclame de Panofsky qui, avant lui, a mis au point une théorie de lecture et/ou d'interprétation. M. Schapiro essaie pour sa part de renouveler les méthodes de l'iconographie; il prend en compte les recherches de pointe en linguistique, en psychologie et sémiologie.

La sémiologie a pour objet la vie des signes et le fonctionnement des systèmes signifiants, elle s'emploie à démonter les mécanismes de signification; les oeuvres d'art sont, est-il besoin de le préciser, le lieu et l'enjeu du procès signifiant. En choisissant quelques thèmes que R. Giguère a exploités et par l'écriture et par la graphie/plastique (dessin, peinture, gravure) ainsi que des écrits (poésie, récit), nous voulions apporter la preuve que cet auteur concentre davantage ses travaux autour des ressemblances entre langage et image, qu'ils soient, l'un avec l'autre ou l'un après l'autre, investis de manière artisti-

que par une mise en rapport avec un thème donné, ils deviennent alors des lieux de sens comparables.

Cependant, il faut au moins mentionner que R. Giguère réalise parfois des productions signifiantes strictement rattachées à un genre. Ainsi, il compose des livres de poésie: "L'Age de la parole", "La main au feu", ces deux ouvrages ne sont pas agrémentés d'illustrations. Par ailleurs, il collige une série de ses dessins pour en faire un Recueil exclusivement réservé à ce mode d'expression; c'est le cas pour "A l'orée de l'oeil" qui se distingue notamment de "Forêt vierge folle", ce dernier étant un bel exemple du regroupement poésie/dessins/collages/ jeux typographiques/photos...

Les pratiques que nous allons maintenant énumérer seraient propices à un relevé des différences entre écrire/dessiner/peindre. Les limites imposées relativement à la rédaction d'un Mémoire de Maîtrise font qu'il ne nous est pas loisible de rendre compte de certaines particularités des travaux de l'auteur. Une analyse d'une correspondance pour le moins inattendue (les destinataires vivent au pays de la fiction), aurait pu être très intéressante. Communicationnelle, il existe une série de lettres pleines d'informations implicatives, "Lettre à l'évadé" MAF p. 31 (exemple des plus surréalistes en ce qu'il rappelle la sorte d'envois fictifs d'Henri Michaux), "à ma lointaine", "à une Portugaise". Ces missives restent, au premier abord, assez conformes à ce type de discours entre narrataire et narrateur: ce sont des messages adressés à des êtres (tu,vous) par un "je". La présupposition telle que O. Ducrot l'entend, c'est-à-dire cet élément constitutif de la langue lié à l'acte de communiquer, ce moyen d'instituer entre l'auteur et son lecteur un univers à l'intérieur duquel le dialogue peut se poursuivre y est évidente: maintes évocations ou plusieurs références communes aux narrataire/narrateur l'attestent, ils apparaissent même les complices d'un monde de sous-entendus. En outre, les lettres ou envois imaginés donnent dans la conception austinienne de "force illocutionnaire" (Ex: "je vous ajoute encore un mot", "j'attends votre réponse", in "Lettre à l'évadé" p.31 et sq.).

Dans la même veine, R. Giguère écrit des "Cartes postales" inusitées,(FVF,p.185). Ce ne sont pas de superficielles impressions touristiques griffonnées à la hâte mais plutôt le compte-rendu d'un voyage éprouvant au "pays intérieur". Notons également le fameux "Dialogue entre l'éphémère et l'immobile",(MAF, 1958,p.101-111).Le dialogue est une forme du discours; l'énonciation pose deux figures toutes aussi nécessaires, l'une est source, l'autre but de cette énonciation, leur position de partenaires fait qu'alternativement, ils deviennent protagonistes. Dans le Dialogue inventé par R. Giguère, c'est l'imaginaire qui pourvoit à la "reconnaissance et à l'affirmation des subjectivités (E. Benvéniste); l'auteur s'y dédouble, prenant tantôt l'attitude de celui qui a pris racine, tantôt celle de celui qui passe. C'est

un texte à structure réflexive qui tout en exprimant une prise de position du sujet exhibe une mise en question de ce sujet lui-même. Si les "Lettres", les "Cartes postales" et ce "Dialogue" manqué-soliloque sont des formes d'écritures hautement communicationnelles, elles demeurent d'étranges "clameurs du secret" (M. Serres).

Il est bien d'autres originalités parmi les réalisations de R. Giguère, par exemple ses "Poèmes-affiches" (Exposition visitée, Galerie Aube, Montréal, Automne 1983). Une affiche poétique comme: "...qui vient mourir au pied de la lettre" ou un collage comme: "Enregistrez vos rêves importants" sont l'oeuvre d'un typographe/écrivain/artiste apte au "Discours figure" (J.F. Lyotard), ils accusent l'évidence du "figural dans les lettres" (J.F. Lyotard, S. Mallarmé) et, surréalistement, ils sont déroutés par l'humour.

Il est une autre sorte de production que nous appelons des "poèmes-images". "Le futur ferme l'oeil sur les fléaux anciens" en est une manifestation exemplaire car il illustre à merveille le processus de l'imagerie surréaliste: "l'image cogne à la vitre" (R.G.) et, c'est au "miroir sans tain" (R.G. A. Breton) que se réfléchit le poème, cette suite de mots rythmés qui fait une entrée re-marquée sur la scène de l'imaginaire. Images et mots, d'abord intimement liés, ont peine à se disloquer. C'est justement dans ses "Poèmes-images" que l'auteur choisit de ne point les soustraire à leur significatif compagnonnage.

Est-ce imbu des "Tableaux philosophiques" à la L. Wittgenstein, est-ce dans la foulée de R. Magritte (peintre surréaliste) que R. Giguère a composé un curieux "Abécédaire" où les "mots ont énormément à voir avec les choses" (M. Foucault)? La lettre R, pour une, reçoit le privilège d'illustrer le concept d'enracinement; "Comme on s'enracine", c'est ni plus ni moins qu'une "métaphore vive" (P. Ricoeur), il y est du sens et un événement en même temps: l'événement se produit au point d'intersection entre les champs sémantiques croissance humaine/croissance végétale pendant que le sens de cette page d'Abécédaire s'élève tant dans le déploiement dessiné d'une racine dont quelques rameaux fleurissent déjà sous le regard d'une tête humaine apparue d'un tronçon en pleine métamorphose que dans la suite de mots inscrite au bas, phrase où se lit le *modus vivendi* (titre de la page: "Comme on s'enracine").

A l'instar d'Henri Michaux, qu'il cite d'ailleurs (Le visage intérieur de la peinture, FVF, p.22), le surréaliste québécois offre au voir des "pages de rêve" où il arrive que l'apparition inopinée d'un "hippocampe et de quatre oeufs d'albatros" viennent démontrer l'ardeur surréaliste à meubler "poétiquement l'espace" (G. Bachelard); il suffit de laisser libre cours à "l'image telle qu'appelée par le désir" (S. Freud), elle devient soudain une donnée concrète que le poète-artiste s'étonne toujours de pouvoir abstraire de son insondable vivier imaginaire.

Comment passer sous silence les nombreux dessins de Giguère, ils tirent leur effet fantaisiste et fantastique d'une facture tout à fait personnelle à l'auteur: emboîtements, formes gigognes, enchâssements, diaprures, graphisme proliférant. Ils ne sont plus des "images à dessein", expression que nous employons en référence à "l'Abécédaire", aux poèmes-affiches et poèmes-images ou aux collages et différents arrangements typographiques succinctement décrits plus haut, mais des "dessins pour des images"; ce dernier vocable convenant davantage à la panoplie d'œuvres graphiques où défilent les Leviathan, où se meut un bestiaire inventé quand ce n'est pas amas protozoaire, cristaux ou madrépores. C'est un monde au bord d'un monde, souvent c'est genèse et désir non équivoque d'illustrer cette genèse: "Comme naissent les géodes" (1981), "Comme naît l'oiseau" (1970), etc..Le dessin surréaliste s'accorde avec la fonction démiurgique; imaginer y équivaut à créer et dessiner à re-crée.

Notre hypothèse de départ mentionne un "imaginaire soliste" exécutant un "duo de la représentation". Il existera toujours des différences entre l'art d'écrire et l'art de peindre/dessiner. Nous avons pris la précaution d'énumérer parmi les travaux de R. Giguère quelques oeuvres explicitement redevables aux particularités de l'écrit et certaines autres résolument tournées vers les prérogatives du voir (Recueil "A l'orée de l'oeil"). Ceci étant dit, nous n'en constatons pas moins qu'un poète-artiste surréaliste ne peut faire autrement que de laisser agir ses facultés imageantes; d'autant que, chez R. Giguère, l'habileté rhétorique se conjugue fréquemment à la dextérité manuelle. De son imaginaire provient une image, elle est instauratrice, elle augure une suite de mots et/ou une suite de gestes qui parfois s'intègrent sur une même page. L'argumentation qui se trouve à la base de ce Mémoire vise à soutenir le fait suivant: la pratique de ce qu'on dit être "l'écriture automatique" confirme d'emblée la ressemblance qui est susceptible de relier (rassembler) mot et image. Ni l'automatisme du dessin, ni l'automatisme du rythme poétique ne sauraient s'exprimer sans l'apport de cette indispensable image qui peut arriver à les faire se rassembler tant ils se ressemblent.

Etudier l'oeuvre de R. Giguère serait-il revenir au séculaire dilemme "Ut pictura poesis"? Depuis longtemps on a observé qu'écriture et peinture/dessin sont tous deux des arts mimétiques cela, même si peindre ou dessiner sont des arts du silence pendant que la poésie recherche le "de vive voix". Dessin et peinture sont arts de l'espace, l'écriture celui de l'espacement. Toutefois, l'exercice scriptural et la geste plastique doivent pareillement leur belle venue à la main; mentionnons au passage l'importance du "ductus" (R. Barthes), cette manière de conduire l'instrument traceur, pinceau, plume ou crayon.

Antérieurement aux premières écritures, 30,000 ans av. J.C., le prégraphisme était en quelque sorte l'abstraction qui était donnée avant même que la figuration et l'écriture n'apparaissent. Par conséquent, dans une région unique de la pratique corporelle, peinture



et écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique qui était simplement rythme. Ce à quoi R. Barthes (1) ajoute: "il y a de la peinture dans toute écriture et de l'écriture dans toute peinture." Or, R. Giguère prend plaisir à leur annexion respective, dans un espace qui normalement appartient à l'écrit (ex: dessin en marge du poème) il laisse le graphisme proliférer. Ce phénomène d'envahissement nous convainc d'un possible rassemblement du semblable. Le principe d'une telle mise ensemble ne peut provenir que d'un seul vecteur qui permet de maintenir une prégnance et au poétique et à l'iconique. Ce dynamisme créateur qui entraîne différents effets ressortis au sens à inscrire puis à décrire, c'est la poïesis, c'est l'image qui est à pied d'oeuvre. Car si chacun des modes est appelé à signifier, à partir du moment où ils conjoignent leurs significances, l'impact est dédoublé. Combiner le dire et le voir devient un art de complétude où peu d'artistes se risquent, R. Giguère est de ceux-là.

Le signe, qu'il soit intégré à du linguistique ou à de l'iconique, est avant tout une image mentale, un objet psychique, il existe d'abord selon un mode endogène. L'oeuvre que nous étudions s'élabore à partir d'une instrumentation imagique; pour chacun des genres de productions, R. Giguère procède à une forme d'organisation du réel (appelé à des manifestations surréelles: le surréalisme est surégatoire), qu'il le fasse par l'intermédiaire du langage poétique ou qu'il s'applique à le donner au voir par le dessin, la peinture, la gravure, etc..., il puise invariablement à la même source; rhétorique et plastique/graphique construisent des images en tous lieux.

Il serait long de discuter à fond des normes de production du signe (en cela, nous nous référons à la théorie de C.S. Peirce au chapitre VI). Dans ce domaine il est prudent de situer les images visuelles (supposées contenues en mémoire) par rapport aux autres processus qui constituent ce que l'on pourrait résumer par le mot "inspiration" soit, le donné psychique (pré-conscient-inconscient), mnémonique (savoir, souvenirs d'affects venus des cinq sens auxquels s'ajoutent d'autres facteurs à rattacher à l'environnemental: socio-culturel, influences de mouvements artistiques enfin, tout ce qui permet de conférer à un auteur un style personnel.

Meyer Schapiro se sert du terme "fantômes" quand il veut traduire ce que peut être le contenu de la mémoire visuelle, il distingue "imagerie mentale" où ces "fantômes" de la mémoire visuelle errent dans le vague, le flou et le support rectangulaire (feuille de papier ou autre) qui est une forme fort éloignée de ce vide de l'imagerie mentale. C'est pourtant sur un support bien concret que l'artiste-poète des images (rhétoriques et/ou poétiques/iconiques, vu le cas qui nous intéresse) dépose ses rêves, rêveries et de larges portions du réel apprivoisé. (2)

Les travaux de R. Arhneim ont prouvé que la majorité des processus mentaux se produisent surtout au-dessous du seuil de la conscience:

"Cela comprend une grande partie des données banales que nous transmettent nos sens. Une grande part de ce que nous remarquons et de ce à quoi nous réagissons avec les yeux et les oreilles, avec le sens du toucher et des muscles, n'implique aucune conscience ou en implique très peu." (3)

ce qui revient à dire que les Surréalistes ont raison d'évoquer le contenu des perceptions visuelles passées dans la mesure où ils peuvent être justifiés de tabler sur les images fournies par les mécanismes de l'inconscient auxquelles s'ajoute le perçu du réel maintenant; ce ne saurait être, en effet, qu'une combinatoire des différents schémas visuels complétée éventuellement par les multiples traces sensorielles qui produirait leur imagerie surabondante (les Surréalistes misent beaucoup sur le verbo-auditif qui, nous le verrons, appelle les marques sémiotiques de la "chora": terme explicité au chapitre IV).

Quand il est question de phénomènes artistiques, il est souhaitable de poser les percepts visuels, l'image mentale, l'image rétinienne, les marques psychiques et combien d'autres stimuli qui concourent à l'édification d'une oeuvre, n'ont-ils pas chacun leur importance. Mais, la rigueur scientifique voudrait que l'emploi de l'expression "signe iconique" soit clairement établi; c'est le voeu qu'émet U.Eco quand il pense à une sémiologie visuelle probante. (4) Il a lui-même classifié une dizaine de possibilités de transformations iconiques: "codes perceptifs de reconnaissance, de transmission, tonaux, iconiques, iconographiques, du goût et de la sensibilité, rhétorique, stylistique et de l'inconscient." (5), une liste qui laisse deviner la complexité d'une application vraiment scientifique du signe "iconique".

Il est utile de rappeler ici une observation de S. Freud:

"Les images constituent un moyen très important de rendre la pensée consciente et l'on peut dire que la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale et qu'elle est plus ancienne que celle-ci, tant au point de vue phylogénétique qu'ontogénétique."(6)

Quand à la conception photographique de l'image rétinienne, J. Gibson fait remarquer que: "l'objet et son nom ont un rapport extrinsèque, tandis que l'objet et son image ont un rapport intrinsèque." (7)

Ces deux dernières citations mettent en lumière les lointains antécédents qui entrent en jeu dans le travail de l'imaginaire. En poésie, l'objet et son nom s'associent pour le sens tout en se dissociant pour l'effet rhétorique, en somme, l'objet et son nom tolèrent et s'accrochent même de "l'écart" (J. Cohen); l'arbitraire et l'extrinsèque sont des concepts qui expliquent le fonctionnement poétique. En graphie/plastique, l'objet et son image ont souvent un rapport intrinsèque; mimésis et stratagèmes connexes instruisent la reconnaissance de l'objet peint, dessiné, etc... Chez les Surréalistes, les lignes, les taches, les formes foisonnent automatiquement; il est des objets ainsi apparus qui sont difficilement identifiables, ce sont des représentations d'êtres et de choses inventés, surréels, ils conservent cependant quelques liens avec le domaine naturel/culturel, à preuve: les structures formelles les plus extravagantes de R. Giguère ont la plupart du temps un aspect anthropomorphe ou versent du côté animalité (Cf. Bestiaire, mentionné plus haut) quand elles n'ont pas de ressemblances certaines avec du minéral ou du végétal (Cf. Recueil "A l'orée de l'oeil", dessins), dans chacun des cas, elles sont toujours le résultat d'une imitation des puissances génératrices de la nature elle-même, (*natura naturans*), il y a donc un rapport intrinsèque. S'il existe une différence notoire entre le poétique et l'iconique, elle loge à cette enseigne; le couplage intrinsèque/extrinsèque des objets et de leurs noms qui inclut forcément la connaissance acquise par l'expérience visuelle entre autres.

Il serait aisément réalisable d'expérimenter ce qui oppose les économies de la scripturalité et de la picturalité; la première est de l'ordre d'une nécessaire séquentialité, la seconde va selon une perception globale. A saturer les lignes d'un dessin ou le chromatisme d'un tableau, l'oeuvre ne subit pas une déperdition de sens. Par contre, tenter de placer une phrase d'une formation syntaxique donnée (un article, un nom/sujet, un verbe, un complément/adjectif) par dessus une autre en tous points comparable (mots du même nombre de lettres, synonymes) n'entraîne que confusion ou au mieux, altération sémantique.

L'histoire de la peinture et de l'écriture est une longue suite de tergiversations et de rapports dialectiques.. C'est Simonide, selon Plutarque, qui formula "Ut pictura poesis", pour lui, la peinture (dessin) était poésie silencieuse et la poésie une peinture parlée. La peinture devant peindre des actions "pendant" qu'elles s'accomplissent et les mots les décrivant une fois qu'elles sont achevées, la parole était considérée comme l'image des actions. On voit bien que Simonide n'avait pas soupçonné l'actualisation "efficiente", le rendement scripturo-graphique immédiat du Surréalisme. Simonide fut le précurseur des Rhéteurs et des Sophistes, avant lui, Horace, Platon et Aristote étaient d'avis que le poète est un imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images. Le vieux concept platoniciens de copie (*eidolon*) et copie de copie (*phantasm*) et de copie (*eikon* et simulacre (*phan-*

tasmo) des Sophistes sont toujours plus ou moins applicables. Pour Platon, l'eikon était la base de la mimesis et de la théorie des idées. Depuis que l'écriture est isolée de la parole, depuis cette rupture culturelle où l'oeil s'est substitué à l'oreille et la vue à l'ouïe, on a réfléchi bien autrement sur la question des images peintes ou écrites. Pour R. Giguère et les Surréalistes, l'Art, tant poétique que graphique/plastique est "voyance", il n'y a pas que l'oeil qui domine le complexe auditif, il y a plus encore...

Si la peinture aide à la découverte d'une condition première soit, l'infinitisation/illimitation, il reste que l'artiste graphique/plastique rassemble intérieurement et synchronise ses mouvements (l'art pictural est mouvement par excellence) dans le temps et dans l'espace. Cependant, pour Novalis, "le poème équivalait au réel absolu" capable de représenter l'irreprésentable, de révéler le soi et le hors-soi, rappelons-nous que le postulat de Freud c'est que "l'image naît du désir". L'image est cause d'un "plus être" et suscite un cinétisme qui s'ajoute au signe ou à l'objet représentés picturalement; il y laisse le mouvement de la trace. Les rapports consubstantiels entre dessin et écriture font de l'image un lieu de rencontre où s'exprime toute une dynamique émotionnelle (l'oeuvre "Aubépineuse" analysée plus loin en est un cas exemplaire).

On peut souligner que la musicalité poétique (notre approche du poème "Roses et ronces" le démontrera) et le rythme poétique sont l'expression d'une impulsion psychique mais cela est aussi vrai de l'image (surtout surréaliste). R. Barthes précise que la communication orale et la communication visuelle correspondent à deux zones différentes du cortex cérébral; l'une de l'audition par coordination des sons, l'autre de la vision. (8) Etant donné que le Surréalisme est un Mouvement qui se veut intensifier tous les possibles de l'être engagés dans des productions signifiantes, cela va de soi qu'il utilise l'ensemble des facultés disponibles à la créativité; ses différentes expérimentations en témoignent.

La peinture et le dessin fixent l'image, l'artiste a ce pouvoir d'arrêter le temps, il peut disposer sur une seule feuille ou toile le passé et le futur; Louis Marin l'explique de manière convaincante quand il lit des tableaux de Poussin. L'art est un nom singulier et infini; image reflet du temps qui passe, elle retient pour l'avenir; pour d'autres générations, elle sera référent culturel.

L'art de peindre est synonyme de liberté, il est une expression plus spontanée que le langage qui lui, n'impose pas l'impératif de la forme et de l'objectal. A travers l'oeuvre de R. Giguère, on assiste à maints déplacements de l'activité créatrice; il lui arrive d'illustrer sa poésie et, comme poète, il commente parfois sa production graphique/plastique (une pratique commune à W. Blake et V. Hugo). Si le "Surréaliste québécois" use d'une va-

riété de modes, s'il multiplie ses interventions créatrices, c'est qu'il bénéficie d'une imaginaire habilité à intégrer inspiration et ferveur sémiologique. On aurait tendance à croire qu'il ne cesse de faire l'expérience de l'unité du moi alors que s'efforçant de vaincre les antinomies du réel, il vise inlassablement à renouer avec l'unité première c'est-à-dire cette constante expérience de l'universel. Dans une gestuelle qui délivre, sorte de rituel où corps et esprit oeuvrent en symbiose dans une même impulsion de vie, la quête du rythme fondamental qu'il poursuit importe au Surréaliste; il en résulte que ses tableaux, poèmes-images, ses gravures, ses dessins sont des documents du subconscient. Vouloir passer outre au clivage concept/non concept et existence de l'être, c'est bien sûr risquer l'aventure surréaliste de la pensée immédiate a fortiori, quand, magnétiques, l'iconique et le poétique y interagissent, il n'est point de perdant; image et langage y gagnent car c'est de leur poétique enjeu qu'ils acquièrent toute leur portée significative.

Notes

1. Barthes, Roland, La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire in Francastel et après, Paris, Denoël Gonthier, 1976, p.176 et sq.
2. Schapiro, Meyer, On some problems in the Semiotics on the visual art, Semiotica vol. 1, 1969, no 3, p. 224.
3. Arhneim, Rudolf, Image et pensée, Signe, Image et Symbole, (1965) Bruxelles, La Connaissance, 1968, pp.62-67.
4. Eco, Umberto, Sémiologie des messages visuels in Communication no. 15, Paris, 1970, pp.11-51.
5. Eco, Umberto, Opus cit. pp.39-40.
6. Freud, Sigmund, Essais de psychanalyse, Petite bibliothèque Payot, Paris, p. 189.
7. Gibson, James, Théorie de la perception picturale, (1954) in Signe, Image et Symbole, 1968, pp.92-107.
8. Barthes, Roland, opus cit. p. 173.

Chapitre II

FAIRE TERRE

FAIRE TERRE

Le tout premier Recueil composé par Roland Giguère s'intitulait: "Faire naître", (Les Editions Erta, Montréal, 1949). "Par amour du livre", comme il le dit si bien (1), il a oeuvré inlassablement depuis, actualisant dans chacune de ses praxis cet inaugural leitmotiv lancé d'emblée à l'orée de sa carrière artistique et littéraire.

Nous avons choisi d'ouvrir notre série d'analyses avec un poème de 1978 tiré de l'ouvrage Forêt vierge folle (2). "FAIRE TERRE" est un texte qui, comme on le verra, s'inscrit on ne peut mieux dans une continuité indéniable, poursuivant la démarche créatrice en l'insérant cette fois dans un métalangage qui énonce néanmoins toute la cohérente poésis qui gouverne le travail de l'artiste-poète. Travail voué à ce qu'il conviendrait de nommer un "grand opus", c'est-à-dire une suite de productions signifiantes avec et parfois subtilement contre (ex: le poème-affiche "...qui vient mourir au pied de la lettre" dont nous avons fait mention) les signes; travail qui le fait marquer de ses traces multiples le champ du langage aussi bien que les espaces élus pour l'avènement de l'image, tantôt sous l'emprise du "Pouvoir du noir" (3), (arrangements graphiques et typographiques divers, dessins), tantôt volontaire pour libérer les couleurs (gravures de toutes sortes, peintures à l'huile).

'FAIRE TERRE'

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'oeil  
suivre la couleur de demain

continuer l'arbre par ses racines  
continuer le chemin par ses courbes  
continuer dans ses pauvres ravines  
continuer à travers mousses et tourbes

sortir du limon premier  
et revenir debout dans sa propre glaise  
faire la vie dénouée  
et la parole à l'aise



C'est donc une entreprise d'engendrement que "Faire terre" définit. Fort judicieusement, l'auteur use de l'infinitif, une forme verbale cohésive et assertive; nous constatons que les "marcher, suivre, continuer, sortir, revenir et faire" confirment au verbe, pris ici dans l'acceptation totale du terme (action, logos, parole) une puissance infinimentisante. D'ailleurs, la force obstinée de trois des actions qui sont chacune trois fois répétées prend alors valeur de loi; cette loi inhérente à ce type de langage qui fait en nommant, qui dit le faire se faisant, qui conjoint l'action déjà réalisée, l'action présente et le devenir en les assujettissant à un devoir enjoint à chaque homme et plus particulièrement, au poète, lui davantage pressé par une urgence à dire le monde. Car, l'artisan du langage est poussé par le besoin d'une présence incorporante à ce monde, une présence où se manifeste l'accord de l'homme à son univers, mais une présence constructive, employée à croître avec lui en calquant sur lui sa propre façon de naître, de se régénérer; Homo Faber désireux de souscrire à une connivence latente avec la nature, il en devient apte à "dénouer la vie", Homo Loquens, il est sujet capable d'en "parler d'aise".

Dans "La logique du sens", Gilles Deleuze décrit ainsi l'infinitif:

"il est l'univocité du langage, sous la forme d'un indéterminé, sans personne, sans présent, sans diversité de voix. Ainsi la poésie même...Exprimant dans le langage, tous les événements en un, le verbe infinitif exprime l'évènement du langage comme étant lui-même unique qui se confond maintenant avec ce qui le rend possible." (4)

Devant ce "Faire terre", ne sommes-nous pas en présence d'un pareil événement, un fait de langage qui rejoindrait la notion de "paragramme" ? Et, R. Giguère, dans son acte poétique poétisant, ne pose-t-il pas ici le fameux théorème de l'existence ? Regardons d'abord ce qu'inclut le paragramme poétique:

"s'y lit le fait que la distanciation censure-liberté, conscient-inconscient, nature-culture est historique. Il faudrait parler de leur cohabitation inséparable et de la logique de cette cohabitation dont le langage poétique est une réalisation évidente." (5)

de ce point de vue englobant qui tient compte des rapports écriture/lecture et qui suppose l'efficace de l'intertextualité, le poème "Faire terre", comme nombre d'autres du même auteur, pourrait passer l'épreuve d'une formalisation: la séquence paragrammatique étant un ensemble d'au moins deux éléments. Les modes de jonction de ces séquences (sommation) et les règles qui régissent le réseau paragrammatique pourraient être éventuellement données par la théorie des ensembles, les opérations et les théorèmes qui en découlent ou leur sont voisins. (6)

Puisqu'une pluridétermination de sens émane de l'image poétique, il

convient de parler de réseau, de modèle tabulaire, de rapport plurivalent plutôt que de linéarité seulement. Le fonctionnement symbolique de cette image en est la marque dynamique, le "gramme mouvant" (7) qui fait sens. Phonétique, sémantique et leurs renvois respectifs instituent un rapport dialogique.

Depuis quelques décennies, les chercheurs tentent de réunir la théorie des ensembles et les métamathématiques; ces modèles seraient assistés du formalisme de la logique symbolique, le tout devant aboutir à une axiomatique qui permettrait d'appréhender le langage poétique en tant qu'infinité potentielle et cela, dans toute l'étendue de l'espace signifiant. F. De Saussure affirmait déjà:

"les quantités du langage et leurs rapports sont régulièrement exprimables dans leur nature fondamentale par des formules mathématiques." (8)

La méthode axiomatique s'avérerait susceptible de résoudre ce qui, dans le langage, s'accorde avec le principe d'infinité réelle, c'est-à-dire, le langage vu comme "un ensemble infini fait d'actes rigoureusement séparés les uns des autres." (9) Cette potentialité, on le sait, est impossible à vérifier par notre conscience, l'axiomatique fournirait au moins le mode de connexion des éléments du donné objectif à analyser. (10)

Il est évident qu'une telle procédure d'abstraction demanderait à être beaucoup plus exhaustivement présentée; explicités et mise en place pour son application à un texte poétique, elle deviendrait alors l'objet d'étude d'une Thèse entière. En ce qui concerne notre démarche présente de recherche, il serait téméraire de vouloir cerner toutes les dimensions de ce seul poème (Faire terre), ses lignes de force, les pulsations de langage, etc...Car, la visée paragrammatique scrute le texte en tant que complexe nature/société, histoire tabulaire/linéaire, individu/groupe, enfin tous ces couples oppositionnels non-exclusifs dans lesquels se jouent les relations dialogiques et les transgressions. (11)

Puis, pour éviter de réduire l'art au monologisme de la méthode scientifique traditionnelle, il faudrait allier deux théories: les mathématiques et la sémantique. De là une autre difficulté, le jugement subjectif ayant quelque'efficience dans l'utilisation de la seconde théorie. A cet égard, précisons que différents types de relations sous-tendent le langage poétique et celui de la description scientifique, voici ce qu'en pense E. Benveniste:

"Il ne suffit pas de constater que l'un se laisse transcrire dans une notation symbolique, l'autre non ou non immédiatement; le fait demeure que l'un et l'autre procèdent de la même source et qu'ils comportent exactement les mêmes éléments de base. C'est la langue même qui propose ce problème."(12)

Ces mises au point faites, nous ajoutons avec J. Kristeva, que dans la perspective d'une formalisation poussée, "l'art deviendrait le lieu d'une science appliquée, celle que l'artiste possède avec son époque." (13)

Pour notre part, nous nous réservons l'emploi de la théorie des ensembles combinée à une symbolisation logique pour effectuer l'analyse d'une oeuvre graphique ("Signaux", lithographie, Chapitre VII ). Nous estimons que l'instrumentation logique/mathématique est plus aisément applicable à l'iconique qu'au poétique, du moins dans le cadre de cette étude comparative d'un certain nombre de productions artistiques, étude qui a pour but de mettre en lumière les points de rencontre où les codes s'articulent dans une topologie non exempte de principes communicationnels. Ainsi, l'oeuvre plastique "Signaux" s'accorde avec un texte: "Signaux inutiles" dans lequel quelques lignes succinctes proposent sensiblement le même message que la présentation graphique étale en parcours labyrinthiques.

Si nous avons posé la problématique du paragramme et en avons placé quelques jalons, c'était surtout pour mieux situer l'enjeu des signes tel que le pratique R. Giguère. Bien entendu, ses réalisations relèvent d'abord de ses propres possibilités créatrices, mais, son imaginaire particulièrement fécond et ses habilités personnelles s'associent dans un patient labeur qui ne cesse d'explorer de maintes façons la préoccupante ambivalence de l'iconique/poétique.

"L'Envahisseur" (14), une courte réflexion au titre pour le moins révélateur, exprime adéquatement sa disponibilité à accueillir les images en marge du poème et expose avec sincérité l'attitude perplexe du poète soudainement appliqué à "envahir" sa page d'un graphisme prolifique, le dessinateur prenant tout à coup le contrôle de l'expression. Conscient de la mutation, il lui arrivera souvent de jouer avec les effets de sens que dégage la permutabilité des codes.

Toutefois, il faut admettre que les productions de R. Giguère se situent dans la foulée du Mouvement surréaliste, école de pensée qu'il décrit comme suit: "une forêt extraordinaire qui conserve encore une grande part de magie. Le côté rêve, l'imaginaire, la révolte, l'engagement du Surréalisme dans ses dénonciations des atteintes à la liberté artistique et à la liberté tout court font également dire à l'artiste-écrivain: "dans ce sens là, le Surréalisme devenait pour moi un humanisme!" (15)

Une partie notoire du trajet d'un auteur s'en trouve ici justifiée puisqu'une orientation se précise en regard d'un vécu où histoire/société, idéologie/culture

accusent leur pertinence. Si nous considérons les aspects plus strictement productifs par rapport aux techniques prônées par le Surréalisme: écriture automatique, emploi et mise en langage du contenu des rêves et des rêveries éveillées enfin, l'investissement systématique du subconscient et des données du pré-conscient, nous sommes littéralement sur la voie qui mène au renouvellement du langage. Ce qui revient à dire qu'adhérer à ce Mouvement artistique implique un mandat à teneur culturelle/sociale doublé d'un questionnement soutenu au niveau du fonctionnement même de la langue.

Il ne fait aucun doute qu'il sera nécessaire de recourir aux références appropriées lors de nos essais de déchiffrement de quelques unes des oeuvres de R. Giguère. Par exemple, les théories d'un A. Breton, les notes et écrits théoriques de notre Surréaliste québécois lui-même, les oeuvres poétiques et/ou graphiques d'un Paul Eluard ou d'un Henri Michaux: la notion de paragramme commande l'intertextualité.

Notre aventure en écriture/lecture vaudra pour la polysémie que cela entraîne, sens qui s'insèrent dans une "topologie communicative" (16).

"Faire terre" donne d'entrée de jeu l'esprit dans lequel l'auteur intercale mots et gestes significatifs à travers son grand ouvrage. "Faire naître"/"Faire terre", voilà un hypallage dans lequel temps et espace se condensent pour assumer la portée cosmique de l'oeuvre entier. Paronomase pour une suite logique, "Faire naître/Faire terre" délivre le "pré-texte" générateur, celui qui, croyons-nous, introduit le plus significativement nos analyses comparatives subséquentes entre la graphie et l'iconographie.

Paronomase du "Faire naître" de 1949 au "Faire terre" de 1978, alors qu'un foisonnement de grammaires et de graphes ont manifesté une volonté impérieuse constamment "main"-tenue; autant de traçages, de marques, d'empreintes n'appellent-ils pas un "éloge de la main"(H. Focillon), cet instrument fidèle et adroit, toujours empressé de concrétiser les épiphanies mystérieuses du rêve, de l'imagerie subconsciente, les faisant advenir au réel en suites de sons signifiants (poèmes-textes-récit) ou en moments figés offerts au regard (tableaux-dessins-gravures-collages, etc...)

Oui, le mode infinitif qui structure "Faire terre" affirme ce vouloir et assume tous les impératifs déjà présents, il traduit en les conjuguant tous les faire voir, les faire entendre, les faire naître et re-naître, tous les infinitifs infiniment proliférants qui s'apparentent au séculaire précepte de "natura naturans" que Paul Klee, entre autres, avalisait.

Ecrire l'existence infiniment...

Venons-en au second problème que nous posions plus haut à savoir, ce que 'Faire naître' métamorphosée en 'Faire terre' suppose du point de vue d'un langage poétique entendu comme double ou celui dont l'a priori est la négativité donatrice de sens. Le signifié poétique est par nature ambigu. il mêle du concret individuel et du général pour les réunir de façon non synthétique, d'où l'ambivalence.

'Faire terre' s'articule autour de vocables incompatibles mais pourtant rassemblés à la faveur de l'image poétique: on y voit de l'animé en compagnie de l'inanimé (ruisseau anthropomorphisé qui tient la main) puis, la surdétermination d'un épithète (marcher ployé sous le poids des feuilles), que dire de l'antithèse temporelle (suivre la couleur de demain) et de l'antithèse spatiale (promenade en forêt/émergence du sous-terrain: marcher dans le bois, plonger aux racines pour sortir du limon). Voilà un univers qui paraît un tant soit peu plausible et qui, du même coup, se disloque: de l'action et du langage s'y marient, il y a incorporation d'un vécu factuel et d'une pensée qui s'anime de parole, le poème se pense comme poème, une parole surgit du monde même limon/homme ('Faire terre'), en marche dans son devenir, marche exaltante certes, mais marche à son deuil.

Le poète nie et se nie pour arriver à affirmer la vie par delà la mort: la négation est démarche sémiotique fondamentale, cette opération logique, base de l'activité symbolique, confère au signifié poétique une position contradictoire par rapport à son référent, il renvoie et ne renvoie pas à ce référent, existe et n'existe pas, en même temps être et non-être, il désigne ce qui est (ex: suivre son ombre jusqu'au soleil), l'ombre et l'astre nous étant familiers alors que leur renvoi référentiel s'avère inconciliable du fait que rejoindre le soleil n'entre pas facilement dans la logique des choses, la parole non poétisée n'affirmerait que l'on puisse suivre le soleil et si loin.

La poésie a bien cette double fonction. elle est le lieu d'un espace infini ouvrant sur de l'infini encore plus impalpable, engendrement sans fin, germination toujours promise. 'Faire terre' nie en parlant d'aise du non-existant, le poète se nie lui-même par le truchement du mode infinitif (indéterminé, sans personne, sans présent, Cf. Deleuze, opus cit.), puis, réintègre, re-naît à son entité de sujet-poète par le processus d'une genèse, d'un retour aux arcanes de l'originnaire, point de départ de l'être-au-monde-parlant, terre-limon-glaise sont matériaux premiers de vie, d'action et de possibilités désormais offertes au pouvoir de faire (productions signifiantes: peintures, gravures, dessins, etc...) et à celui de dire (productions signifiantes poétiques/textuelles).

Thèse de l'existence, théorème fabuleux, c'est bien celui "de l'inextricable" (17); l'artiste prend ce pouvoir de faire "la vie dénouée" et "la parole à l'aise", il a effectivement ce pouvoir de mêler, démêler sèmes et graphèmes, de fabriquer des noeuds de sens ou de les défaire quand au mieux, il n'arrive qu'à effiloche ceux qui demeurent à jamais énigmes pour quiconque. Oeuvrer, c'est tâcher de dénouer sa propre existence mais, il est un point nodal où elle reste liée: le deuil final que l'enchaînement de paroles ne peut que nier pour mieux l'admettre infiniment: homme né du limon et condamné à la fatidique remise en terre.

Si le Surréalisme parcourt des chemins à jour, il s'enfonce aussi délibérément aux profondeurs de l'inconscient; en tant que mouvement de création poétique et iconique, il se tient au plus près de ce diktat infinitisant: genèse, originaire, engendrement des mots-images, des traces, lignes, taches les uns par les autres. C'est dire combien il s'agit là d'un laborieux retour toujours renouvelé, toujours essentiel et rendu possible que par négativité-double, ces formants d'un infatigable itinéraire de l'humain qui cherche à s'ap- privoiser comme être en voguant entre l'être et le non-être que déploient ses gestes et ses paroles.

Le "faire" comme métalangage

Ce que nous donnions comme poème-type, nous l'avons également présenté comme métalangage. Il appert que R. Giguère, l'artiste graphique, n'est pas absent de cet ensemble de quatrains qui parle du langage poétique et de la manière dont il s'effectue, somme toute, "Faire terre" dit la condition d'homme/limon/poète pensant la poésie se faisant.

Cela dit, n'y trouve-t-on pas du chromatisme: "suivre la couleur de demain" (peintures, lithographies, etc...), des lignes: "suivre le chemin par ses courbes" (dessins), des entailles: "continuer dans ses pauvres ravines" (gravures: eaux-fortes et autres) ? N'y trouve-t-on pas, greffé sur l'écriture, l'instinct du fabricant d'objets d'art dont "la main est tenue par un ruisseau" (symbolique eau courante comme l'écrire et le dessiner), dont les pas conduisent au voir, "au pas et à l'oeil" (18) N'y décèle-t-on pas, métonymiquement combinés, le don de parole poétique (ces caractères à imprimer) et le don de voir et de faire voir (ces bois et ces feuilles si chers à "un homme du papier"? (19)

Le voir dans l'univers extérieur (nature) et aux lieux intérieurs (culture): langage, subconscient, savoir, mémoire (s) auditive, visuelle, olfactive, proprio- ceptive, gustative, souvenirs affectives et autres, etc...Le dire et le voir, le premier

pour être lu-entendu (livres: poésie, théorie, récit), le second pour être vu (oeuvres graphiques, picturales et recherches typographiques autour de la visibilité matérielle de l'écrit, ex: Poèmes-affiches, collages.

"Une métalangue suture le procès de la signifiante en évacuant la charge négative, en subordonnant la négativité à l'affirmation, en réduisant la dyade pulsionnelle à la positivité. Ayant participé à la constitution de l'objet réel comme tel et donc du symbolisme, la charge négative semble se retirer dans le symbolisme même." (20)

"Faire terre" accomplit cette trajectoire: une traversée signifiante par et dans les signes, en cela, il use de l'écriture poétique pour évacuer toute négativité afin d'accéder à l'affirmation générante d'un désir de parler homme et monde dans un infini recommencement: "revenir debout dans sa propre glaise". Mourir à soi pour dire le non-être, "sortir du limon premier" pour se survivre dans ses oeuvres.

Nous suggérons la question de savoir si le poème poétisant "Faire terre" ne posait pas le théorème généralisé de l'existence qui postule que: Si  $\varphi(X_1, \dots, X_n)$  est une fonction propositionnelle primitive qui ne contient pas d'autre variable libre que  $X_1, \dots, X_n$ , sans qu'il soit nécessaire qu'elle les contienne toutes, il existe une classe A telle que, quels que soient les ensembles  $X_1, \dots, X_n$ ,  $\langle X_1, \dots, X_n \rangle \in A \equiv (X_1, \dots, X_n)$ ." (21)

Pour le langage poétique, ce théorème dénote les différentes séquences comme équivalentes à une fonction les englobant toutes. Donc, transporter le centre du message poétique sur les séquences, c'est devenir conscient du fonctionnement du langage et travailler la signification des codes. (22)

En nous référant au théorème généralisé de l'existence pour cerner la problématique générale giguérienne à travers le poème-type "Faire terre", nous découvrons qu'il est impossible d'établir une contradiction dans l'espace du langage poétique. "Cette constatation est près de la découverte de Gödel concernant l'impossibilité d'établir la contradiction d'un système par des moyens formalisés dans ce système." (23) La spécificité du fonctionnement poétique fait de son langage le seul système où la contradiction n'est pas non sens mais définition; où la négation détermine et où les ensembles vides sont un mode d'enchaînement particulièrement signifiant. Nous pouvons dès lors affirmer que "Faire terre" définit dans ses contradictions et détermine dans ses négations le leitmotiv "Faire naître/ Faire terre" qui préside à l'ensemble des élaborations signifiantes textuelles et picturales de R. Giguère en en faisant un système des plus cohérents qui exhibe à grands traits et en caractères de formes variées les principes fondamentaux d'une véritable création artistique,

ceux qui logent aux confins de l'être et du non être.

Le fait d'avoir relié la notion de paragramme au poème "Faire terre", replace le grand système giguérien dans la perspective "écriture/lecture (terme proposé par Julia Kristeva) (24). En sa qualité de poème-type, "Faire terre" exprime en substance la théorie surréaliste. Il énonce que son auteur, tout en conservant une originalité indiscutable, adhère à ce Mouvement, qu'il en connaît les oeuvres. Au demeurant, les notes biographiques de R. Giguère font état de ses amitiés et de ses rencontres avec A. Breton et Henri Michaux notamment. Il admet lui-même les quelques influences que certains de ses travaux révèlent. (25). Il accepte que ses pratiques artistiques en rejoignent d'autres qui leur sont contemporaines. Le concept de paragramme présuppose tous ces entours et influences qui sont invariablement associées aux différentes formes d'art. Individualisme, proposition personnelle d'un rapport à l'existence n'excluent pas l'inscription d'une oeuvre dans la suite du monde. Le travail artistique quel qu'il soit, reste tributaire des courants esthétiques qui lui préexistent tout en se développant dans l'aura des formes expressives de l'immédiat.

Faire oeuvre c'est "lecture/écriture poétique, c'est "voir/faire, faire/voir" iconique. La tâche de l'artiste en est une qui, bien que foncièrement unique, puisse dans le déjà-là "nature/culture". C'est justement ce que "Faire terre" définit en l'infinissant.

Lorsque nous analyserons le poème "Roses et ronces", nous amènerons le concept opératoire de "différentielles signifiantes", terme qui a voyagé de Leibniz jusqu'à nous: appliqué au langage poétique, il recouvre des éléments à la fois sémiques et phoniques dont la disposition particulière construit le texte. Disons que la différentielle signifiante n'est pas une unité qui s'ajouterait à d'autres pour en faire un tout, mais le glissement même de "l'infini" dans l'énoncé clos. (26)

Lors de cette prochaine analyse, nous partagerons le poème en géno-texte et phéno-texte. Le géno-texte étant l'ensemble des processus sémiotiques (les pulsions, leur disposition, le système écologique et social qui entoure l'organisme: objets de l'environnement mais, aussi le surgissement du symbole dans l'émergence de l'objet et du sujet, la constitution des noyaux de sens relevant d'une catégorialité: champs sémantiques catégoriels, etc...). (27)

Notons que l'étude du texte Roses et ronces (Chapitre IV-1) essaie de dégager dans le géno-texte les transports d'énergie pulsionnelle repérable dans le



dispositif phonique, (accumulation et répétition de phonèmes: rimes) et mélodique, (intonation, rythme). Elle relève aussi la répartition des champs sémantiques et catégoriels tels qu'ils apparaissent dans les particularités syntaxiques et logiques ou dans l'économie de la mimésis (notamment vérifié par le dénombrement des isotopies son/sens).

Le géno-texte n'est pas proprement linguistique comme c'est le cas pour la linguistique structurale ou la grammaire générative, c'est plutôt un procès à considérer en tant que base sous-jacente au langage. Quant au phéno-texte, il est tout simplement le langage même, c'est-à-dire celui qui obéit aux règles de la communication, il est structure qui suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. (28) Les deux entités de géno-texte et de phéno-texte sont, pour le premier, plutôt de l'ordre d'une topologie alors que le second se compare à l'algèbre.

Aborder le phéno-texte de "Roses et ronces", c'est aussi tenter d'y déceler ce qui, sous des aspects davantage d'ordre communicationnels, construit le rapport énonciateur/destinataire et qui, pour ce faire, a recours aux ornements du discours (tropes, images fortes), redondance, fonction phatique, enfin toute rhétorique qui agrmente et spécifie la teneur du message poétique qui y est livré. "La différentielle signifiante sera le lieu qui fait pénétrer le géno-texte dans le phéno-texte." (29)

On sait que le langage poétique est la seule pratique de la totalité linguistique comme structure complémentaire. (30) De ce point de vue, il est à relier à la notion d'infinité. Il n'est pas un code qui contiendrait les autres codes, mais une classe, ensemble infini, "il est à considérer comme ensemble de possibilités réalisables; chacune de ces possibilités est séparément réalisable, mais elles ne sont pas réalisables toutes ensembles. Décrire le fonctionnement signifiant du langage poétique, c'est décrire le mécanisme des jonctions dans une infinité potentielle." (31)

Le "Faire terre" de R. Giguère exprime cette infinité potentielle dont dispose le poète. En outre, comme le Surréalisme préconise l'écriture automatique et favorise les retrouvailles avec une langue originaire, le nombre incalculable de combinatoires, d'inventions de mots et de rapports, d'évocations métaphoriques, de transferts métonymiques, l'emploi le plus arbitraire possible des signes y étant fortement suggéré (A. Breton), le Surréalisme, disions-nous, n'est-il pas le lieu le plus propice aux débordements, aux germinations excessives par leur surdétermination et leur pluridétermination.

A travers le Texte (entendu ici au sens générique) de R. Giguère

et de par les quelques autres analyses que nous ferons, il sera démontré qu'à l'instar du "Faire terre", l'oeuvre entier ne se ferme pas, il s'ouvre sur un désir avoué "de faire la vie dénouée et la parole à l'aise". A lire entre les lignes de "Faire terre", on constate que ce métalangage use du langage dans ses infinis possibles pour parler de l'homme, du monde, de vie et de mort et cela, tout en prenant la parole comme miroir d'elle-même, réfléchissant sans fin le désir poétique et toutes les images qui le portent. "Miroir sans tain" (32): transparence d'un discours qui fait l'apologie du dire, assez semblable à l'autre miroir, celui où se mirent la pluralité des formes surréalistes, icônes qui souvent révèlent les secrets de leur apparaître, leur genèse même. (33)

"Faire terre", de par son infinitif structurel, contient à lui seul le grand principe de "Natura naturans". C'est pourquoi il nous importait de le présenter comme entrée en matière; les Arts surréalistes de R. Giguère ne sont-ils pas mimésis éloquente d'une nature qui génère et se régénère sans cesse, ne sont-ils pas genèse toujours recommencée en quête d'un sens primordial ?

Notes'Faire terre'

1. Encre et poème, entrevue avec R. Giguère par J.-M. Duciaume in Voix et images, Vol.1X, No 2, Hiver 1984. UQUAM, p.8
2. Faire terre, poème tiré de Forêt vierge folle, Montréal, L'Hexagone, 1978, p.210
3. Titre d'un texte dans La main au feu, Montréal, L'Hexagone,1973,p.113-123 et titre d'un Recueil, Montréal, Ministère des affaires culturelle, Musée d'art contemporain, 1966
4. Deleuze, Gilles, La logique du sens, Paris, Minuit, 1969, p.216
5. Kristeva, Julia, Recherches pour une sémanalyse, Semiotikè, Paris, Seuil, 1969, p.122
6. ibid. p. 122
7. ibid. p. 123-146
8. De Saussure, Ferdinand, cité par J. Kristeva, opus cit. p. 137
9. Kristeva, Julia, opus cit. p. 139
10. Opus cit. p. 139
11. Opus cit. p. 114
12. Benvéniste, Emile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1965, p.14
13. Kristeva, Julia, opus cit. p. 143
14. L'envahisseur, texte de Roland Giguère dans Forêt vierge folle, opus cit. p. 109
15. Encre et poème, article cité, p. 11
16. Kristeva, Julia, opus cit. p.120
17. Platon, Paris, Galliamrd, 1942, 11, p. 289 et sq. Dialogue entre Théétète et l'Etranger
18. A l'orée de l'oeil, titre d'un Rceueil, cinquante dessins, Saint Lambert, Editions du Noroît, 1981
19. Encre et poème, article cité, p. 17
20. Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, Paris, Minuit,1974, p.89
21. Kristeva, Julia, Semiotikè, opus cit. p. 128
22. ibid. p. 128-129

23. *ibid.* p. 129
24. *ibid.* p. 120
25. Encre et poème, article cité, p. 11
26. Kristeva, Julia, *opus cit.* p. 240 et 236
27. Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, *opus cit.* p. 83
28. *ibid.* p. 84
29. Kristeva, Julia, Semiotikè, *opus cit.* p. 237
30. *ibid.* p. 115
31. *ibid.* p. 119
32. Breton, André, 'Miroir sans tain' est l'expression qu'il utilise à maintes reprises pour définir le langage-image surréaliste. R. Giguère l'emploi souvent dans ses écrits théoriques ou dans ses autres textes, (poèmes, récit)
33. Les formes gigognes, entre autres, sont tout à fait révélatrices du processus graphique propre à Roland Giguère.

## L'ENVAHISSEUR

Je commençai, vers les années 52-53, par dessiner dans les marges de mes poèmes. Petit à petit, mes dessins réclamèrent de plus grandes marges, envahirent la page, ne tolérant parfois qu'une phrase ou deux, quelques mots, et finirent par chasser complètement les mots pour occuper, en maîtres incontestés, la feuille entière.

Plus tard, ce petit monde proliféra de façon telle qu'il me fallut peindre des tableaux dont les dimensions augmentaient sans cesse, même si je répugnais quelque peu à peindre toujours plus grand. Je craignais surtout d'être envahi et de perdre le contrôle sur cet univers nouveau. Mais je devais m'y résoudre.

J'entrepris de peindre ces grands paysages où des formes pourraient vivre et s'épanouir.

Aujourd'hui, il m'arrive de regretter ces petits poèmes qui tenaient si peu de place, mais dans lesquels mille mondes bougeaient et bougent encore.

1965

109

CHAPITRE III

Du pictural





## Du Pictural

### 1. A Nicolas Flamel, encre, 1979

#### Sémiologie picturale

Nous employons maintenant une méthode dite "de lecture" pour étudier un objet pictural. D'après Louis Marin, "l'acte de lecture déroule une succession à l'intérieur de l'instant de vision." Comme un tableau peut être narratif, le fait d'en scruter le récit devient un "discours du regard".

Devant la surface plastique "A Nicolas Flamel", on peut d'abord se demander, quels sont les signes topiques et dynamiques qui permettent un déchiffrement producteur de sens ?

L'hommage à Flamel se présente comme une vision alchimique de métaux en fusion d'où fulminent des formes indéterminées, tordues. Suite à cette perception globale, les yeux aléatoirement se posent, tantôt sur l'explosive composition de gauche, tantôt sur le soleil couchant puis, reviennent sur l'ensemble des formes contenues, quoique près de déborder du cadre (Cf. gerbes au sommet de l'image), on dirait que l'artiste a de justesse maîtrisé une prolifération effrénée qui menaçait de lui échapper. Ce sont là quelques jalons plastiques logés en plein cœur d'un ardent brasier qui brûle de ses rouges percutants, de ses ocres et de ses jaunes vifs l'apparition fugitive d'un foyer, lieu de quelque rituel secret ou phénomène ésotérique. Les aspects contrastants s'accusent sur un fond noirci de fumées et de suie; il est ce sombre ciel qu'une subtile et imprécise ligne d'horizon sépare d'un sol encore crépitant, il est ce rideau de scène obscur qui ménage aux éclairs embrasés une entrée remarquée. Feu magique sur nuit de velours opaque, noirs nocturnes aussi lointains que la nuit des temps.

Le soleil lui-même cherche à s'éclipser; couronné d'un tracé apocalyptique qui l'endeuille, il va bientôt sombrer aux tréfonds d'un surréel cratère.

Ces premiers circuits visuels donnent déjà une interprétation en germe vu le rapport de contiguïté propre au syntagme: les catégories essentielles de la



parole alors que son opposé, le paradigme, tire ses possibilités substitutives du vaste champ de la langue. La méthode de lecture inspirée des théories de Louis Marin a le mérite de discuter avec beaucoup de discernement l'emploi d'une sémiologie linguistique à des fins d'analyse picturale; le théoricien pose ainsi une condition préalable à un tel travail: "l'indissociabilité du visible et du nommable comme source de sens." C'est une économie sémiologique particulièrement applicable aux Arts de R. Giguère; les différents chapitres de notre Mémoire expliquent combien cet artiste pratique maints croisements révélateurs qui visent une production de sens soit par la conjugaison du voir et du dire ou du dire pour le voir et inversement, soit en privilégiant le dire ou le (faire) voir tout en laissant sous-jacente la connivence entre les deux formes d'expression.

Revenons à l'image étudiée. Ce que nous avons pu articuler à un premier niveau grâce au relais linguistique/substance visuelle conduit à une signification selon laquelle des forces en présence, qui sont la mystérieuse flambée et le soleil agonisant, dénotent une rivalité surréelle à savoir: l'éclat d'un feu de main d'homme en passe d'occulter le grand dispensateur de lumière et de chaleur. Ce sont les rapports formels et chromatiques qui établissent ce fait pictural: l'aplat de l'astre, sa matité face à l'effervescence des pigments ignés, les lignes parallèles qui se brisent à la sortie du creuset pour structurer ensuite un corps solide au facies d'énigme (fantôme ensorcellé de N. Flamel ?), ces obliques viendront éclore en torsion, déployant leurs tentacules. Il y a aussi ce lavis éthéré qui voisine des touches vibrantes qui, à leur tour, se dissolvent, il y a mouvement ascendant explicite et envol...L'organisation générale de l'image fournit donc les éléments qui induisent ce constat antithétique: flamboiement dans une officine d'alchimie versus soleil dépité.

Pour ce qui est de la pièce maîtresse (grande composition de gauche), elle ne peut que davantage retenir notre attention; serait-ce que ce segment important prendrait son sens par rapport aux autres segments qui auraient pu apparaître au même point du syntagme ? Ce segment de l'image subirait-il l'épreuve de commutation ? La boule de feu aux surprenantes émergences ne pourrait-elle virtuellement signifier autre chose qui viendrait s'y substituer ? En somme, n'y aurait-il pas là un paradigme pictural ?

En poursuivant la lecture du tableau, nous serons en mesure de l'affirmer. In absentia, des figures s'associent dans la mémoire, pour les identifier, il est nécessaire de passer à une autre strate de lisibilité, celle où adviennent les possibles substitutions de figures; c'est l'espace métaphorique dont L. Marin dit qu'on y découvre "la troisième dimension des codes, c'est le lieu de la culture" propice aux signifiances plus sa-

vantes Dans le système de lectures, la forme incandescence qui nous préoccupe s'avère proche de la notion de "matrice figurative", indéniablement, elle est un élément générateur, une entité symbolique. D'ailleurs, le titrage même; "A Nicolas Flamel", accorde l'image au diapason du symbole; une dédicace à un écrivain-alchimiste énonce la mise en oeuvre effective d'un rapport paradigmatique au sein de l'image. Seulement voilà, il faut déjà savoir que le personnage évoqué dans le titre, en plus de manoeuvrer la plume, d'être juré de l'Université de Paris, a utilisé une portion de sa vie au "Grand Oeuvre". Il a vécu de 1330 à 1418 et la légende le relie aux démarches chymiques préscientifiques de l'époque.

"L'oeuvre alchimique consistait principalement à séparer la prima natura, c'est-à-dire le chaos, en un principe actif, l'âme, et un principe passif, le corps, puis à les unir à nouveau sous la figure de personnages par la conjunctio des Noces chymiques, de cette alliance naissait le Filius Sapiientiae ou philosophorum, c'est-à-dire le mercure transmué..." (1)

Notons que le mercure aurait la double signification de vif argent (métal) et d'âme cosmique.

"De plus, l'oeuvre alchimique a pour essentielle mission de revaloriser ce qui est dévalué, de faire passer par un véritable rebroussement, le mercure de son aspect aquaster à son aspect yliastet. La sublimation alchimique, parachevant une complète philosophie du cycle accède donc à une symbolique ascensionnelle qui, dépassant les prémisses involutives, fait de l'alchimie une symbolique complète." (2)

Ajoutons que l'iragerie alchimique est riche en représentations ornithologiques; phoenix et autres oiseaux y concrétisent la volonté de transcendance par leur jeu d'ailes et d'envol. Selon Gaston Bachelard,

"ce serait cette aspiration psychique à la pureté, au volatil, au subtil qui reconnaîtrait la figure aérienne de l'oiseau..." (3)

L'image "A Nicolas Flamel" est une encre surréaliste. R. Giguère, à l'instar d'André Breton, "cherche (à sa manière) l'or du temps". Le chef de file du Mouvement surréaliste employait cette formule pour exprimer le but de son "Grand Oeuvre". Il voyait la poésie moderne semblablement à une action magique. L'écriture automatique était pour

lui une technique pour exploiter les mines du verbal. En outre, quand il fait sienne une maxime comme celle-ci: "la poésie est alchimie du verbe", c'est un renvoi à Rimbaud et Mallarmé. Mentionnons que dans la tradition cabalistique, le Verbe est cause des causes à l'image de l'âme humaine créée.

L'ambition surréaliste s'apparente à celle des anciens chercheurs pour qui l'alchimie était source d'une fortune spirituelle. Dans leur désir d'atteindre à une plus grande sagesse, ces derniers voulaient ré-inventer un monde en ayant recours aux matériaux primordiaux; les adeptes du Surréalisme eux, suscitaient un ordre nouveau qui amènerait l'homme à mieux se connaître en investiguant les lieux intérieurs premiers, source du langage, réserve immense ontogénétique et phylogénétique, stratifications de l'inconscient, replis du pré-conscient. Philosophie et science de l'homme, voilà une quête persistante qui unit l'âge médiéval au vingtième siècle.

Avec A. Breton, R. Giguère croit à "la vigueur éternelle des symboles." "A Nicolas Flamel" correspond à ce caractère d'envoûtement prodigieux d'un Prométhée qui aurait volé les corrosifs pouvoirs du feu.

C'est en extrayant parmi les zones informatives différentielles le segment mouvementé et flamboyant qui s'épanouit en gerbes, ailes ou serpentins, que nous en avons fait un paradigme pictural. Cette opération fut rendue possible par le biais d'une connotation, au sens où le prescrivent Louis Hjelmslev et Roland Barthes, c'est-à-dire que, reconnaissant cet ensemble figuratif en tant que stylisation d'un laboratoire alchimique, cela, conformément aux données historiques et anthropologiques citées et, mentionnant les sources littéraires (leitmotiv d'A. Breton: "je cherche l'or du temps" et maxime surréaliste: poésie = alchimie du verbe), la liaison entre les expériences préscientifiques du Moyen-Age et le courant artistique expérimental (investissement de l'inconscient, hasard objectif, écriture automatique) se trouvait établie. Le rapprochement s'effectuait donc à partir des dénnotations premières des figures qui, extensivement, se voyaient dotées d'une signification connotée active dans ce système de la représentation qu'est l'encre "A Nicolas Flamel".

E. Panofsky a exhaustivement défini l'étude préiconologique, l'iconographie et l'iconologie; sa théorie de l'emboîtement des codes recèle justement tous ces principes utiles à la reconduction d'une image d'art aux lieux de l'histoire qui lui préexistent comme aux idéologies qui l'alimentent au moment de sa production.

Cette encre (1979) est le produit d'une gestuelle picturale ascen-

sionnelle qui rend adéquatement la pensée alchimique. Les formes d'ailes échevelées, l'atmosphère d'éther, la masse de métal torturé qui simule une tête coiffée de sorcelleries ou quelque corps d'oiseau au plumage affolé (phoenix), en définitive, ce segment paradigme est alliage mytho-métallique qui culmine pour s'échapper d'une antique fournaise et retomber en terre contemporaine.

R. Giguère a procédé: il a distillé plusieurs fois encre, pensée. rêverie, concepts philosophiques, faits d'histoire puis, dans une lueur fulgurante, sorte de synthèse quasi alchimique, maîtrisant la matière (medium employé), il a recréé, artistique micro-génèse, un monde magique; jadis celui de Nicolas Flamel, aujourd'hui (1979), celui d'un ordre nouveau, l'art surréaliste. Et, ultime raffinement, il a cohobé si bien ses matériaux, qu'il fut en mesure de dédier son oeuvre (une part de son Oeuvre) à Nicolas Flamel, écrivain alchimiste du début du quinzième siècle.

Si nous n'hésitions pas à allonger indûment l'analyse présente, nous irions chercher un autre paradigme pictural présent dans cette réalisation plastique. Il s'agit de ce soleil à première vue énigmatique; il tombe comme "pierre rouge". Naguère, le précieux et cristallin cailloux, une fois broyé, synthétisé, servait, au cours des élucubrations "chymiques", à l'ambitieuse transmutation en un métal pur: l'or.

Nous mettons un terme à notre propre recherche de la "pierre philosophale" pour continuer l'aventure théorique vers notre plus modeste "Gaal". Du rouge, nous passons au vert (émeraude).







Le trait d'union

Encre 1982

16" x 20"

La remarque qui venait clore l'analyse précédente annonçait vraiment l'insertion du "Trait d'union" entre l'encre "A Nicolas Flamel" et l'huile "En d'autres lieux" qui sera ensuite l'occasion d'une pratique intertextuelle fort probante. Incidemment, le "vert" occupe une place appréciable dans le paysage fantastique qui a pour nom un signe de ponctuation: (-).

Ordinairement, la petite barre connue réunit les deux parties d'un mot composé ou sert aux besoins du suivi typographique. Ici, l'auteur compose une image à laquelle il greffe une référence lexicologique. Le trait d'union passe donc de signifiant à signifié; sa fonction subit la transformation suivante: il unit de manière signifiante du linguistique et de l'iconique.

La disposition picturale elle-même comporte un trait-d'union plastique: entre les deux entités, on voit s'allonger ce qui pourrait représenter un bras, cela a pour effet d'animer la configuration en y instaurant, ambiguë, il faut bien le dire, une connivence ou peut-être un affrontement; le duo étrange n'est-il pas autant susceptible de traduire la coopération que la chamaillerie ?

Ce mouvement de rencontre est par ailleurs porteur d'une autre signification plausible puisqu'il coïncide avec la ligne d'horizon. Ciel et terre s'en trouvent départagés puis ré-unis; entente, harmonie humain/nature/cosmos, voilà ce que les bouquets enrubannés surréalistes peuvent enfermer dans leurs plis et replis.

"La nature ne nous aide pas. On l'imite comme on peut mais, c'est tout. Elle pousse comme elle veut, folle, vierge, va où bon lui semble. Comment suivre ces mouvements imprévisibles et sauvages, sinon prendre leur leçon et inventer sa propre nature." (1) R.G.

Ces propos renvoient au principe cher à P. Klee: "Nature naturante". "Le trait d'union" est nature inventée, ciel, terre, soleil s'y laissent reconnaître

facilement. Quant à la flore plantureuse qui pose un geste équivoque sous un soleil pour le moins décontenancé, elle provient d'autres lieux, espaces de l'imaginaire, site surréaliste de l'inconscient, propice au trait d'union le plus inattendu.

Tout de fronces, l'astre familier, bien qu'un peu moqueur, augure le pire. Car, si l'une des formations garde consistance et demeure en équilibre au sol, son vis-à-vis semble avoir perdu pied (le pied de la lettre ? : titre d'un poème), une part de sa vêtue ou de son ossature a dégringolé; serait-ce querelle au jardin surréel?

Ce "trait d'union", il unit certes; comme nous l'avons mentionné, il fait le lien entre image et langage et entre être au monde et cosmos. Par contre, son discours laisse aussi entendre qu'il sépare.

"A quoi rime cette terre de sienne avec le bleu  
de prusse qui lui, force et disparaît dans la nuit?  
Vieille terre qui bleuit pendant que nous verdoyons."  
R. G. (2)

A n'en pas douter, ce "Trait d'union" est l'imagerie éloquente du Surréalisme tel que pratiqué par l'auteur. Y sont lisibles les rapports picturalité/langage, humain/cosmos; les deux créatures de rêve tentent de communiquer pendant qu'en rimes chromatiques, les ocres, les bleus et les verts (couleurs terrestres/cosmiques) se reflètent sur leurs boucles et bandelettes.

Nous ne pouvions manquer de placer le "Trait d'union" là où il jouait si bien son rôle; il est l'enchaînement idéal avec l'étude suivante qui démontrera que, subtilement lovés ou astucieusement burinés, image et langage président harmonieusement à l'enjeu des codes qui fascine R. Giguère. Le "Trait d'union" rejoint le fonds de significations iconiques/linguistiques qui constitue l'héritage du poète-artiste.

N.B. André Breton a intitulé "Trait d'union" une préface à une exposition (1952), La Quinzaine littéraire, No 104, 16-31 octobre 1970, p. 13-14.







En d'autres lieux

Huile

116cm.x90cm. 1975

De l'alchimie, le "Trait d'union", encre 1982, nous ramène diachroniquement "En d'autres lieux", huile 1975. Nous tenions à parler d'un des tableaux ainsi peint de R. Giguère. Il a recours à une multiplicité de media. Notre Mémère contient des études relatives aux productions textuelles (poétiques, prose, écrits théoriques, récit), aux dessins, aux encres, aux collages et à la gravure. Nous croyons que le choix du médium revêt une certaine importance selon le sujet traité. On sait que la peinture à l'huile connaît davantage de pérennité que le dessin par exemple.

Pour une représentation d'une thématique capitale pour l'auteur, des raccords intertextuels le spécifieront, il décide de réaliser "En d'autres lieux" par le truchement du pinceau qui y promènera les couleurs en attente sur la palette. Le tableau doit probablement son effet de profondeur, sa brillance et ses lustres (ici, le terme recouvre les deux sens, celui de cérémonie purificatrice et celui d'éclat, de relief) au chaleureux mélange d'huile et de pigments.

Analyse formelle

Au premier impact visuel, l'ensemble conjoint des gaz, des formes géométriques (losanges, triangles, oval), des strates et des plis nombreux. Il y a lieu de penser à une coupe préalable; le peintre aurait tranché dans le vif, laissant apparaître une moitié d'un tout. L'ove béant invite à descendre aux abysses intérieures. A propos de ce haut fourneau, il est difficile de savoir exactement si les structures pigmentées qui l'effleurent émanent du centre brûlant ou si elles y risquent leur conflagration. Les parois qui entourent de même que la base du surréel cratère pourraient aussi bien être l'accumulation de coulées de lave que les couches sédimentaires calcinées d'un volcan qui a déjà fait éruption. Les volutes de fumée et fumerolles dégagent presque l'odeur du soufre qui les colore.

Nous ne recommencerons pas ici l'exercice du système de lecture qui a élucidé "A Nicolas Flamel", encre, bien que la thématique volcan-descente en soi (voir Récit Miror, Chapitre VI )- lieux de rêve et d'inconscient-imaginaire fertile où s'édifie

une vie viable-révolte. etc...,soit amplement susceptible d'amener la détection d'un segment paradigmatique forcément contenu dans cette image particulière.Nous continuerons plutôt la découverte des zones informatives différentielles, ces jalons qui mettent en évidence une constante de l'oeuvre giguérien soit, la transposition picturale de thèmes majeurs déjà abordés dans l'écriture. Le présent propos vise surtout la pertinence intertextuelle.

R. Giguère a abondamment parlé de ses Arts et de l'interdépendance de ceux-ci. Nous comptons citer de ses déclarations qui concernent l'acte de peindre et d'autres qui corroborent sa fidélité aux pouvoirs créateurs poétiques que l'on finit souvent par percevoir comme "incipit" à toute variété de productions du Surréaliste québécois. D'un texte intitulé: "De l'âge de la parole à l'âge de l'image", nous soulignons cette phrase sur ses amis peintres:

"Le paysage était à refaire, ils créaient de toutes pièces des lieux exemplaires où nous allions rêver."  
(1)

Des "Notes vives sur la peinture," l'aveu qu'il n'aime pas le blanc:

"Le blanc est opaque, vise au néant...Il ne comprend pas que parfois nous tenons à nos taches, à nos bavures, à nos ombres sales...." (2)

Sur le noir,dans une éprouvante dialectique avec les tons vifs, ceux-là mêmes qui rutilent "En d'autres lieux":

"Voyez...mon jaune qui souffre, mon orange qui rougeoie, mes ocres qui rient et ce noir, toujours ce noir, qui guette la fin de tout." (3)

Du régime nocturne de l'image:

"Chaque tableau naît d'une périlleuse descente. Images arrachées à la nuit tenace et vorace qui nous entoure. Le peintre rescape les images, chacune plus ou moins noyées au fond de l'être." (4)

Encore tirée de : "Le visage intérieur de la peinture":

"Quelque part ailleurs, ailleurs qu'ici, où c'est meilleur...Car il s'agit bien d'être ailleurs." (5)

"En d'autres lieux", quoi! Et du même texte:

"Le jour où le peintre a décidé de sortir, ce fut pour entrer en lui-même, pour se sonder, se palper...voir ce qui pouvait se trouver dans ses ténèbres et, rapporter ensuite des images si étranges, pleines de poésie, de lyrisme. " (6)

Sur la structure formelle, la gestalt, des notes descriptives qui conviennent parfaitement à "En d'autres lieux":

"J'aime les courbes, sinuosités, volutes, méandres profonds où l'on se perd pour monter, descendre, tourner en rond et sans cesse rêver du lieu où l'on voudrait vivre..." (7)

De "Signaux":

"Un homme plonge la main dans le brasier quotidien: quand il la retire, il lit dans les lignes devenues rouges..." (8)

Du "Grimoire", ces aphorismes:

"Pour inonder la solitude: aborder la première île en vue, chercher les causes du naufrage et réveiller les volcans s'il s'en trouve." (9)

"Pour entrer dans l'intimité des choses, se faire infiniment petit." (10)

"Pour voir grand, rompre l'échelle humaine." (11)

Nous pourrions allonger la liste des citations. plusieurs autres seraient tout aussi propices pour situer picturalement et poétiquement ces fameux "Autres lieux". Qu'il suffise de rendre compte de quelques titres d'écrits relatifs à la thématique dont les facettes sont: ailleurs, feu, lieu (x): "Feu fou" (12), "Nos châteaux livrés au feu" (13), "Tous feux éteints" (14), "Haut lieu" (15), "Lieux" (16), "Ailleurs" (17)..... Avant d'entamer la conclusion de ces concordances intertextuelles, il est tout indiqué de suivre ce conseil de R. Giguère: "Pour apprécier un tableau, le regarder de face en cherchant ce qu'il peut y avoir derrière." (18) et de prendre en compte ce qu'il déclare sur ses oeuvres peintes:

"Mes tableaux évoquent souvent des lieux: lieux inconnus, lieux étranges sous une lumière nocturne, lieux interdits parfois..." (19)

"Les paysages qui nous hantent sont ceux que nous imaginons et les paysages que nous imaginons sont toujours habitables et souvent habités (ibid, 19)

sans oublier ce qu'il déclare sur ses oeuvres poétiques:

"Un poème inspiré, comme un tableau, peut avoir plusieurs sens, (le champ de vision variant selon l'angle du regard):

"le poète étant "Voleur de feu", on est en droit d'attendre du poème qu'il révèle cette lueur sans laquelle il ne serait que lettre morte. Cette lueur, je la vois bai-

gnée d'une zone d'ombre, comme le diamant sur le velours de la nuit." (20)

Hormis toutes ces réflexions qui éclairent l'huile qui retient notre attention, il est une prose poétique extrêmement féconde, elle provient du Recueil au titre non moins évocateur: "La main au feu" et s'intitule: "A la santé des volcans". 1951. Il apparaît que, de cette date où furent rédigés ces paragraphes à la peinture de 1975, un feu, inconsciemment nourri, couvait aux lieux imaginaires, lieux autres et fertilement habités par un seul être poète-peintre, soucieux d'associer ses Arts au mal de vivre, nécessaire catharsis, comme au bonheur encouru dans les débordements créateurs. Vraisemblablement, les rapprochements peinture/texte, sont les étapes d'un procès signifiant en vue d'assumer l'être-au-monde ici, maintenant en dépit d'un rêve continu de l'ailleurs. Ce procès ou cet "art de vivre" assure un certain contrôle sur toute éruption de révolte; l'auteur ne se dispose-t-il pas en temps et "lieux" à recueillir toute joie simple et bonne de même que toute gratification dévolue au hasard créatif d'une vie d'artiste.

Serait-ce vraiment apprécier ce tableau "En d'autres lieux" que d'y trouver ce sens derrière ? Serait-ce vraiment apprécier ce tableau que d'y tenir ainsi ces lieux et ce feu ?

Est-ce à dire que l'auteur a une conception animiste du feu? L'inspiration qu'il en dégage n'est pas feu de paille, elle est plutôt brûlement continu. Cela, même si le feu demeure principe contradictoire; lumière et vie, il est inexorablement destruction et ravage. Du chalumeau moyenâgeux brandi en l'honneur de Nicolas Flamel au phlogistique intégrant qui consume et façonne sur un même enclume écrits poétiques (A la santé des volcans, Ailleurs, etc...) et images d'art (En d'autres lieux, A Nicolas Flamel, etc...), un seul combustible chauffe l'ardeur créatrice.

Voyons ce que Gaston Bachelard déclare dans son histoire scientifique et analytique du feu:

"Pour un chimiste comme pour un philosophe, pour un homme instruit comme pour un rêveur (nous insérons rêveur/artiste surréaliste) le feu se substantifie si facilement qu'on l'attache aussi bien au vide qu'au plein." (21)

R. Giguère, grand rêveur devant l'essentiel, a traité le feu en tant que substance intégrante. Les combustions qu'il a artistiquement surveillées, leur épiphanie dans la fulgurance picturale, n'ont aucunement détruit les papiers déjà écrits, pré-

cieux supports d'une pensée créatrice fébrilement alignée mot après mot, poétique venue du mythique élément.

L'envoi "A la santé des volcans" exulte comme coulée de lave débri-dée. Il n'y est pas de scories qui ne parviennent aux abords du "Verbe" en délire (flux de paroles). Un fluide majestueux charrie le matériau indispensable au poétique (arts et lettres inclus). Ce feu regorge de plénitude, il est justement un de ces "Autres lieux" d'où l'on peut boire "A la santé des volcans". C'est le lieu de l'imaginaire, creuset surréaliste où pétillent les a priori "poiétiques". Il est vastement ce qui ne peut connaître d'absence insoutenable. Ce lieu "haut" et "exemplaire" s'avive des éclats de vie et contourne les dangers de mort. Ce lieu est promis au suprême raffinement d'une pensée poétisante, celle d'un auteur qui propose arts et lettres en complétude.

R. Giguère y trouve sa vérité, elle jaillit de la bouche des volcans qu'il a pouvoir d'attiser. Il a "La main au feu", c'est pour lui "Une habitude de l'essentiel" (22). Il est arrivé à "L'âge de la parole", il ne peut que dénoncer "Une ligne (qui) accuse": tracé sismique qui creuse et exhibe les vides semblablement à l'image "En d'autres lieux". On peut voir combien cette dernière s'enlise dans des plis et replis (influence des écrits d'Henri Michaux: "Vie dans les plis", "Ailleurs").

Le texte "Une ligne accuse" fournit la preuve que l'art d'écrire, pour le poète-artiste, mêle les signifiants respectifs du langage et de la picturalité: "ligne brisée, ligne qui saigne, couleurs (vitre bleue), mouvement..."

De la fonderie de l'imaginaire fusent autant les objets plastiques que les morceaux de texture verbale. Comme trame et chaîne, les productions diverses tendent leur parure exemptée du grand bouleversement incendiaire, qui plus est, elles arborent fièrement les cicatrices (vides) de leur passage aux enfers intérieurs.

Le feu, "substance " à rattacher au vide et au plein c'est le la-beur de l'artiste, tâche accablante où la solitude (vide), la descente en soi sont cause de cause, verbe et actions artistiques. Sans ces pénibles trajets, aucune vérité qui soit digne d'être clamée, aucun regard qui puisse retrouver dans une image les "Autres lieux" fatidiques et dévorants. Infernale béance, tout poète. tout peintre se doit d'y séjourner, ne serait-ce qu'une "saison" (Rimbaud).

N.B. Roland Giguère fut d'abord attiré par la poésie en lisant Rimbaud.

Roland Giguère alias Merlin l'Enchanteur" (A. Breton)

Les trois réalisations iconiques que nous venons de présenter relèvent toutes de la même magie. "A Nicolas Flamel" reconduit iconologiquement et iconographiquement la magie surréaliste à sa source historique/alchimique tout en l'alliant à la mystérieuse "alchimie du verbe" omniprésente dans les recherches artistiques-poétiques, cela depuis la "Révolution du langage poétique" (1) inaugurée avec S. Mallarmé et Lautréamont, exemplifiée par Rimbaud et réinvestie par les Surréalistes.

"Le trait d'union" magiquement réalise la fusion verbo-picturale. "En d'autres lieux", c'est l'intériorité agissante, le retour au subconscient, au rêve et rêveries, la traversée des enfers du dedans; ce sont là autant de lieux privilégiés par A. Breton et ses disciples pour magnifier les infinis possibles du langage et des images. Le volcan "En d'autres lieux" s'impose comme port d'attache duquel nul désir d'oeuvrer ne peut se saborder.

Nous apportons maintenant un document visuel (manuscrit d'A. Breton) qui ajoute du sutural au procès surréaliste du poète-artiste de chez nous. R. Giguère a séjourné en Europe, il a fréquenté les gens du milieu surréaliste, il s'est donc pénétré de ce renouveau magique poétique/pictural. Or, A. Breton a jeté les bases d'un projet de répartition des adeptes de ses théories dans le catalogue de l'exposition internationale de New-York, 1960-1961. Ces personnages sont distribués d'après leurs affinités avec l'un des grands magiciens ou fées du passé. Le petit centre de repérage analogique situe R. Giguère avec J. Miro et Y. Tanguy, entre autres, le groupe étant associé au spectre de Merlin dit l'Enchanteur sorti de légende des romans de chevalerie, conseiller du roi Arthur.

En mentionnant ce rapprochement extrait d'une anthologie du Surréalisme (G. Legrand), nous ne faisons que confirmer la présence significative de R. Giguère au sein de ce Mouvement et, ce faisant, nous laissons parler la magie dont le décuplement est rendu visible dans les images analysées et lisible de par les procédures intertextuelles que nous avons employées pour détecter une part de la substance signifiante accordée dans l'huile "en d'autres lieux", substance extensivement connotée par les textes "A la santé des volcans" et "Une ligne accuse"... Selon nous, cela fait état des pouvoirs du magicien qu'est "l'Enchanteur Merlin" Roland Giguère.

Fatigue, effort, sein. meubles de - sur	Picé	Leonora Carrington Moliner <del>Cézanne</del> Bellini Pirabon Trovillo Merle O.	Klingson	Paalen Aup Cardenas <del>Frank</del> Lacomblet Stytsky Freddie
les des bre siteria (pag) a me) quatre. surtout: tard.	Martin	Miró Tanguy Elléouët Mami Parent <u>Giquère</u>	Métesine	Toyen Jaro Magritte Svanberg Man Ray
l'écriture, motivation des a bre siteria (pag) a me) quatre. surtout: tard.	Simon	Chirico Duchamp Itali. Cornell Brauner Picasso	Prospero	Matta Museum Lam Gorky Giacometti Granell
der	Arnide	Ernst Masson Baf Maria Lagarde	Maldison	Bielze Sommerstern Benoît Laloy

Projet autographe par André Breton de « répartition » des artistes surréalistes dans le catalogue de l'exposition internationale de New York, Surréalisme. Intrusion in the Enchanter's domain (hiver 1960-1961). Les artistes sont répartis d'après leurs affinités avec l'un des grands « magiciens » ou des « fées » du passé, pris comme centre d'un repérage analogique. Projet dressé au cours d'une conversation entre André Breton et Gérard Legrand, à Saint-Cirq, en août 1960. Collection G.L.

] du jeu surréaliste :  
vq. début août 1957.

## À LA SANTÉ DES VOLCANS

Les volcans se multiplient à vue d'œil et il n'est pas de jour que l'on ne 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 pourtant se résigner à vivre dans leur sillage puisqu'il en naît chaque jour davantage et qu'il s'en introduit dans nos demeures si fortifiées qu'elles soient ; il faut se résigner à vivre dans leur sillage mais les maîtriser, les dompter, les mener comme une charrue pour ne pas être calcinés sur place.

Le temps viendra sûrement où tous ces volcans engendrés par des hommes comme nous entreront simultanément en activité et dégorgeront sur nos jardins leurs torrents de pierre et de feu. Pour conserver les quelques fleurs qui nous restent encore, nous devons forger nos armes à même les matières en fusion qui, de tous côtés, descendront des cratères.

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



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 nous d'ouvrir le feu ! C'est alors que nous désignerons aux flots déchirants de la lave les chemins qu'ils doivent prendre et que nous aurons eu le temps de creuser, à la forme de nos désirs. 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. Ces dessins orneront nos domaines, ceintureront nos forêts demeurées vierges, borderont les routes ensoleillées, les chemins blancs du rêve que nous suivons à toute heure du jour et de la nuit, serviront de lit aux rivières où nous allons si souvent oublier, allongés dans les bras de l'eau douce.

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.

## UNE LIGNE ACCUSE

Une lune épineuse se lève sur un monde barbelé.  
A lueur de terre, il nous est maintenant donné de  
contempler nos propres fossiles, l'intérieur veineux  
des labyrinthes humains en totale transparence.

Sur le ruban de nuit s'agite le sismographe des  
tremblements d'être. Une ligne droite accuse une  
ligne brisée; une ligne brisée ne se relève plus,  
courbe dans le malheur; apparaissent alors sur la  
vitre bleue des couronnes de spectres magnétiques,  
signes avant-coureurs d'éruptions. Le paratonnerre  
veille.

Une première secousse plonge dans l'oubli des an-  
nées mouvementées mais sans crevasse. De mouve-  
ment en mouvement, il ne reste bientôt plus qu'une  
veine de marbre froid cristallisant l'attitude dernière.

Sur le ruban de nuit, une ligne saigne.

## HABITUDE DE L'ESSENTIEL

Tout s'illumine à partir du noyau central du foyer  
où rage le désir de consumer. L'objet aimé perd ses  
angles inutiles, le poids diminue, des ailes de verre  
prennent naissance au point ultime de l'être réali-  
sant déjà une trajectoire hors planète. Le vol plané  
amène l'air libre à l'égaré, et sous la table rase  
s'anime le corps essentiel.

Notes"A Nicolas Flamel"

1. Jung, C.G., cité par Gilbert Durand in Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p.259
2. Andreae, J. V., Les noces alchymiques de Christian Rozenkreuz, Paris, Chacornac, 1928, p. 42-64, 89, 120 et sq...
3. Bachelard, Gaston, L'air et les songes, Paris, Corti, 1943, p.83
4. Marin, Louis, Etudes sémiologiques, Ecriture, Peinture, Paris, 1972
5. De Saussure, Ferdinand, Cours de linguistique générale. 5ième Edition, Paris, 1955
6. Barthes, Roland, Eléments de sémiologie in Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1965
7. Panofsky, Erwin, L'oeuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels, trad. M. et B. Tessedre, Paris, Gallimard, 1969

"Le trait d'union"

1. Giguère Roland, Notes vives sur la peinture in Forêt vierge folle, l'Hexagone, Montréal, 1978, p. 176
2. Ibid, p.177

"En d'autres lieux"

1. Giguère Roland, De l'âge de la parole à l'âge de l'image in Forêt vierge folle, l'Hexagone, 1978, p.110
2. Ibid, Notes vives sur la peinture p. 179
3. Ibid, Notes vives sur la peinture, p. 178
4. Ibid, Le visage intérieur de la peinture, p. 23
5. Ibid. Le visage intérieur de la peinture, p. 27
6. Ibid. Le visage intérieur de la peinture, p. 21
7. Ibid. Notes vives sur la peinture, p. 174
8. Ibid. Signaux, p. 48
9. Ibid, Grimoire, p.80

'En d'autres lieux'

10. Ibid. Grimoire, p. 80
11. Ibid. Grimoire, p.81
12. Giguère, Roland, Feu fou in L'âge de la parole, Montréal, L'Hexagone, 1973, p. 87
13. Nos châteaux livrés au feu, opus cit.p.24
14. Tous feux éteints, opus cit. p. 26
15. Giguère, Roland, Haut lieu in La main au feu. Montréal, L'Hexagone, 1973, p. 83
16. Lieux in Forêt vierge folle, opus cit. p. 101
17. Ailleurs, 1975, opus cit. p.166
18. Grimoire, opus cit. p. 83
19. Lieux, 1962, opus cit. p. 101
19. Ibid. p. 101
20. Notes sur la poésie, 1963, opus cit. p. 106 et p. 105
21. Bachelard, Gaston, La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1949, p.106
22. Habitude de l'essentiel in La main au feu. opus cit. p. 134
23. Une ligne accuse, ibid, p. 135
24. A la santé des volcans in L'Age de la parole, opus cit. p. 50-52

'Roland Giguère alias 'Merlin l'Enchanteur (A. Breton)'

1. Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974

CHAPITRE IV

'Roses et ronces'

## ROSES ET RONCES

à Denise

Rosace rosace les roses  
roule mon coeur au flanc de la falaise  
la plus dure paroi de la vie s'écroule  
et du haut des minarets jaillissent  
les cris blancs et aigus des sinistrés

du plus rouge au plus noir feu d'artifice  
se ferment les plus beaux yeux du monde

rosace les roses les roses et les ronces  
et mille et mille épines  
dans la main où la perle se pose

une couronne d'épines où l'oiseau se repose  
les ailes repliées sur le souvenir d'un nid bien fait

la douceur envolée n'a laissé derrière elle  
qu'un long ruban de velours déchiré

rosace rosace les roses  
les jours où le feu rampait sous la cendre  
pour venir s'éteindre au pied du lit  
offrant sa dernière étoile pour une lueur d'amour  
le temps de s'éteindre  
et la dernière chaleur s'évanouissait  
sous nos yeux inutiles

la nuit se raidissait dure jusqu'à l'aube

rosace les roses les roses et les ronces  
le coeur bat comme une porte  
que plus rien ne retient dans ses gonds  
et passent librement tous les malheurs  
connus et inconnus  
ceux que l'on n'entendait plus  
ceux que l'on avait oubliés reviennent  
en paquets de petites aiguilles volantes  
un court instant de bonheur égaré  
des miettes de pain des oiseaux morts de faim  
une fine neige comme un gant pour voiler la main  
et le vent le vent fou le vent sans fin balaie  
balaie tout sauf une mare de boue  
qui toujours est là et nous dévisage

c'est la ruine la ruine à notre image

nous n'avons plus de ressemblance  
qu'avec ces galets battus ces racines tordues  
fracassés par une armée de vagues qui se ruent  
la crête blanche et l'écume aux lèvres

rosace les ronces!

rosace les roses les roses et les ronces  
les rouges et les noires les roses les roses  
les roseaux les rameaux les ronces  
les rameaux les roseaux les roses  
sous les manteaux sous les marteaux sous les barreaux  
l'eau bleue l'eau morte l'aurore et le sang des garrots

rosace les roses les roses et les ronces  
et cent mille épines!

roule mon coeur dans la poussière de minerais  
l'étain le cuivre l'acier l'amiante le mica  
petits yeux de mica de l'amante d'acier trempé  
jusqu'à l'os  
petits yeux de mica cristallisés dans une eau salée  
de larme de fond et de larmes de feu  
pour un simple regard humain trop humain

rosace les roses les roses et les ronces  
il y avait sur cette terre tant de choses fragiles  
tant de choses qu'il ne fallait pas briser  
pour y croire et pour y boire  
fontaine aussi pure aussi claire que l'eau  
fontaine maintenant si noire que l'eau est absente

rosace les ronces  
ce printemps de glace dans les artères  
ce printemps n'en est pas un  
et quelle couleur aura donc le court visage de l'été?

Giguère, Roland, L'Age de la parole, Ed. de L'Hexagone, 1965, p. 118-121

## ROSES ET RONCES

"Roses et ronces" est un poème dédié à une femme. Il est construit selon la technique d'écriture automatique. procédé qui s'enclenche à partir du "Hasard objectif". "Roses et ronces" condense des impressions relatives au temps, cet insidieux ennemi de l'amour.

Notre analyse vise à dégager les différents niveaux de lecture: ceux que la structure du texte arbore explicitement, ils sont de l'ordre spatio-temporel/phono-sémantique et ceux qu'elle suggère implicitement, ils sont de caractère symbolique, ils sont ce métalangage où se tiennent les sens seconds.

Lire "Roses et ronces", c'est entrer en un jardin de mots dans lequel fleurit l'imagerie surréaliste; c'est suivre une voie, un chemin aux bordures aussi subtilement parfumées (roses) que résolument agressives (ronces). C'est surtout entendre une voix qui sourd de profondeurs extrêmement résonnantes, celles de l'inconscient. Ces lieux-dits sont promis à d'autres exigences qui nous poussent à chercher toute excroissance sémantique affleurant entre roses et ronces.

Le poète n'aurait-il greffé à sa surréaliste plantation, n'y aurait-enté quelques sauvages appelés à produire en mystérieuse saison une floraison hybride, un croisement prodigue qui allierait du discours amoureux et une parole sur l'écriture poétique? Nous tenterons d'en cueillir au passage quelques bouquets; de plausibles significations parmi bien d'autres possibles s'en exhaleront.

Niveaux de lecture: spatio-temporel/son-sens

La mise en oeuvre semble avoir débuté lorsqu'une suite de mots et/ou d'images a subitement fait surface: un duo de vocables s'annonce dans le titre et constitue déjà une instance phono-sémantique qui relie deux entités lexicales du même registre sonore (ro-ron); elles sont issues de domaines de sens peu éloignés, car, d'après la taxinomie botanique, les rosiers et les ronces appartiennent à la famille des "rosacées". L'image augurale révèle donc un fait de nature du règne végétal, elle se donne à voir comme haie sauvage où croissent enchevêtrés des rosiers et des ronces.

Chacun à leur manière, les Classiques, les Romantiques et les Symbolistes ont conféré à l'assemblage son/sens une musicalité et un rythme reconnus de tous



temps comme condition indéniable de poéticité. Le Surréalisme, en tant que Mouvement voué au renouvellement de l'art poétique, diffère grandement des courants qui l'ont précédé. Il s'en démarque d'abord au plan formel: une symétrie y existe toujours, mais elle est plus aléatoirement dispersée, elle est, dirions-nous, plus en accord avec le flux verbal spontané, elle compose d'ailleurs avec une asymétrie souvent ostensible dans le découpage des strophes.

Une différence encore plus notoire provient du processus de production poétique: les Surréalistes se disposent à accueillir les matériaux phono-sémantiques fournis par l'imaginaire et ses corollaires en se facilitant l'accès aux couches sédimentaires mnémoriques, proprioceptives, auditives, olfactives et visuelles. C'est pourquoi nous ne pouvons éviter quelques considérations phénoménologiques. Ainsi, quand un M. Merleau-Ponty veut décrire certaines lois de la mécanique nerveuse selon lesquelles les stimuli engendrent des excitations capables de provoquer l'articulation du mot, ou bien que les états de conscience entraînent, en vertu des associations acquises, l'apparition de l'image verbale convenable, il déclare:

"Le sens des mots est considéré comme donné avec les stimuli ou avec les états de conscience qu'il s'agit de nommer, la configuration sonore ou articulaire du mot est donnée avec les traces cérébrales ou psychiques..." (1)

Dans "Roses et ronces", le poète parle d'un rapport amoureux; la densité, l'acuité de son propos doivent énormément au réinvestissement des réminiscences sensorielles qui font émerger les états intérieurs. Cette pratique poétique gagne en ampleur quand, par une mise en abîme universalisante, dans une série d'analogies au monde naturel/culturel, décuplée par l'intercommunication des impressions venues des cinq sens, se trouvent associés les produits de l'inconscient, du rêve, du savoir et des souvenirs plus ou moins lointains.

La terminologie du principe de base surréaliste: "hasard objectif", s'énonce comme un paradoxe flagrant. Cependant, il dit l'exact emploi des puissances imageantes de l'inconscient soumises à un certain contrôle de la conscience claire. André Breton, parlant du langage-image qu'il préconisait, disait que cette parole poétique "émanait d'une bouche d'ombre": admettre que l'inconscient puisse dicter de la poésie, c'est stipuler un travail novateur sur le langage.

#### Méthodologie:

Nous procéderons au relevé des homophonies, des homonymies, synonymies et antonymies pour faire ressortir ce qui, dans "Roses et ronces", allie spatio-temporel et phono-sémantique. Pour ce texte particulier, R. Giguère laisse libre cours à une parole poétique dite en rythmes tout en soumettant son langage imagé à une véritable organisation syntaxique. En effet, un sujet y est circonscrit, une suite logique apparaît struc-

turant le flux verbal sonore pressé d'irriguer les allées du sens. La temporalité y est traitée conformément au précepte surréaliste selon lequel passé, présent et futur interfèrent dans l'énoncé poétique en laissant priorité aux relations qui peuvent exister entre les deux pôles principaux de la durée.

"Roses et ronces", voilà un titre qui confronte de la douceur, des aspérités, du réel vécu, des floraisons du désir et du rêve jonchées de déceptions amères. "Roses et ronces" est le timbre annonciateur d'un refrain, sorte de rituel qui ponctue de façon quasi obsessionnelle l'espace/temps où l'écriture poétique prend ses droits. La rosace, les roses et les ronces, leur distribution itérative et leurs réitérations donneront le tempo pendant que ne cessera de se manifester le rapport humain-cosmos entre les saisons: celles du coeur et celles des fleurs. Les retours rythmiques en une presque constante morphologie, leur insistance dument appuyée, détiendront au pouvoir incantatoire prodigieux.

Selon le poéticien Roman Jakobson, "les retours réitérés, comme technique artistique, sont l'essence même en poésie." (2) Nicolas Ruwet abonde aussi dans ce sens in "Langage, musique et poésie" (1972). C'est encore R. Jakobson qui parle de "cette propension à inférer dans les ressemblances des sons une connexion des sens." (3), il y voit un des traits principaux de la fonction poétique du langage.

"Roses et ronces" est un texte où se vérifient aisément les caractères prosodiques de la parole poétique: cette suite de vers appelle un récitant, s'y entrecroisent, comme sur une échelle musicale, les nuances grave-médiane-aigue. Ce registre, analogue des intensités expressives verbales et de leurs variantes, en compose la trame sonore. De plus, les différents jeux homophoniques, les nombreuses rimes, le refrain et ses redondances, confèrent à l'ensemble une eurythmie exceptionnelle. Pour rendre compte de cette prédominance, nous nous référerons à un des aspects de la sémantique proposée par Julia Kristeva.

Cependant, il nous apparaît ici utile de rappeler le but précis de notre recherche qui est de poser l'enjeu des codes linguistique et iconique dans l'oeuvre de R. Giguère et d'en pointer les "grands signes". Dans cette optique, il ne serait aucunement pertinent de retenir ce qui, dans le dispositif pulsionnel inhérent aux fonctionnements langagiers, permettrait de tracer un portrait psychique de l'auteur. Nous laissons délibérément en retrait ce travail "d'analyste", pour consacrer nos efforts du côté de critères plus spécifiquement sémiotiques.

Yvan Fonagy, élève de R. Jakobson, a corroboré, à la suite de tests probants, l'usage assez répandu de désignations métaphoriques en phonétique à savoir: voy-

elles claires, lumineuses, sons durs, solides, consonnes mouillées, sourdes, sonorités minces, légères, sombres, etc...(4). Nous nous servons donc de ces expressions qui décrivent fort bien les effets prosodiques de la parole, leurs diverses connotations sensorielles et leurs nombreux coloris perceptibles à travers les agencements phono-sémantiques. Cette méthodologie facilitera la genèse vers la "Chora sémiotique", concept repris du Timée de Platon par J. Kristeva,

"La chora est cette disposition pré-syllabique au rythme, elle est ce lieu où s'impriment des marques psychiques de par des quantités discrètes d'énergie qui parcourent le corps du futur sujet parlant." (5)

De ce point de vue théorique, le langage poétique est une distribution de charges pulsionnelles. Notons ici une coïncidence intéressante: le mot "Kora" nomme également un instrument de musique africain qui, ayant longtemps servi aux "griots" ou bardes locaux, a désormais franchi la grille monastique pour accompagner motets et psaumes.

J. Kristeva divise une suite poétique en géno-texte et phéno-texte (nous avons une première fois présenté ces deux notions, voir au chapitre II.) Parlons illico du premier: le transport d'énergie pulsionnelle est repérable dans la disposition phonétique, soit dans l'accumulation et la répétition de phonèmes, c'est-à-dire dans la rime, soit dans l'intonation, la mélodie, c'est-à-dire le rythme. C'est précisément sur cette base du langage que nous comptons construire notre analyse; la valeur suggestive des voyelles et des consonnes ainsi que tout ce que révèle la mimique articulatoire des émotions relèvent d'une compétence pré-verbale, temps de l'originel engramme dans la mystérieuse "chora" platonicienne. Quant au phéno-texte, la description linguistique/rhétorique en sera faite au moment de discuter des qualités communicationnelles de "Roses et ronces" (Cf. Lexis, plus loin).

"Les contraintes rythmiques provoquent une mise en jeu des particularités sémiotiques et des différences sonores à travers les bases pulsionnelles de la phonation: les déplacements, les condensations, les transpositions articulent un réseau de sens constitué de différentiels signifiantes." (6)

"Roses et ronces" a pour principe organisateur une forme d'insistance où l'accumulation de groupes phoniques dans certains vers, ceux du refrain entre autres, leur répétition dans une même strophe, s'avèrent tout à fait propices aux antonymies et aux synonymies. Ces arrangements donnent lieu à de nouvelles structures de signification.

Le poème surréaliste est investi d'inconscient mais, le rythme poétique quel qu'il soit, n'est pas la reconnaissance de l'inconscient, d'après l'expression de Georges Bataille, il en est "sa dépense et sa mise en oeuvre"; son économie s'identifie au mouvement de rejet et de re-jet ou relance de la pulsion.

'Roses et ronces'

Rosace rosace les roses  
roule mon coeur au flanc de la falaise  
la plus dure paroi de la vie s'écroule  
et du haut des minarets jaillissent  
les cris blancs et aigus des sinistrés

Ces premiers vers traduisent beaucoup de mouvement. Une isotopie s'indique tant dans les lieux élevés d'où s'initie la vertigineuse descente que dans le choix du verbe "rouler" joint aux tourbillonnements sonores que suscitent les nombreuses vibrantes "r", composantes de plusieurs lexèmes voisins. L'effet d'éclatement s'accroît par l'emploi de fricatives sourdes (flanc-falaise) alors que ces mêmes mots norment les points d'impact sur lesquels l'écho rebondit; dentale sonore (dure) et labiale sourde (paroi) amplifient encore cette caisse de résonance naturelle. La scénographie exotique d'où parviennent les appels suppliants témoigne du grand sentiment d'éloignement moralement éprouvé et justifie du même coup l'appareillage phono-sémantique nécessaire pour une réception adéquate du message: les tours de Mosquées sont porte-voix d'un poète-muezzin lançant de sa désertique thébaïde des cris de détresse aussi retentissants que les incitations à la prière islamique. D'ailleurs, le poème entier est un enchaînement de vers qui s'appellent les uns par les autres, se répercutent.

du plus rouge au plus noir feu d'artifice  
se ferment les plus beaux yeux du monde

rosace les roses les roses et les ronces  
et mille et mille épines  
dans la main où la perle se pose

une couronne d'épines où l'oiseau se repose  
les ailes repliées sur le souvenir d'un nid bien fait

la douceur envolée n'a laissé derrière elle  
qu'un long ruban de velours déchiré

Comme dans un rêve, nous nous déplaçons d'un paysage du bout du monde vers des lieux plus familiers: la poussée des cinq vers du début achève son explosion dans les gerbes d'un feu d'artifice retombant en basse vallée, feu qui viendra bientôt mourir avec l'âtre domestique. L'aire intime aura d'abord été suggérée par l'habitat inusité de l'oiseau (couronne d'épines). A bon escient, l'alternance des sons pleins (or-on-, dans rosace, ronces, monde...) et des sons plus faibles (artifice-mille-épines...) prépare le bilan à faire auprès des dernières braises.

L'oiseau, prétexte aux réminiscences heureuses si judicieusement favorisées par ce mouvement de repli, se repose alors que la douceur s'envole: c'est là une

structure sémantique contrariée qui s'accuse encore dans l'usage récurrent de fricatives sonores (envolée-velours), de sifflantes (douceur-laissé-déchiré) ainsi que dans l'aura sombre et majestueuse des (ou) de (douceur-souvenir-velours). Les peines et douleurs s'euphémisent dans la répétition de sons minces (mille-épines) alors qu'une inoffensive perle restreint à son tour l'agression des blessants aiguillons. L'aria "rosace les roses les roses et les ronces" insiste avec la tristesse de ses (ro-ron); des accents qui sont repris dans l'envolée, le long ruban.

rosace rosace les roses  
 les jours où le feu rampait sous la cendre  
 pour venir s'éteindre au pied du lit  
 offrant sa dernière étoile pour une lueur d'amour  
 le temps de s'éteindre  
 sous nos yeux inutiles

La rosace redoublée, cette fenêtre où tremble une lumière instable, annonce les quelques lueurs fugitives qui s'agitent dans les sonorités claires (dernière-inutiles) alors que des multiples nasales groupées avec les (u et ou) alourdissent l'atmosphère.

Le vers:

la nuit se raidissait dure jusqu'à l'aube  
 associe adroitement la résonance forte (raidissait-dure) de dentales sonores et l'atténuation sourde (nuit-jusqu'à-dure); ainsi, roideur et froideur s'entendent, ainsi, l'obscurité s'étend.

rosace les roses les roses et les ronces  
 le coeur bat comme une porte  
 que plus rien ne retient dans ses gonds  
 et passent librement tous les malheurs  
 connus et inconnus  
 ceux que l'on n'entendait plus  
 ceux que l'on avait oubliés reviennent  
 en paquets de petites aiguilles volantes  
 un court instant de bonheur égaré  
 des miettes de pain des oiseaux morts de faim  
 une fine neige comme un gant pour voiler la main  
 et le vent le vent fou le vent sans fin balaie  
 balaie tout sauf une mare de boue  
 qui toujours est là et nous dévisage

Ce long récitatif commence par une attaque forte: un parallélisme sonore pour faire entendre d'hyperboliques battements de coeur, le refrain y a cette fois déclenche un couplet vigoureux. Il s'agit d'une émission verbale hachurée pendant laquelle se confondent et s'affrontent la dureté de plusieurs consonnes (r-b-f-p-k-s-t-) à la mouillure (librement-oubliés-balaie...) de bon nombre d'autres.

Au plan structurel, les mots attisent dans le subconscient de nouvelles représentations et ces dernières font surgir à leur tour de nouvelles expressions qui les explicitent. Paradoxalement, une luxuriance d'images envahit ce qui voudrait être minimisé; une

panoplie de phonèmes amenuisants (petites-aiguilles-miettes-fines...) insinue ce stratagème de miniaturisation. Des sifflantes (sans-soif-dévisage) et des fricatives sourdes (fou-vent-soif) déchirent l'espace sonore en charriant la fureur du vent. Cette tempête vient s'échouer dans une mare de boue, miroir brouillé où aucun Narcisse ne saurait se reconnaître; toutefois, dans une antithèse de sons et de sens, le poète fait de la spéculaire flaque d'eau le lieu d'un constat des plus lucides, car (balaie-là-dévisage) y pratiquent les trouées nécessaires entre les obscurcissants (tout-boue-toujours-nous).

c'est la ruine la ruine à notre image

Ruine, mot deux fois nommé dans un ultime effort pour occulter l'échec, image renversée et image dans l'image qui, esthétiquement secondée par une série de consonnes doubles (ressemble-battus-fracassés) monte à l'assaut en véritable raz de marée:

nous n'avons plus de ressemblance  
qu'avec ces galets battus ces racines tordues  
fracassée par une armée de vagues qui se ruent  
la crête blanche et l'écume aux lèvres

Galets battus, racines tordues sont vagues verbales déchaînées qui, en effet, frappent de leurs accords cette polyphonie: quatre lexèmes avancent et leur bruyant passage est au diapason d'un ressentiment sans équivoque; une colère qui s'exalte encore dans:

rosace les ronces!  
les rouges et les noires les roses les roses  
les roseaux les rameaux les ronces  
les rameaux les roseaux les roses  
sous les manteaux sous les marteaux sous les barreaux  
l'eau bleue l'eau morte l'aurore et le sang des garrots

Rosace les ronces! Il est très significatif que deux des formants lexicaux de la thématique du poème se voient ici ponctués d'une exclamation. Dans ce sizain, la révolte gronde et s'illustre on ne peut mieux par l'activité mimétique des organes phonatoires d'où filtrent des messages secondaires. Ces six lignes établissent une antonymie par rapport au bouleversement catamorphique des vers initiaux; c'était alors la chute du coeur, maintenant s'effectue une remontée prosodique en crescendo: l'ascension abrupte aux parois de l'être.

Une énumération des plus hétéroclites cumule des jeux homophoniques (eau bleue-eau morte-aurore) qui provoquent un décuplement de sonorités. Une profusion de (on-o-au) donne l'accent grave des sentiments difficiles à contenir. La rencontre inopinée d'objets éclectiques entraîne la progression dramatique: il suffit d'une lecture à haute-voix pour exhiber tout le travail articulatoire exigé aux fins d'un rendu expressif confor-

me. De plus, les six vers se déroulent en l'absence de verbe; néanmoins, une chaîne exclusivement nominale les dynamise remarquablement.

Si la strophe précédente passait comme un ouragan de mots, le déferlement qui s'ensuit semble l'anamnèse éprouvante durant laquelle se prononcent à vive allure et dans un mélange impossible, des végétaux, des couleurs et autres éléments naturels et culturels. C'est finalement dans l'aurore empourprée que le mal de vivre s'assimile aux puissances cosmiques.

Un tel orage se repercuté et tonnent les résonances tragiques et pleines. Des nasales contrecarrent la horde de 'R' et, dans un ressac de souvenirs malheureux grossi d'appréhension, l'eau, symbolisée par une suite de labiales liquides, se métamorphose jusqu'à ensanglanter l'aube d'un jour fatidique.

L'inconscient dicte en rythmes saccadés la révolte devenue douloureuse à comprimer; avec une rapidité surprenante, les sons s'alignent impulsivement, le "hasard objectif" et la conscience claire endiguent les décharges intempestives d'émotions, ces flux et reflux sont péniblement subjugués sous l'emprise des mots qui eux, cherchent à se dire par leurs signifiants plutôt que par leurs signifiés. Le combat intérieur que livre le poète joue en synonymie avec la lutte interne entre sons et sens. L'écriture dite "automatique" rend compte de l'ordonnement des pulsions (Cf. Chora sémiotique décrite plus haut). En syncope, les mots s'activent et tendent à se projeter selon une rythmique pure. L'urgence d'une matérialisation sonore des états du dedans va de pair avec un déploiement de paroles certes étonnant mais jamais détonnant.

rosace les roses les roses et les ronces  
et cent mille épines!

roule mon coeur dans la poussière de minéral  
l'étain le cuivre l'acier l'amiante le mica  
petits yeux de mica de l'amante d'acier trempé  
jusqu'à l'os  
petits yeux de mica cristallisés dans une eau salée  
de lame de fond et de larmes de feu  
pour un simple regard humain trop humain

Voilà qu'une autre synonymie apparaît, elle se rattache encore à la première série de vers où déjà le coeur roulait des hauteurs orientales en proches contrées. Dans une structure parfaitement onirique, le même coeur descend cette fois dans un "ailleurs", dans l'excavation minière, creuset métaphorique de l'inconscient; s'y cristallisent les faits dramatiques aussi bien que les regards qui ont peine à se rencontrer.

La phrase musicale, revenue plaintive à force d'un surplus d'épines qu'un point d'exclamation vient apesantir, se poursuit dans une variété de sons minces et clairs (i-ière...) propre à décrire l'effritement des passions, cette poussière si asséchante pour l'amour. Au creux de l'être, un scintillement subsiste dans la nuit, celui des yeux conusants de mica. Les dures matières évoquées forment antonymie au voisinage des fluides (lame-lames de feu-trempe-eau salée...). Au demeurant, leur étymologie et leur organisation phonétique (labiales sourdes de poussière-petit, dentale sourde de étain), (gutturale sourde de de coeur), (liquides de lame-lames-salée) confirment leur antagonisme.

rosace les roses les roses et les ronces  
 il y avait sur cette terre tant de choses fragiles  
 tant de choses qu'il ne fallait briser  
 pour y croire et pour y boire  
 fontaine aussi pure aussi claire que l'eau  
 fontaine maintenant si noire que l'eau est absente

Après le tumulte, les écorchements, brûlures, éraflures et l'assèchement, voici l'accalmie, la réflexion, le départage des effets et des causes puis, sous-jacent, le métalangage sur l'écriture poétique. Un sizain entier se fait "Place" ornée d'une fontaine (symbole surréaliste de la production poétique). C'est l'endroit choisi pour déclamer la scène cruciale, celle des aveux. Regrets, considérations à portée philosophique se condensent dans une variance de sons clairs ou petits et lumineux: "il y avait sur cette terre tant de choses fragiles", le poète veut voir et croire malgré le drame aveuglant, il demeure visiblement et audiblement en attente: les voyelles ouvertes (rosace-avait-fallait-pas-absente), les fricatives sourdes (que-croire-claire-qu'...) qui côtoient des liquides (il-fragiles-fallait-claire-l'eau), des sifflantes (choses-roses-ronces-si-aussi) sont autant de sonorités qui ruissellent et jaillissent de la significative fontaine-écriture poétique et qui la conjurent de ne pas se tarir.

rosace les ronces  
 ce printemps de glace dans les artères  
 ce printemps n'en est pas un  
 et quelle couleur aura donc le court visage de l'été?

Le dernier quatrain dit subtilement l'attitude espérante et l'apaisement. Le printemps, deux fois répété pour être ensuite à peine nié, dialectise tout l'essentiel du propos. Il est printemps synthèse après avoir été thèse et antithèse. Il s'annonce tout de même, timidement: sa venue probable, bien que retardée, nous rassure, ne contient-il pas l'été dont il est dit qu'il aura un visage, seule sa couleur fait encore énigme. Printemps, saison synthèse qui en recèle d'autres: les anciennes, la présente et les futures. Printemps synthèse de désarroi, il résume une question primordiale, la plus préoccupante pour chaque é-



tre au monde: la question de finitude et de sursis, celle de la fuite du temps qui emporte avec lui maintes promesses dont l'a priori commandait l'infinie durée.

Les sons de l'effroi (on—o—donc) avec les liquides (glace—quelle—couleur—l'été), leur apparaître dans le vacillement coloré de la rosace, signe aussi sonore que visible: de là proviennent toute lumière et quelque chaleur, ce qui n'empêche pas les assombrissements des (ou—couleur—court) ni les retentissements des gutturales et spirantes fortes (glace—visage). L'agencement phono—sémantique laissé en suspens dans un point d'interrogation qui exige l'élévation du ton, donne l'espoir de l'éveil promis. En sourdine, la parole poétique hâte le dégel, elle glisse comme cours d'eau, bien des alluvions s'y dissolvent, y fond le glacial embâcle.

Parfois d'une voix éteinte, étranglée, "l'objet sonore" (7) s'écrase pour n'être plus que bruissements de respiration entre roses et ronces. Avides de durée cosmique. les mots s'étaient sur la continuité blanche de la page, il sont alors cris aigus: le poète trouve son timbre dans l'outre—conscienne.

Les déplacements des masses verbales autour des refrains emportés provoquent des effets de rémanence. Ce qui au départ s'apparentait à la fameuse déclinaison latine: rosâ...rosâm...rosis... avec ses désinences, reste en suspension dans une sorte d'entre—saison, on dirait une leçon de grammaire qui devient une leçon de vie à répéter, à se remémorer pour la retenir à jamais. Dans sa fonction phatique (8), le refrain "rosace les roses les roses et les ronces" se compare au "Nevermore" du Corbeau de E.A. Poe traduit par C. Baudelaire: mélancoliquement, "nevermore" transige des états d'âme de par la portée acoustique de son bâti phonétique. A la manière surréaliste, "rosace les roses...." dit et re—dit semblablement au triste "jamais plus" de Poe ce que Ronsard constatait jadis à propos des roses, du temps et de la courte jeunesse des amours.

Le poète est atteint par la proximité essentielle des choses; dans "Roses et ronces", R. Giguère s'interroge sur ce qui l'assujettit à la rose et surtout au climat autant comme aux caprices de l'amour et des saisons. Les cycles reviennent pareillement au refrain qui reprend entre les couplets tantôt hampes fleuries, tantôt rameaux aux bourgeons frileux.

Les sonorités du poème s'alanguissent sous le clapotis des fontaines bientôt desséchées. Avec ce froid silence qui pesait, il fallait une pause, un prélude incertain au contre—point qui se devinait: un nouveau visage se superposait, il enchantait l'hori—

zon, il allait imposer un terme aux sinistres résonances.

'Roses et ronces', du temps et de l'espace, et par surcroît, un jeu sérieux entre les êtres et le mouvement des choses. Un lieu poétique qui fait que les roses ne sont plus tout à fait que des roses mais des sons qui s'accordent entre eux. 'Roses et ronces', une efflorescence où les signifiés perdent un peu de leur splendeur sémantique afin que les signifiants appuient matériellement, substantiellement le rapport de l'homme avec la nature: une réverbération acoustique, écho éloquent d'un profond désir de pérennité.

Un point d'orgue rappelle souvent les thèmes déjà lancés, il est ce recours aux qualités majestueuses imparties au registre de la consonne 'R'. L'aspect sonore de cette communication vibrante exprime les contenus mentaux préconceptuels, pré-conscients et inconscients. Il est à noter que l'acquisition consonantique (r) est la dernière à se concrétiser dans l'apprentissage du langage.

Ce poème accomplit la rime intérieure dont le port d'attache, la "chora sémiotique" orchestre la partition à partir de l'attaque 'Rosace les roses les roses et les ronces'. L'expression de l'intensité d'un phénomène se fait par sa multiplication, l'emphase qui en résulte est à relier au processus du rêve. Ainsi, une chaîne sonore surgit à la conscience et l'écriture automatique obéit à ses conditions de rythme, de hauteur et de timbre. Inmanquablement, s'accusent des différences avec du discours logique, ceci est dû à un contact organique avec la musique interne, gravée sur l'instrument ontogénétiquement accordé, la chora sémiotique.

A. Breton, dans des remarques relatives au message automatique, insistait sur le "verbo-auditif" qui lui paraissait plus fécond que l'automatisme verbo-visuel. R. Giguère utilise abondamment les consonnes nasales liquides réputées les plus euphoniques, par contre, il n'hésite pas à traverser jusqu'au pôle négatif de l'échelle d'euphonie en parsemant son texte de (t-k). Si le (r) n'empêche pas l'écoulement de l'air vibrant, il exacerbe aussi bien les dévorants désirs: les roulements des (rosace-roses-ronces), leur fréquence, leurs séquences en témoignent. Ce constat est en conformité avec le principe poétique d'un R. Jakobson qui veut que "les juxtapositions se contaminent dans des associations mécaniques, par contiguité entre sons et sens, ce labeur agissant sur le langage réveille le sens fondamental des mots." (9) Le parallélisme sonore, la scansion phrastique, la ritournelle vicariante avec ses modalités, ses tonalités, son vibrato et toutes ses harmoniques, fait de cet arrangement verbo-auditif une mélodie où chacune des strophes-couplets est une variation sur le thème à interpréter respectivement: "forte", "fortissimo", "andante", "largo"

ou "piano", cela va de soi que "Roses et ronces" ne peut comporter de passage "allegro".

Un tel poème s'entendrait au beau mitan d'une bucolique pastorale comme au faite d'une cordillère pourtant, sa ferveur vocale comblerait la nef d'un médiéval vaisseau gothique (Cf. rosace: verrière de cathédrale). Comme quoi, Jean Starobinsky a raison d'affirmer: "Les vestiges du sacré sont partout décelables dans le Surréalisme." (10) "Roses et ronces" est une composition dont la hardiesse des mouvements, leurs qualités artistiques en font un impromptu qui doit ses accents au "hasard objectif" bien sûr, seulement, le vaste champ de sens auquel ce poème ouvre et la riche gamme de sentiments qu'il évoque, lui défèrent une toute autre envergure.

Pour le principal théoricien du Surréalisme, A. Breton,

"l'automatisme garantit la pureté de la pensée et l'intégrité de l'esprit. Les paroles de l'inconscient laissent les mots se combiner selon leurs affinités les plus secrètes. Le Surréalisme repose sur la croyance en la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui (ex: une fine neige comme un gant pour voiler la main et les yeux de mica dans "Roses et ronces"), à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée." (11)

Dans l'écriture automatique telle que pratiquée par R. Giguère, texte et vie se nourrissent mutuellement. Parmi ses Essais critiques, R. Barthes a cette réflexion éclairante qui replace l'oeuvre en tant que non réductible à une réalité extérieure objective, il lui reconnaît un accord avec l'activité onirique d'un auteur, donc subjective; ainsi déterminée par l'imaginaire, la production signifiante ne peut que soutenir ce que le sémiologue français appelle: "une transcendance biographique" (12). Préconscient, inconscient, selon l'ontogénèse et la phylogénèse, s'inscrivent dans une dynamique verbo-auditive renforcée par la faculté imageante du langage poétique. Nous avons constaté comment les différentielles signifiantes organisent le dispositif sémiotique à travers le poème; image et langage se répercutent l'un sur l'autre: l'image acoustique se colore de ses valeurs intrinsèques et le langage poétique grave ces tonalités, ces qualités, cette durée dans l'accomplissement d'une poussée verbale qui est mimésis constante puisque la figure s'élabore selon les lois du processus primaire.

Le Surréalisme cherche à atteindre à une connaissance profonde de la nature humaine, une telle tâche implique une genèse nécessaire, un retour incessant aux prémices, à l'originel état, celui à partir duquel du langage advient. Ce faisant, le Surréalisme actualise la "chora sémiotique". Après analyse, nous pouvons déduire que la suite "Roses

et ronces" sert bien ce concept de "traces", de racines, d'empreintes, de marques distinctives (Semeiotikè) en grec. Calqués sur le cycle naturel (homme/cosmos), les éléments significatifs qui prolifèrent de tercet en quatrain, sont réservés en bourgeons et boutons de roses dont l'éclatement est éminent.

Un des buts de notre étude visait le "faire retentir" au sens bachelardien mais aussi au sens d'un retentissement qui permet de voir et presque d'entendre ce qui, dans la structure poétique, correspond phonétiquement à l'avènement du sens. "Roses et ronces" s'interprète selon les élans des sentiments qui y trouvent leurs répons infinis: un thème qui s'entonne ponctuellement est tour à tour invocation, révocation, toutefois, il ne va pas jusqu'à l'extrême et maléfique imprécation.

Le géno-texte est polyphonie-polysémie: une voix singulière qui fait penser à la monodie de la Grèce antique s'amplifie au point de devenir chorale au sein de laquelle homme, femme, nature, saisons et émotions vont de cantate en oratorio alors que le temps joue toccate et fugue avec l'amour. Cette temporalité en actes oeuvre entre sons et sens. Par ses allitérations, "Roses et ronces" est une cadence exécutée d'après la touche personnelle du poète, solo palpitant, il rejoint l'universel.

Le motif "Rosace les roses les roses et les ronces" exauce l'authenticité poétique; ne propage-t-il pas en rimes échoïques les réminiscences de l'être parlant? De l'amour, du temps, des roses et des ronces, c'est du discours poétique sur l'immémoriale destinée, re-cueilli, dit et re-dit de concert avec la rythmique fondamentale.

NATURE/CULTURE

Le jardin de mots 'Roses et ronces' semble le lieu d'une symbiose Nature/Culture, ce type d'écriture surréaliste s'apparente à l'éclosion d'une 'pensée sauvage', celle-là même que Claude Lévi-Strauss a théorisée en définissant:

"le premier aspect du bricolage qui est de construire un système de paradigmes avec des fragments de chaînes syntagmatiques."

(1)

Etant donné que ce poème trouve son bâti figural aux tréfonds de l'inconscient ou en recueille des morceaux aux frontières de la veille et du rêve, ces parcelles de réalité dont la mémoire est le dépôt, ces rêveries effritées, sont récupérées et reconsolidées en une imagerie verbale qui forme alors un objet poétique inusité, créé de toutes pièces.

Le poète, poétisant, mime la prolifération créatrice d'une nature 'naturante' (P. Klee); il rattache quelques maillons de chaîne syntagmatique et, sa condition socio-culturelle lui permet d'effectuer des croisements paradigmatiques qui instaurent la fonction dialectique si chère au Surréalisme.

Voyons maintenant comment R. Giguère articule le rapport nature/culture dans sa fantastique roseraie: pendant qu'une aura cosmique enveloppe et imprègne le paysage intérieur défilant à fleur de mot, la spectrale luminosité d'une verrière en rosace domine et concrétise une thématique teintée de mysticisme. Les minarets islamiques, la couronne d'épines faite nid sont, respectivement, tours émettrices de messages, d'appels à la prière et formants d'une analogie entre la souvenance heureuse (nid-royaume-foyer) versus les épreuves douloureuses présentement encourues. De telles images 'pieuses' sont suggérées par les allusions à l'architecture religieuse (rosace: cathédrale gothique) et (minarets: mosquées de l'Islam), avec la couronne de la Passion, elles s'associent donc de façon mystico-culturelle au martyr du Dieu chrétien et instituent un parallèle entre les souffrances du Christ et les malheurs provoqués par l'agonie d'un amour. Elles croisent les syntagmes-fragments advenus plus ou moins automatiquement, ils sont jeux homophoniques, rapprochements sémantiques inspirés de la nature végétale/animale assimilés aux cycles saisonniers. Ce bricolage d'une 'pensée sauvage' foisonnante, fruit du 'hasard objectif', se combine aux références d'un savoir, d'un vécu nécessairement induit par le donné socio-culturel. De même les repères relatifs aux productions industrielles, (objets fabriqués ou autres tels que les pièces pyrotechniques, ruban de velours, gant, aiguilles, manteaux, marteaux, minerai, etc....

"Roses et ronces" étend les dimensions d'un rapport au monde jusqu'à intégrer très significativement du culturel à du naturel. Ce texte, aussi finement taillé que rosace pérenne enchâssée dans l'historique édifice du culte, ne contient pas moins toute la fragilité et l'évanescence des roses, ces fleurs de passion entravées aux ronces, cultivées pour embaumer ou pour être offertes avec affection, tandis que l'épineuse importune, quoique productrice de mûres "sauvages", connote peines et désagréments; de plus, "ronces artificielles" a le tort de désigner d'agressantes clôtures qui pourraient, symboliquement, forclorre l'odorant "jardin suspendu" entre Orient et Occident. Texte éclaté parce que sur-réaliste. Les "roses et les ronces" jalonnent tous les chemins de vie comme joie et souffrance, l'auteur y réussit tout de même un certain rendu réaliste car, l'imaginaire prolixe y est, dans une appréciable mesure, mâté par l'apport déterminant d'un chagrin amoureux assumé; rappelons-nous que ce poème est dédié à une femme déjà aimée: "Denise".

Tout à fait sous-jacente, une clepsydre mesure le débit d'écriture dont la source menace de se tarir; les dernières strophes en exhibent l'étiage. La muse s'étant retirée, les fontaines jaillissantes de l'amour heureux auront bientôt l'aspect de puits desséchés. La coulée vivifiante des mots gorgés d'ardeur, n'est plus que gel installé aux artères, l'été tarde trop!...

Dans un métalangage qui reste accroché à la question d'une saison désirée, le poète cristallise ses espoirs. Il a cultivé désirs et sentiments par une enlevante synesthésie, il est ainsi arrivé à s'identifier aux éléments de nature ne laissant pas pour autant le champ culturel en jachère. Le prouve encore la place importante réservée par la signification symbolique à l'écriture poétique: que ce soit la mare/miroir brouillé, les vagues écumeuses, l'eau bleue, l'eau morte, les lames de fond et surtout, les fontaines auxquelles il voudrait continuer de boire malgré tout, ces ruissellements, il y croit intensément au point d'en hâter le dégel par sa seule parole désirante.

Le temps cosmique perturbe le passage des saisons, le printemps est devenu aussi méconnaissable que les amants eux-mêmes, il vient un moment où il n'y a plus que "rosace les ronces" pour le conjurer; les roses, symboles de renouveau, posent "in absentia" la question du futur, cependant, elles ne sont pas complètement occultées puisque la ronde verrière en rosace rayonne toujours et fustige de tous ses lobes floraux les ronces résistants; le visage de l'été promis vacille à la fenêtre colorée.

Comme quoi l'écriture automatique est "pensée sauvage", elle révèle effectivement un premier aspect du bricolage: "Roses et ronces" s'est construit d'un système de

paradigmes, son architecture esthétique/culturelle s'est solidifiée aux chaînons syntagmatiques, rosiers et buissons d'épines croissant ensemble et bordant quelque chemin de halage jamais trop loin d'un bassin soudainement grossi de colère comme océan ou d'une source, ou d'une fontaine; l'eau, les trois autres éléments: l'air (vent fou...) le feu (âtre domestique, d'artifice), la terre (surface habitable et cultivable, excavation minière) ont, à tour de rôle ou simultanément, abordé aux rivages de l'être, naturellement poussés par une force immanente. Les impressions, les sensations exprimées en synergie ont atteint ce point ultime où se communique l'incommunicable.

Il n'est pas vraiment de grilles pour fermer les allées épineuses et fleuries de "Roses et ronces", c'est une oeuvre ouverte (Eco); quiconque y pénètre, entre dans un songe et retrouve quelques bribes de ses propres saisons.

Quant à l'agencement dialectique Nature/Culture, une autre partie de l'analyse en cours intitulée "Lexis", tendra à démontrer que la variété de figures de rhétorique, ces ornements du discours poétique, se condense ici en quelques significations de caractères symboliques dont la thématique émane justement du rapport fortement appuyé entre rose/rose/ronces, c'est-à-dire entre l'objet d'art (architecture/écriture poétique) et l'objet existant à l'état purement naturel dans la prose du monde.

Le poète, avec une fluidité verbale comparable à ce "miroir sans tain" (A. Breton), irrigue en traversant derrière les apparences, l'envers des choses, nivelant de flagrantes contradictions, il livre en images les saisons du dedans. Des batailles nocturnes sur lesquelles se brisent les désirs aux rougeoyantes aurores des réminiscences heureuses et tristes, il transgresse les barrières les plus infrangibles du temps. L'incidence des relations humaines amoureuses avive et maintient l'analogie "être-au-monde/cosmos, une pareille synthèse grave encore plus profondément la trace prégnante du Naturel/Culturel.

### LEXIS

"Roses et ronces" est une suite de sons signifiants dont le génotexte est offert dans un souffle: "pneuma", cette parole s'énonce avec toute la volupté du "grain de la voix" (1), on croirait entendre le poète lui-même.

Au niveau formel, césures, ruptures rythmiques, gradations et finale interrogative organisent un dispositif verbal ressemblant à une situation communicationnelle: un message de détresse est émis, nous le recevons, puis, quand l'énoncé se termine, une question est posée, c'est alors que la rémanence joue de magie; le lecteur se surprend à murmurer un répons: "rosace, les roses les roses les ronces". Ethos et pathos jouent en complicité.

L'auteur dévoile une relation amoureuse qui périclité, il en évoque des moments chargés d'émotion, l'expression de ce vécu a de tels accents d'authenticité qu'elle nous conduit entre les allées piquantes et parfumées; nous marchons du même pas, au rythme des vocatifs récurrents, composants d'une sorte de métaphore filée: rosace les roses et les ronces venant se manifester comme figure de base tout au long du poème.

Cet écrit est aussi parlé et partant, écrit pour être lu et récité; R. Giguère y parle à la manière dont A. Martinet le formule, c'est-à-dire:

"qu'il communique l'expérience, ce réseau d'apparences à la fois stables et collectives que nous appelons le monde"(2)

Anaphorique, la déclinaison "Rosace les roses les ronces", resitue le lecteur, l'auteur l'utilise en guise de rappels qui viennent appuyer son discours à coups d'éclats dramatiques.

"La rhétorique est l'étude de la lexis poétique!" Après cette définition, G. Genette partage les figures en deux groupes: celles à sémantisme sensible (relations spatiales-temporelles et d'analogie) et celles à sémantisme plus intellectuel (antiphrase, litote, hyperbole). (3) Si les dernières normées sont présentes dans "Roses et ronces", R. Giguère donne une prédominance aux images à sémantisme sensible, l'analyse que nous en avons faite au point de vue des isotopies son/sens le démontre amplement. Par contre, nous savons qu'il arrive parfois que cet artiste-poète use à bon escient d'un sémantisme davantage intellectuel lorsqu'il construit des poèmes-affiches, des collages et autres jeux scripturaux-graphiques (ex: poèmes-images).



Il serait assez fastidieux de retourner au texte pour y déceler, énumérer et expliciter chacune des figures de rhétorique qui l'animent, nous préférons les regrouper sous l'égide "symbolisation-signification" conformément à la théorie de T. Todorov.

Thématique générale du texte: l'amour

Symbolisation dévolue historiquement à ce thème: la flamme, d'abord pétillante puis, vacillante et réduite à l'état de braise avant de mourir, tuant avec elle éclat, chaleur et vitalité amoureuse.

Premier sous-thème: les aléas du temps; les saisons du coeur, dans une symbolique osmose, coïncident avec les quarts cosmiques d'une année.

Deuxième sous-thème: diffus dans la fluidité d'un métalangage, il est fontaine et toutes eaux, vives, tarries, absente, morte, bleue ou noire. Eau essentielle, vitale pour l'humain et coulée du langage poétique.

Les multiples sentiments exprimés: nostalgie, crainte, désarroi, regret, révolte; espoir, ils sont états qui empruntent les voies symboliques suivantes:

Nostalgie : dans la rondeur du repos d'un oiseau, dans sa triste envolée, dans sa faim insatiable à jamais non rassasiée, dans un ruban effiloché et dans les dernières lueurs et étoiles...

Crainte : les plus beaux yeux du monde se ferment, deviennent inutiles, la fontaine que menacent tarissement et stagnation, le printemps de glace déjà figé jusque dans les artères.

Désarroi : un coeur qui dévale une falaise abrupte sise en pays étranger (krathophanie/catomorphie), symboles hespériens; crépuscule et nuit qui se raidit, les hyperboliques claquements cardiaques, les malheurs anciens et nouveaux comme autant d'aiguilles mauvaises, plus qu'un subtil gant de neige pour couvrir des mains exposées aux engelures, une mare de boue aussi brouillée que la brouille entre les amants reflète mal et trop bien la réalité insoutenable, des galets battus et des racines tordues en guise d'auto-portrait du couple désespéré; ils sont images aperçues à travers le "miroir sans tain" poétique qui réfracte le visage défectueux de l'amour, des épines par milliers, des regards qui ne se rencontrent plus au creux de lieux miniers (inconscient); une symbolisation chthonienne; dans ces dédales poussiéreux voisinent contradictoirement feu, eau salée (amour/écriture poétique,vie), constat d'un printemps hypothétique prisonnier de sa gangue hivernale.

Regret : qui va du plus rouge au plus noir feu d'artifice, couronne d'épines et autres symboles sotériologiques, le nid rappelant le refuge amoureux, le bonheur égaré revenant par furtifs moments, les larmes cristallisées de l'amante, debout dans son impassibilité sculpturale: vision par trop pénible, les lames de fond, toutes ces choses fragiles malencontreusement cassées, éparses.

Révolte : cris sinistres, vent dément: "Que salubre est le vent," disait Rimbaud, mer d'orage, mare de boue et toutes gradations, énumérations d'objets qui réifient remarquablement la non-acceptation d'une rupture, la ruine

de l'amour.

Espoir : appels aigus: ces cris mêmes mis en poème pour que quelqu'un les lise ou les entendent, une minuscule perle qui se glisse entre chardons, la question finale que pose la couleur de l'été dès lors entrevu, n'a-t-il pas un visage? Il sera écourté, mais il viendra, c'est sans équivoque.

Quand nous résumons, nous avons: le feu/flamme/amour, l'eau/vie/poésie et le temps qui bouscule l'être à ses frontières, effritant les passions les plus vivifiantes; ce sont là les composantes de la structure symbolique sur laquelle se greffent, au fur et à mesure de la production automatique surveillée par le "hasard objectif" que guide la conscience claire, les tropes, la "lexis" de "Roses et ronces".

A propos de temporalité, Gilbert Durand note que:

"sa répartition en années est une répétition de l'acte cosmogonique, cette création nouvelle rendue possible d'âge en âge et vouée à l'abolition du destin en tant qu'aveugle fatalité." (4)

Comme R. Giguère laisse ouverte la question du printemps à naître, espérant toujours le retour de l'été, on peut supposer que ce désir manifeste s'accorde avec le précepte anthropologique. La structure du texte ne discute-t-elle pas en le dialectisant l'impérieux du temps; d'une part, si néfaste pour l'amour à force d'usure par la durée et, d'autre part, si bénéfique dans ses retours cycliques gorgés de promesses selon lesquelles les rosiers pourraient bien croître enfin délivrés des ronces. Froids et malheurs emportés, le temps s'emploie à construire l'oubli.

Il eût été relativement facile quoique fort long de distinguer les différents rapports de ressemblance (métaphores), de contiguité (métonymies), de contrariété (ironies) et de détecter les parties et les tous dans leurs alternances (synecdoques) ainsi que les effets d'hyperbole et de litote. Mais, R. Giguère est un artiste de tendance surréaliste et toutes les constructions phrastiques originales: inversions, épithètes antéposés enfin, la panoplie des figures ci-haut mentionnées; se forment dans le déroulement même des mots-images qui surgissent à la faveur d'une disposition du poète à parler d'abondance du vécu, du rêve, du désir et de bien d'autres faits passés (enfouis dans l'inconscient) présents (percutant le réel maintenant) ou futurs (effleurant aux portes de l'imaginaire). L'écriture automatique accueille expressément le matériau verbo-auditif et la rencontre mots/figures/sons façonne de justesse les chaînes de sens; la spontanéité y a préséance sur l'arrangement syntaxico-rhétorique préalable ou minutieusement travaillé.

Si "Roses et ronces" apparaît ouvrage comme vitrail circulaire, irisé des tonalités douces, lourdes ou froides, s'il situe les lieux intérieurs en une topologie dis-

loquée: orient/occident, montagne/vallée, nid/foyer/chambre, mer démontée/rivage, prison (barreaux), mine d'amiante ou de mica, parc/fontaine/bosquet, le tout enclos (si peu) dans un jardin cosmique/mystique, c'est que ce texte est "pensée sauvage" soudainement éclose.

Il n'est pas que des images en vue dans ce poème, y rôdent les odeurs âcres, enfumées, les parfums floraux, y vibrent les sons éclatants qui s'atténuent sous les bruissements, les soupirs et les silences. Il y a les pauvres miettes à goûter et la soif à combler. Une myriade de références proprioceptives passent par les douceurs voluptueuses avant de subir chocs, égratignures, effrilements, engelures, brûlures (larmes de feu). Descente et remontée s'accompagnent d'âpretés, d'aspérités, de frictions, tout y est mouvance car la surdétermination amplifie ce qui condense et déplace (Freud). A n'en pas douter, l'activité onirique est à pied d'oeuvre; la dictée de l'inconscient ne peut s'effectuer que selon le processus du rêve.

Le poète surréaliste tient pour l'une de ses sources l'ensemble des souvenirs qui se réverbèrent en lui; leur venue dans les strophes rythmées, ce phrasé, cette musique de l'être, scripturale portée gravée d'après la mesure originale (Cf. Chora sémiotique), c'est chaque fois une image évanescence rapidement encadrée dans le corps des mots, ainsi la figure prend forme. A. Breton employait les termes "photographie de la pensée". Empruntant l'expression de P. Ricoeur, nous pourrions dire que l'écriture surréaliste est "métaphore vive". Chacun des tropes provient d'associations libres entre phonèmes-lexèmes, réunions fortuites qui sont "écarts" au sens où l'entend Jean Cohen (5), puisque ce phénomène rhétorique étale les effets stylistiques qui résultent d'un bricolage harmonieux, véritable syntonie, et exploitent à fond les assemblages les plus arbitraires. La réserve infinie du langage innerve le discours poétique surréaliste.

Soulignons que la Psychologie de Jean Piaget tend à élargir la notion d'intelligence jusqu'à inclure les domaines de la perception et de l'instinct. D'ailleurs, C. Lévi-Strauss et J. Piaget concilient l'unité de l'esprit humain avec l'existence d'une fonction symbolique. Dans "Formation du symbolisme chez l'enfant", J. Piaget ne postule pas de dispositif distinctif mais insiste sur la continuité fonctionnelle entre le sensori-moteur et le représentatif. Il situe la fonction symbolique en amont de la fonction conceptuelle comme l'implique le modèle cybernétique. Seulement, peut-on dire que les percepts, en tant que sources d'information privilégiée pour le traitement symbolique servent d'input qu'au dispositif conceptuel?

"Le problème à considérer, c'est celui de la fonction symbolique elle-même en tant que mécanisme commun aux différents systèmes de la représentation et que mécanisme individuel dont l'existence préalable est nécessaire pour rendre possibles les interactions de pensée entre individus et par conséquent, la constitution et l'acquisition des significations collectives."  
(6)

Jean Piaget stipule donc l'antériorité logique du fonctionnement symbolique par rapport à la fonction conceptuelle. Pour lui, la fonction symbolique se définit comme suit:

"Ce qui rend possible l'acquisition du langage ou des signes collectifs, mais elle déborde largement puisqu'elle intéresse également les symboles par rapport aux signes, i.e. les images intervenant dans le développement de l'imitation, du jeu et des représentations cognitives elles-mêmes...La fonction symbolique est donc essentielle à la constitution de l'espace représentatif aussi naturellement que dans les autres catégories réelles de la pensée." (7)

Ces appuis théoriques nous confirment dans la voie que nous avons empruntée afin de découvrir ce qui constitue la base de l'écriture automatique soit, ce qui déclenche le déferlement des possibilités de l'imaginaire enfin, ce qui rend si productif le couplage des fonctionnements mentaux avec le donné sensoriel compris ici en tant qu'apport aussi précieux qu'indéfiniment renouvelable au fonds de l'imagination.

Si la polysémie est l'ensemble des rapports existants entre signifiés divers d'un même signifiant, le poème "Roses et ronces", à cause des brèches qui y sont pratiquées par le fonctionnement symbolique de l'image, exige le recours à une théorie axée sur la signification/symbolisation. Ce texte, de par son riche pouvoir sémantique, expose, développe et magnifie, on ne peut plus adroitement, l'essence des thèmes

qu'il propose, leur poéticité. Quand il est question de temps, il s'agit davantage de temporalité, il y a plus de végétalité que de végétaux parmi les rosiers et les épines, plus de minéralité que de filons miniers amiante ou mica. plus d'aquosité que d'eau fontaine/écriture poétique. La rime qui construit un sémantisme différent vient se réduire ensuite par la substitution de valeurs métaphoriques qui rendent aux homophonies, telles que relevées au début de l'analyse, (Cf. Niveaux de lecture) la parenté sémantique exigée par le principe de parallélisme à la manière dont J. Cohen le décrit (8) ; Ex: "le coeur bat comme une porte que plus rien ne retient dans ses gonds", (Roses et ronces). Si tout cela revient à l'esthétique de l'image, les bonnes formes, relativement à la dualité phénoménale: forme forte/forme faible, dégagée par la Gestalthéorie, sont issues de la convergence de différents facteurs d'organisation du champ perceptif dont les deux principaux sont la proximité et la ressemblance. Cette description de J. Cohen (9) explique aussi le fait que la poésie résulte d'une transformation qualitative du signifié.

T. Todorov manifeste des réserves sérieuses à l'égard du fonctionnement poétique tel que décrit par J. Cohen en s'appuyant sur la notion d'écart. Le premier nie l'efficacité de la théorie du second, précisant que tous les écarts ne peuvent être des figures et, qu'au niveau de l'explication et forcément à celui de la description, l'instrument qui sert de fondement à l'ouvrage "Structure du langage poétique"(J.C) échoue.

Nous utiliserons la démonstration du Groupe de Liège pour justifier notre choix en ce qui a trait à la force symbolique qui structure la "lexis" de "Roses et ronces". Il y a du figural: plusieurs strophes organisent le discours, les métaphores abondent; quelques unes sont lexicalisées(ex: amante d'acier trempé "jusqu'à l'os"), d'autres sont des comparaisons motivées (ex: neige comme un gant), leur valeur opératoire accentue le rendu symbolique.

J. Dubois et al. disent qu'il est aujourd'hui possible de considérer la synecdoque comme une figure plus centrale si on se réfère au principe de décomposition sémique ou componentielle; c'est-à-dire, si on extrait d'une propriété un sème commun qu'on considère comme une classe. Une métaphore n'est donc plus qu'une double synecdoque puisqu'un sens intermédiaire, soit la partie identique des deux sens en jeu ayant fonctionné comme synecdoque l'un de l'autre afin que ces deux sens puissent être subsumés par un même signifiant, rend la permutation évidente. La métonymie serait également une double synecdoque symétriquement inverse à la métaphore car, chacun des deux sens y fonctionne comme une synecdoque d'un troisième qui les englobe.

A l'intérieur du système verbal, il existe deux types de rapports: le premier, entre le signifiant (ex: flamme) et son signifié est dit de "signification". pendant que

le rapport entre le signifié "flamme" et le signifié "amour" est dit de "symbolisation". C'est alors admettre que les tropes nous amènent au code de symbolisation formulant les différents rapports possibles d'un signifié à l'autre, mieux encore d'un symbolisant à un symbolisé.

"Le rapport symbolique consiste en l'association stable de deux entités de même nature et qui peuvent exister indépendamment l'une de l'autre." (10)

Tzvetan Todorov maintient que 'maintes propriétés attribuées communément aux signes devraient l'être aux symboles.

"Un signifié devient à son tour signifiant et le processus s'enchaîne. Or, c'est la symbolisation seule qui peut se prolonger de la sorte, formant une chaîne infinie. La signification se limite elle, à l'union d'un signifiant et d'un signifié. De cette théorie se dégagent également les raisons de la motivation et de l'immotivation. La relation de symbolisation ne peut être que motivée: un signifiant et un signifié ne peuvent-ils pas exister et en dehors de cette relation et sans elle. La relation de signification implique l'immotivation car, il est impossible qu'une suite graphique ou sonore ressemble ou soit contiguë à un sens, c'est une relation nécessaire vu que le signifié n'existe pas son signifiant." (11)

Avec Tzvetan Todorov, nous acquiesçons à cette co-présence de la signification et de la symbolisation dans le langage. La façon dont nous avons voulu traiter de la "lexis" du poème "Roses et ronces" l'atteste. Seulement, nous nous empressons d'ajouter que "si une suite graphique ou sonore" ne peut généralement pas "ressembler ou être contiguë à un sens", l'écriture automatique surréaliste et spécialement le poème "Roses et ronces", tout en ayant recours à un haut degré de symbolisation, tire une bonne part de ses effets de sens du donné "verbo-auditif" qui, comme nous l'avons déjà explicité, puise au langage originaire suivant les traces, marques et empreintes (semeiotikè) qui rythment son débit prosodique. En résumé, la genèse d'une telle poésie va d'abord selon la musicalité première de la "chora sémiotique et se nourrit, chemin faisant, des symbolisations (tropes, figures, style, syntagmes et croisements paradigmatiques ["pensée sauvage", bricolage] impartis à la dialectique Nature/Culture.

Notes'Roses et ronces'

1. Merleau-Ponty, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. 204
2. Jakobson, Roman, Question de poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 334  
Ruwet, Nicolas, Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972
3. Jakobson, Roman, Opus cit. p. 216
4. Fonagy, Yvan, La métaphore en phonétique, Montréal, B. N. du Québec, Didier, 1980
5. Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p.22-30
6. Ibid. p. 213
7. Moles, Abraham, Théorie de l'information et perception esthétique. Paris. Flammarion, 1972, p. 172 et sq.
8. Jakobson, Roman, Il a complété le schéma de Bühler, déterminant les actes qui sont inhérents à l'acte même de communiquer. Outre le monde (contexte), le locuteur et les destinataires, Jakobson fait intervenir pour décrire l'acte de communication, le code linguistique employé, le message composé, et enfin la connexion psychophysiological, le contact établi entre les interlocuteurs. Aux fonctions 'métalinguistique', 'poétique', s'ajoute la fonction 'phatique' selon laquelle il n'y a pas de communication sans un effort pour établir et maintenir le contact avec l'interlocuteur. Cf. Ducrot O/ Todorov T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 427
9. Jakobson, Roman, Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 20
10. Starobinsky, Jean, Critique de notre temps, André Breton, Paris, Garnier, 1974, p. 58
11. Breton, André, Manifestes du Surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p.46
12. Barthes, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p. 250

Nature/Culture

1. Lévi-Strauss, Claude, La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962, p. 198

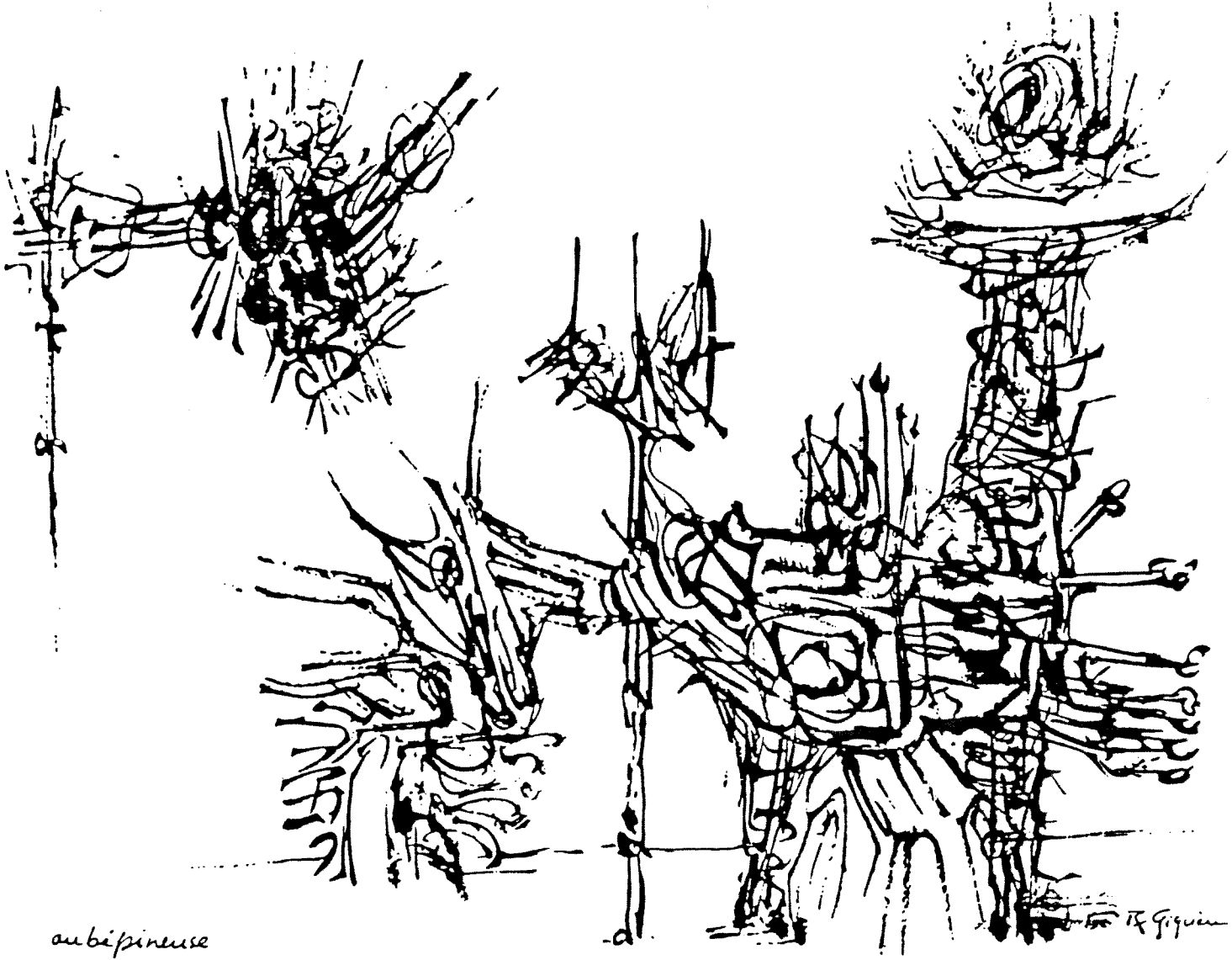
Lexis

1. Barthes, Roland, L'obvie et l'obtus, Essais critiques 111, Paris, Seuil, 1982, p. 236 et sq.
2. Genette, Gérard, cité par Jean Cohen in Théorie de la figure, Communication No. 16, Paris, Seuil, 1970, p. 38 et sq.
3. Genette, Gérard, La rhétorique restreinte, in Communication No. 16, Paris, Seuil, 1970, p.128.
4. Durand, Gilbert, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p. 324.
5. Cohen, Jean, Le haut langage, Théorie de la poéticité, Paris, Flammarion, 1979, p. 18 et sq.  
  
Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.
6. Piaget, Jean, Formation du symbolisme chez l'enfant, Neûchatel, Delacheaux et Nietslé, 1964, p. 9.
7. Piaget, Jean, opus cit. p. 292.
8. Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p. 224.
9. Cohen, Jean, Théorie de la figure, in Communication No. 16, Paris, Seuil, 1970, p. 24.
10. Todorov, Tzvetan, Synecdoque, in Communication No. 16, Paris, Seuil, 1970, p. 26 et sq.
11. Todorov, Tzvetan, Article cité et Théorie du symbole, Paris, Seuil, 1977, p. 282.



CHAPITRE V

La levée des signes



*aubipineuse*

*1890* *Th. Giquin*

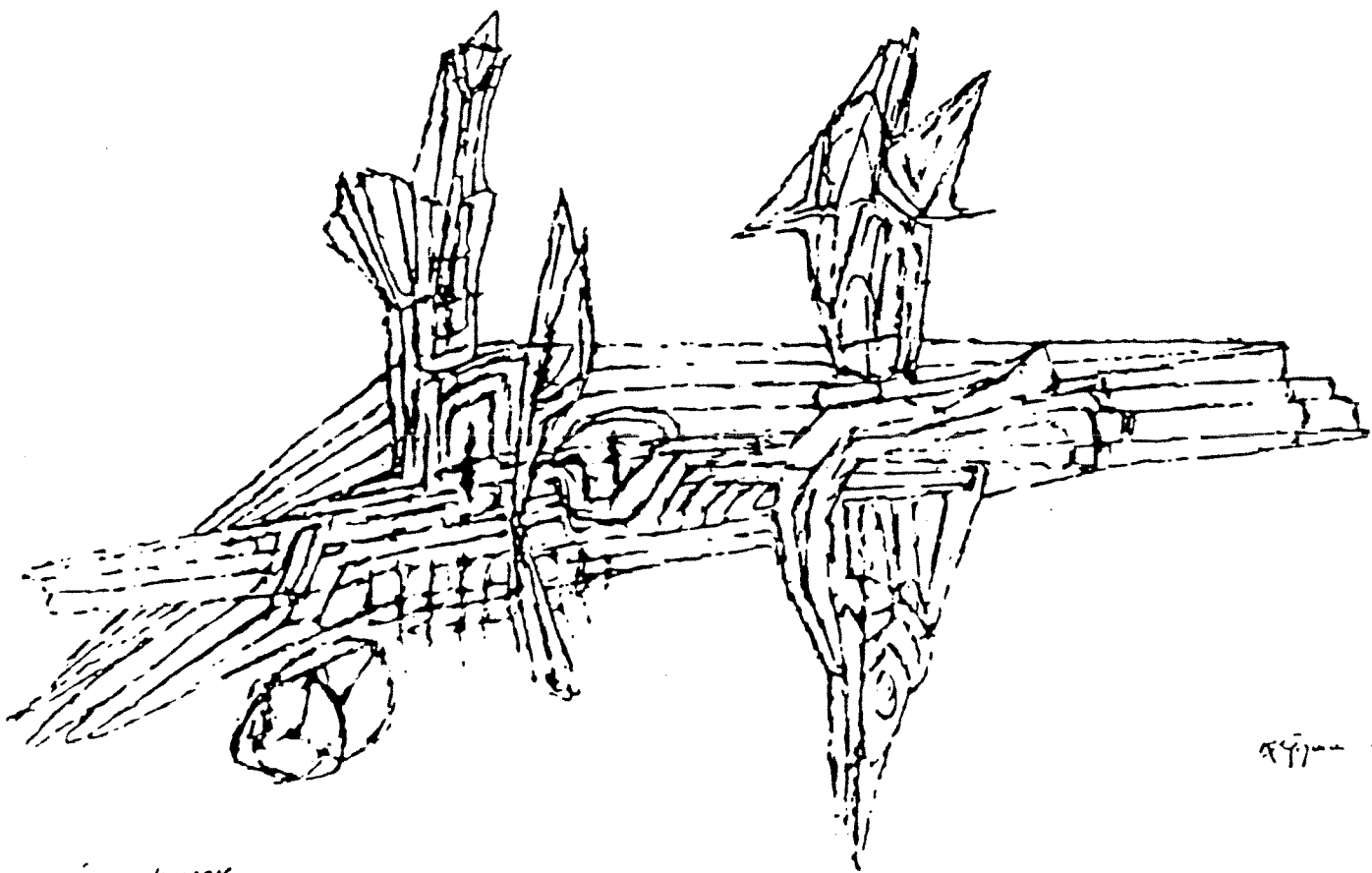


Figure de bois

1891-1900

LA LEVÉE DES SIGNES

"Roses et ronces/Aubépineuse/Figure de proue"

Nous prenons la liberté d'associer le poème "Roses et ronces", le dessin "Aubépineuse" et l'emblématique "Figure de proue" (1). Notons que l'auteur ne fait aucun rapprochement explicite entre ces trois productions.

D'après notre procédure analytique, les comparaisons linguistique/plastique s'effectuent selon leur parenté thématique; ici, la résurgence nous paraît évidente. Dans la classification horticole, roses, ronces et aubépine (euse) sont de la famille des rosacées. Pour ce qui est de la "Figure de proue", sa réalisation graphique rappelle quelques caractères formels de "l'Aubépineuse": les deux oeuvres offrent une configuration xylomorphique. De plus, l'histoire de la navigation nous le confirme, les navires anciens s'ornaient souvent de sculpturales figurations ou statues taillées dans le bois demeuré au naturel ou polychromé. Notre trio improvisé aurait donc des points communs. C'est à travers concordances et discordances que nous tâcherons d'élucider des relations suffisantes entre le poétique et l'iconique susceptibles de conduire à des significations insoupçonnées.

Posons d'abord un regard sur la structure gestaltique de "Aubépineuse": une ligne d'horizon partage la "plage" blanche, laissant intactes deux portions quasi égales de la surface; l'analogie page/plage dit bien le compte-rendu du premier impact visuel, ne percevons-nous pas globalement une échourie aux racines torturées, dressée sur les rives d'un océan improbable? La dialectique fond/forme joue ici de délinéations plus ou moins fortement encrées qui pratiquent des ajours propices au surgissement du figural (2). La mise en page est ainsi faite qu'il devient tentant de tourner légèrement la feuille afin de mieux visualiser une entité absconse portant sur un autre plan: perpendiculaire, une ligne fugitive voisine le bord gauche du support, elle délimite, encadre un peu l'ensemble. De cette frontière, culminent des taches et des tracés qui font mine d'attaquer la composition plus importante qu'ils surplombent. A l'extrême droite, un nid coiffe ce que l'on peut assimiler à une branche tronquée ou à quelque souche. Non pas dans, ou sur, mais au-dessus de l'habitat instable, deux yeux et un bec appartenant à un oiseau de passage.

Transversalement, de droite à gauche, arrive un duo de formations inquiétantes: l'une d'elles s'étire dans le prolongement végétal-animal, tandis que l'autre émerge du sous-sol, elles ont semblément bouches béantes de lignivores affamés, cous élongée et oeil

hagard. Une balise solitaire s'élève derrière la créature pour le moins chimérique dont tête et queue ne sont ni queue ni tête mais plutôt toucan, faucon, hoberau ou quelque autre spécimen en fâcheuse position.

Le dessin surréaliste pose problème à la description car, une part d'illusion figurative provient de l'automatisme fulgurant par lequel des formes se composent librement. Néanmoins, devant "l'Aubépineuse", il s'avère impossible de passer outre à la violence qui s'y décharge; tout y est hérissé de pointes et dardé de flèches. Il va sans dire que l'énigmatique mammifère, debout dans son mystère, n'a d'autre lignée que celle d'un bestiaire imaginaire. Une construction aussi fantastique assaillie de piquants et d'aiguilles rend on ne peut plus plausible le titre à fonction déictique "d'Aubépineuse"; mot-valise (nom commun passé épithète) grâce au pouvoir ludique du poète habile à transformer du langage en image et inversement. De ce fait générateur il découle qu'une élaboration iconique se souligne (Cf. intitulé immédiatement sous l'image) d'un contenu hautement poétique. D'entrée de jeu, le dessin donne à voir le buisson ardent où crépitent les possibles engendrement de traces conservées dans les couches sédimentaires de l'inconscient: comme bois consumés venus au jour pour exhiber leur état, lignes et formants déchiquetés prennent place et déposent par la magie du "Pouvoir du noir" (3) les marques issues des lieux intérieurs obscurs maintenant promus à l'éclatante lumière du blanc papier. Fantômes à découvert, ils surprennent et déconcertent; on croirait encore entendre la plume fébrile gratter la feuille mince sur laquelle vient se plaquer l'imaginaire ornirique.

D'une thématique assez proche, "Roses et ronces" alliait des bosquets sauvages (ronces, épines), des nids, des oiseaux, des rivages tristes et des amertumes avouées, des cris aigus, des grondements sourds et sinistres (mer-vent-orage...). Utilisant un vocabulaire aux combinatoires infinies, le poème parlait d'un chagrin d'amour, d'une hantise face au travail d'écriture désormais privé d'une muse amoureuse. "Roses et ronces" mariait douceur, souvenirs heureux et, tout en nuances, leur opposait aspérités, angoisse et révolte.

Pour "Aubépineuse", un même imaginaire surréaliste guidé par le "hasard objectif" dans l'avènement du dessin automatique et du titrage poétique (mot-valise), étale sur une surface plane, non plus seulement les caractères du code langagier mais, d'une gestuelle vraisemblablement beaucoup plus hâtive, avive un plan vierge de cinglants tracements. Au fur et à mesure, une masse végétale "s'anime" d'une volerie qui confond chasse et proie.

On peut supposer qu'une fois l'image apparue, le songe délâbré enfin clos, le poète dessinant regarde son image et, tout à coup, se présente le mot; l'artisan du langage, garant de toute science onomatopéïque, norme et forge du même encre: "Aubépineuse", ce mot-image

surgi entre pics et courbes, hampes, jambages et cercles. L'image surréaliste a cette particularité, manu sui generis, ligne après points, elle jaillit au réel en différentes traces plus ou moins disciplinées et codifiées. Elle est l'image dans le mot et le mot dans l'image. Avec "Aubépineuse", indiscutablement, elle est l'image et son mot.

### 'Figure de proue' (3)

L'oeuvre de R. Giguère, en tant que semiosis/poïésis, donne lieu à ce que nous nous apprêtons à définir comme des "grands signes". Ces valeurs dominantes répondent d'une symbolique récurrente et subsument les quelques thèmes que recèlent tant les productions poétiques que iconiques. Nous identifions ici celui qui nous paraît le plus important puisqu'il est au fondement même de l'entreprise giguérienne, il s'agit du langage-image traité par du langage poétique et/ou du langage pictural. La figure de proue que nous analysons maintenant dérive justement de ce déploiement de symboles; dessinée, elle est représentation picturale de la poésie, l'auteur l'ayant en d'autres lieux désignée pour remplir cette fonction; elle est 'Figure de proue/Poésie' parce qu'ainsi consacrée par du texte poétique.

Quand nous abordions "Roses et ronces", nous y distinguions différents niveaux de signification, parmi eux, l'appareil métalangagier fontaine/écriture poétique; il venait donner sens au travail sur les mots et magnifiait la ferveur poétique ou "Poeïen" qui le sous-tend.

Quand nous posions la comparaison poétique/iconique entre "Roses et ronces" et "Aubépineuse", nous faisons état de la déhiscence poétique afférente tout en insistant sur la globalité image-titre; ce phénomène titrage dû au mot-valise inventé, produit caractéristique de la faculté poétique, a le pouvoir d'abstraire l'essence même du fait concret "image-poétique-Aubépineuse".

Voilà que l'artiste surréaliste récidive avec un dessin d'une gestalt comparable à plusieurs égards: forme ligneuse, certaines protubérances un peu moins aigues, partage figure/fond presque équivalent mais sans ligne d'horizon cette fois, résidus d'une configuration de volatiles (ailes, becs ouverts) puis, quasi centré, un triangle descendant ou sorte de quille qui assure l'équilibre du tout. C'est 'Figure de proue', ses lignes longitudinales sont traversées par deux poutres axiales qui lui confirment quelque caractère d'architecture navale.

La métonymique "figure", ie: le signe 'Figure de proue' pour la chose

signifiée "la poésie", apparaît sensiblement moins heurtée que "l'Aubépineuse"; on peut dire qu'elle a davantage l'allure d'un bois d'épave usé, patiné par l'érosion saline, on devine qu'elle a navigué, comme la poésie, en mer houleuse ou calme. elle a servi d'identité à un navire bourlinguant par la mer des signes, cette embarcation solide dont le sillage se gonfle des 'Mots-flots (5) d'une parole poétique.

Force nous est de constater que ces analyses intertextuelles décèlent une parenté tout à fait utile à une genèse des signes iconiques/poétiques, il suffit de remonter le courant des mots. A notre avis, la démarche artistique féconde qui associe dans des poèmes la poésie à une figure de proue, qui dessine cette figure en guise de représentation du poétique puis, qui produit une "Aubépineuse-invention surréaliste typique" dont la thématique rejoint celle d'un poème dédié à une femme, à l'amour et à l'écriture (Roses et ronces), équivaut à la suggestion d'un filon; en en brisant la gangue, nous découvrons que les quatre entités (la poésie comme telle, le poème mentionné et les deux dessins) sont indéniablement de même source, de même eau, de même souche, du même bois. Bois épineux, bois délavé, bois mort, fossilisé, consumé mais, invariablement appelé à re-naître dans l'épiphanie de l'image et, porté par la poésie sur vagues de mots, dans la suite du monde. Ressacs des phrases comme des rimes plastiques, embruns où percent les traits noirs comme vibrent les redondances sonores, vent qui charrie sons et souffle, efface ou creuse des traces, tempête qui bouscule l'imagerie, éparpille et condense les figures (rhétorique-iconicité), flamme amoureuse/feu de l'être et d'artifice comme autant de brûlures qui burinent êtres et choses, tout cela forme l'impact expressif qui ne peut que s'adjoindre les phénomènes primordiaux qui ont nom: amour, rapport à l'autre et au cosmos, vie, mort, finitude, désir, rêve, attente....

Cependant, il ne faut l'oublier, un thème principal (grand signe) soutient le bâtiment de sens, abri des actes et faits susnommés, il est ce travail conjugué du poétique et de l'iconique. Les séculaires pratiques (ut pictura poesis) naviguent entre temps et espace. Le bâti phono-sémantique auquel s'arriment rêves-mots-images et la structure graphoplastique où s'engoncent linéaments, délinéaments, chacun à sa manière, déplie les voilures où bat la signifiante. Toutefois, c'est d'un seul hauban que la poussée salutaire provient: l'emblématique sculpture féminine déjà jadis signe-symbole (les ondines déesses mythiques faisaient l'orgueil des galères et voiliers), franchit les caps les plus audacieux; celui d'occuper l'espace pour parler poésie au moyen de périodicité percevable (rythme, rimes) n'est pas le moindre.

La "Figure de proue" manoeuvre sur l'étendue des signes, son effigie (dessin) prouve l'habileté du poète à l'enjeu des codes, il met littéralement en abîme son

"grand signe". Voudrait-il attester ici de la préséance du verbal sur le figural ? La masse xylomorphe n'offre-t-elle pas dans l'adoucissement de ses contours, dans la netteté de son lignage une concordance plausible avec le poème "Roses et ronces" ? Dans ce dernier, la violence s'atténue sous la chanson des mots. Parallèlement, dans la fixation picturale du fait poétique (dessin), une indicible douceur euphémise la rudesse d'une facture corrodante par ailleurs vérifiable dans les réalisations graphiques de l'auteur, ("Aubépineuse" en est un exemple patent.) Tandis que, conformément à ce qu'elle illustre, la "Figure de proue" se raffine, elle connote les lentes et patientes érosions du poétique si apte, on le sait, aux prodigieux dégradés vu les infinies variables et permutations praticables dans le pléthorique champ du langage.

"Aubépineuse", d'une inspiration similaire à "Roses et ronces", laisse voir que la plume n'y subit plus les entraves des mots-sons, libérée du code langagier, elle assène le papier, le prend violemment d'assaut, y pique plus d'épines que de roses. Pourtant, les racines tordues, les aiguilles omniprésentes dans le poème agressaient certes, maintenant, elles ne savent plus que blesser, égratigner. Le dessin demeure impuissant à établir le contraste douceur/aspérités, plus subtil, le texte arrivait à le faire. "Aubépineuse" n'est plus que violence, image unifiée, unifiante, elle hypostasie l'attaque, la révolte et les souffrances qui leur sont connexes. Polysémie du poétique, monosémie du graphisme, voici une différence observable qu'il serait dangereux de généraliser. Néanmoins, pour le traitement de la thématique en cause, on peut affirmer que des mots sculptés, ciselés à la manière d'une figure de proue/poésie et que des traçages acérés tels que visibles dans "l'Aubépineuse" sont deux traits relatifs, le premier, au poétique, le second, à l'iconique.

Le poème est produit pour la lecture, le dire et partant, l'audition. Le dessin est structuré pour le voir. Les deux expressions artistiques commandent la réception esthétique (6) qui leur convient respectivement. Il est, bien entendu, de multiples différences entre le poétique et l'iconique; or, "Figure de proue" fige, réunit ensemble la duelle poésis qui constitue l'oeuvre de R. Giguère. Promue emblème de la poésie, elle est "ente" perceptible d'une alliance intercurrente des deux codes (langage-image), ente est ici entendue au sens spécifique que lui donne la science des blasons (Cf. Héraldique). A ce titre, elle devient "grand signe" par excellence, sa force réside dans le fait de fondre du poétique et de l'iconique. L'alliage obtenu tient forcloses les différences et les ressemblances qui partagent les deux registres.

L'acte de dessiner "Figure de proue", création idiolectale du poète pour qui l'expression susdite vaut pour la poésie, exclue du même coup toute tentative de départager langage/image et surtout, d'accorder à l'un une prédominance sur l'autre.



Durant notre analyse, il ne s'agissait pas d'établir à tout prix un parallélisme constant d'images/mots, nous voulions plutôt démontrer que le "grand signe" "figure de proue" rend adéquatement compte d'un travail révélateur sur les signifiants, ouvrage d'un poète-artiste souvent attentif à en poser les ambivalences. Effectivement, la représentation giguérienne a continuellement vent en poupe et fait bel usage de tout le grément (lettres, jeux typographiques, lignes, taches, noir, couleurs....)

Si "Roses et ronces", dans l'organisation des sonorités, le rythme, l'emploi d'effets consonantiques et vocaliques, les inflexions tonales enfin, si une exaltation de la matérialisation des sons y produit des significations primordiales véritablement enracinées dans le verbal, (Cf. Chora sémiotique), "Aubépineuse", s'oppose à cette peinture sonore de roses hauturières venues d'outre-mer (déplacement: Orient-Occident-Minarets-Thébaïde-cathédrale gothique-jardin familial...) une économie de moyens, (traits noirs sur fond blanc, limitation spatiale à la surface à couvrir [format du support], perception nécessairement globale...) met en sourdine sous l'écorce des signes graphiques ce que le langage clamait de maints lieux et plutôt fortement dans la poésie. A cet effet, ajoutons que l'information susceptible d'être traitée symboliquement peut provenir de tous les sens, cela de façon indépendante ou conjointe; "Roses et ronces" donne exactement dans ce concept d'idiosyncrasie. De ce point de vue, il est d'une plus riche densité expressive que "Aubépineuse" puisque maintes données du sens s'y détachent par le truchement de formules langagières inhérentes au vécu sensitif. Ce qui s'articulait dans la tessiture phonique (Roses et ronces) se livre au voir dans la texture du dessin (Aubépineuse), trame, lignes, ondes vibrantes à claire-voie. Non, l'échourie-poésie, gigantesque sublime aux rivages du rêve (ce dessin est une image surréaliste typique de l'auteur; encre sur papier) prolonge encore les racines du sens: le signifié n'atteint-il pas les dimensions d'une prosopopée quand le bois d'épave (signifiant plastique) s'anime pour parler poésie ?...

W. Kandinsky causait des aspirations poétiques de l'artiste et du climat (stimmung) de l'oeuvre devant approfondir et sublimer la réceptivité du spectateur, (7). "Figure de proue", en sa qualité "d'Hapax legomenon", métaphore poétique en elle-même, (emploi exclusif à son auteur, R. G. ) s'avère l'image toute désignée pour faire lever le sens du signe: l'analyste, croisant à travers l'oeuvre de R. Giguère, essayant de mieux détecter le rapport concepteur/amateur, s'en trouve guidé par la mythique sirène des beaux-artistes, à l'instar de l'antique Thétis Seiche (8), la Néréide est déjà là, à l'avant, dressée sur le pont du bateau, elle pourfend les horizons de l'art, portant un regard lucide qui lui permet d'en apprécier l'ampleur des jusants.

Homologies et oppositions sont forces oscillantes sur la piste méthodolo-

gique que nous avons empruntée; nous posions un poème de facture fine et solide (Roses et ronces) face à un dessin des plus surréalistes: une sorte d'apparition animalière-sylvestre d'aspect hirsute (Aubépineuse). Nous évoquions ensuite un texte poétique au cours duquel l'auteur affirme que la poésie est figure de proue, image emblématique qui pousse ses racines adventives jusqu'au coeur d'une illustration graphique (dessin d'une pièce de bois, synecdoque du fait poétique et métonymie vu l'intitulé: "Figure de proue". Nous collignons donc cette dernière avec les susmentionnés, n'était-elle pas l'assise de notre argumentation...

Avec elle, ce parangon de l'activité créatrice, véritable 'poëïen', il nous est possible de conclure que la fonction d'identification à laquelle l'auteur l'a promise est éminemment remplie. Elle ouvre le sillon qui laisse libre cours à la coulée du temps; que ce soit pour favoriser la périodicité du langage poétique ou pour faire naître les liaisons, ruptures, empreintes, lignes, points, taches et rimes plastiques des compositions picturales. Il va de soi que la nymphe assiste aussi, impassible et complice aux grands jeux spatiaux: ainsi en est-il des marées capricieuses des poèmes, celles qui, tantôt couvrent les plages-pages, tantôt se retirent pour gratifier le silence de ses parts essentielles (Cf. Mallarmé: la signifiante des blancs ou vides dans l'agencement typographique du texte poétique). Point de résistance non plus à la prolifique invasion de l'espace bientôt fourmillant d'élaborations emboîtées, enchâssées, fertiles en tous leurs empiétements et leurs gigognes surprenantes (technique de dessin propre à R. G.) ainsi qu'en leurs impressions et leurs surimpressions (gravures variées). Puis, bien que chez le typographe-artiste-auteur-éditeur, l'empire des signes se soit édifié sous la gouverne du Pouvoir du noir (Cf. Op.cit.), le peintre, lithographe, aqua-fortiste et relieur d'art qu'il est également, se soumet de bonne grâce au régime chromatique et, c'est encore sous le regard averti de sa fabuleuse 'muse' que, sur maintes surfaces biplanaires (toiles, papiers fins, pages de livres d'art...) il étend ou presse les couleurs les plus réelles férues de traduire le surréel.

Oui! la "figure de proue" préside à "La levée des signes" (9). Le poète ne manOEUVRE au brouillard.

Notes

1. "Roses et ronces" : poème extrait du Recueil L'Age de la parole, 1949-1960, Ottawa, Editions de l'Hexagone, 1965, p.118-120

"Aubépineuse" : dessin, encre sur papier extrait de "A l'orée de l'oeil" cinquante dessins accompagnés d'un texte de Gilles Hénault, St-Lambert, Editions du Noroît, 1981, p. 47

"Figure de proue" : dessin, encre sur papier, extrait de "A l'orée de l'oeil", ibid, p.57

"Figure de proue" : texte en prose poétique extrait de "La main au feu", 1949-1968, Ottawa, Editions de l'Hexagone, 1973, p.92

il est à noter que ce court texte contient et une référence à l'écriture poétique (... "l'éternel sillon d'une phrase jamais achevée...") et une référence au langage pictural (...le point de fuite au coin de l'oeil...) Copie complète à la note 4.

Plusieurs autres textes et poèmes parlent de la figure de proue, nous en signalons quelques exemples:

de: "Adorable femme des neiges", 1958, verset VI à XII in "L'Age de la parole", opus cit. p. 157-162:

VI

C'est un printemps de sang nouveau  
que ton visage de nuage ovale à ma fenêtre

c'est la merveille à ma porte  
que ton corps d'étoile polaire sur mes rivages

à la lisière de ta flamme  
se consomment les lourds fagots d'hiver

la main haute sur les orages  
le ciel sur tes épaules se repose

mais dis-moi à quelle source vas-tu boire?

VII

Quand un navire échoue sur une île fière  
sa figure de proue devient une déesse familière

on met aux récifs des couronnes de fleurs  
on fête la tempête  
on affole la rose des vents

l'épave prend un air de triomphe  
pour sombrer dans de telles eaux

## VIII

Tu es venue au temps de l'abandon  
alors que les lauriers gisaient dans l'étang

tu es venue au temps de la défaite  
alors que le froid dans l'être était roi

l'air était fané quand tu es venue  
avec ton sourire d'algue fraîche  
la bouche pleine d'une sève inépuisable  
la vie facile jouait déjà dans ton halo  
car l'ombre ne voyage pas avec toi

## IX

Paisible et lente tu t'avances  
dans les heures chaudes du sommeil  
et sur ton lit de fougères le matin  
tu te combles d'énigmes de rébus  
pour dérouter les plus sombres avenir

tu te livres au présent toute nue  
sans savoir si demain la mémoire te suivra  
dans les méandres de ton errance

sans feu ni lieu dit-on de toi  
mais en tous lieux on ne parle que de toi  
et tu embrases chaque espoir de voyance

## X

Tu vois  
la parole est rare et précieuse  
maintenant que nous sommes seuls  
parmi ces soleils

il n'y a plus d'opaque  
il n'y a plus d'ornière  
et les fléaux passent  
bien au-dessous de notre ciel!

## XI

Je laisse mes rênes à leur destin  
je te tiens pour toute lumière  
et mes mains te serrent  
pour garder l'empreinte de ta présence

je froisse ta chair pour en tirer les éclats  
je m'aveugle à ta foudre  
je m'abîme en toi

## XII

Les mouvements de ton corps

sont les marées qui m'emportent  
loin loin d'ici  
vers des mers sans adieu  
vers des mers sans merci

en amont des rivières qui portent  
mes désirs d'amour à bon port  
tu t'inscris  
lumineuse de tous feux  
ravissante et ravie

ma caravelle suit la courbe de ta vie.

de: "Devant le fatal", ibid, p.59, les deux vers suivants:

Devant les roues brisées d'un voyage imaginaire  
je te disais: ouvrons la mer

de: "La nuit humiliée", 1957, ibid, p. 48, ce tercet particulièrement:

aujourd'hui se déploient mes vaisseaux  
sur une mer étale et confuse  
les figures de proue ouvertes au soleil

2. Le dessin surréaliste engendre souvent du figuratif approximatif, ainsi, ce que nous voyons a une structure de type animal qui s'associe des connotations végétales du fait qu'elle est greffée sur une masse xylomorphique. Le graphisme semble parfois saisir l'instant précis d'une stase, arrêt hasardeux qui réussit à photographier un moment furtif durant l'accomplissement d'une métamorphose.

3. Ici, "Figure de proue" désigne le dessin même et, par extension, l'oeuvre poétique/iconique en tant que semiosis-poiesis.

4. "Figure de proue"

Couchés sur les dormants, le point de fuite au coin de l'oeil, le vent nous ramène à l'éternel sillon d'une phrase jamais achevée, au jardin dont les fruits ne sont jamais ouverts.

Le vent nous ramène l'image d'un grand voilier toujours en détresse dans les yeux du matin. Puis, le vent cesse et nous sommes au centre d'une clairière. "Cette voie est navigable!" crie la figure de proue et nous entrons dans une jungle noire qui sera notre dernier domicile.

R.G. 1957

5. Les mots-flots: titre d'un poème qui doit sa facture originale au procédé d'écriture automatique (plusieurs enchaînements mots/images-images/mots s'y déroulent; ex: "pointe diamantée des dimanches hantés, dis à m'enchanter et jusqu'à m'en noyer..")

et:

la montagne de la vie  
avec ses pics neigeux ses arêtes lancinantes  
ses monts inconquis ses cimes décimées

Ce poème contient aussi les références propres au Surréalisme: miroir sans tain, la transpa-

rence, l'amplification des phénomènes; ex: et les mots-flots envahissent la table  
 la maison le champ  
 le verre se multiplie par sa brisure...etc...

Les mots-flots in "L'Age de la parole", opus cit.  
 p. 107-108

6. Jauss Hans Robert, Pour une esthétique de la réception. trad. de l'allemand par C. Millard, Paris, Gallimard, 1978

Jauss y discute la notion husserlienne "d'horizon d'attente" et défend le point de vue selon lequel comprendre les productions esthétiques (poétiques ou picturales) c'est mettre à l'épreuve nos préjugés afin d'arriver à la fusion des horizons "présent" et "passé". P. 14-16

7. Kandinsky Wassily, Du spirituel dans l'art, Paris, Denoël-Gonthier, 1969, p. 34

8. Dérienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, Les ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs, Paris, Flammarion, 1974, p. 162

Il nous paraît opportun de noter que La "Figure de proue" guide mythique devient, chez l'auteur étudié, une déesse habile au louvoiement sur l'océan des signes. Par contre, elle ne nierait pas la filiation que lui vaudrait la connivence explicite (le manuscrit comme le dessin usant du même encre) avec Thétis Seiche, millénaire détentrice du "Pouvoir du Noir" (Cf. thème développé par R. Giguère).

Chapitre VI

"MIROR", RECIT - DEUX PORTRAITS DE MIROR

## I

Mirror, vu de dos, avait l'aspect d'une noble chaîne de montagnes ; vu de face, c'était une forêt défrichée, mise à nue par des années de luttes intestines.

## II

Mirror, c'était aussi une porte battante : il suffisait d'y jeter un coup d'œil pour voir tout son intérieur étalé par terre, sans pudeur et sans défense.

## III

Son ombre, c'était plutôt lui-même. Il en était arrivé à l'état d'ombre, il n'était plus qu'ombre parmi les nuits, une ombre qui se mêlait à ses objets familiers, à ses moindres gestes, à ses pensées. Une ombre inoubliable.

## IV

Pour le tirer du rêve qu'il habitait durant les noires saisons, il aurait fallu une réalité foudroyante, capable de faire pâlir les plus obscures nuits qu'il avait vécues en plus de celles qu'il voyait venir.



## V

Il en revenait toujours à ce qui le déchirait, à ces longues griffes qu'il alimentait comme un ver solitaire et qui, en retour, lui lacéraient les entrailles. Miror attendait patiemment le jour où il pourrait s'ouvrir le corps et secouer ces griffes au grand air.

## VI

Sa maison, sa demeure, sa prison, son jardin, le lieu qui, chaque jour, voyait sa tête rouler sur la braise, qui entendait les mugissements de son cœur avant l'éruption, ce lieu sacré et maudit, c'était ce que l'on appelle encore aujourd'hui La Terre.

## VII

Mirror possédait une nuit sur dix, un verre transparent mais vide, une épingle du jeu, un marron du feu et quelques souvenirs de feuilles vertes maintenant jaunes et cassantes, sans valeur, sans beauté.

## VIII

Dans ses moments de loisirs, Miror s'amusait à dessiner des miroirs. Il se servait des plus petits pour réfléchir les lignes de ses mains et détruisait les au-

tres au fur et à mesure de leur apparition de crainte qu'ils ne lui échappent et en viennent à lui renvoyer le blanc visage de sa solitude.

## IX

Miror avait une crainte entre toutes, une crainte qui le réduisait à l'état de sismographe, une crainte terrible : perdre un jour les feuilles vertes de cerisier qu'il pressait au fond de sa poche.

Miror avait horreur des feuilles mortes. L'automne venu, il lui fallait donc faire d'interminables détours, marcher des centaines de milles, atterré, pour rentrer dans sa cellule.

Tout cela n'était évidemment que des *idées*, mais avec de si profondes racines...

## X

Il avait souvent l'impression de vivre dans une horloge, il lui arrivait même de se confondre avec le mécanisme, Miror se mettait alors à tourner et à crier les heures comme un condamné à mort. Cela pouvait durer une journée entière ; à minuit, il s'effondrait, épuisé, détendu comme un ressort cassé. Mais la dernière heure reculait.

## XI

Il lui fallait cent fois revenir sur ses pas, toujours la mer dressait devant lui son rideau de dagues, lui projetant l'image de ruines qui hantaient sa mémoire : pierres vacillantes de sa pauvre cervelle noyée dans une eau noire.

Pour toute défense, Miror ne possédait qu'un minuscule coquillage broyé mais qui, par contre, contenait dans ses parcelles un sang irradiant.

## XII

Par un matin gris et poussiéreux, Miror entreprit d'escalader la montagne.

De petites lumières jetaient leurs feux autour de lui, petites lumières d'hommes perdus, morts en pleine ascension. Étrange obsession que de vouloir toujours aller plus haut... Miror, lui, voulait simplement de l'air pur.

## XIII

Mirror prit un jour une grande feuille blanche, resta deux longues heures penché à sa table et écrivit :

*Je suis déshydraté. Je tourne à vide.*

## XIV

Un petit animal à tout instant s'introduisait dans sa cellule et le faisait douter de ses propres paroles. Miror, pour l'oublier, se retranchait dans de longs et péribles silences mais alors l'animal hurlait, hurlait jusqu'à ce que Miror, n'en pouvant plus, se mette lui aussi à hurler comme un chien.

Vingt fois, cent fois Miror avait lancé le petit animal dans la nuit mais toujours il en était ressorti indemne, plus vivant même, plus redoutable que jamais.

Les animaux nés de la nuit montrent des dents blanches, acérées, prêtes à mordre les mains les plus douces. Très peu connaissent cette faune nocturne, ceux qui la connaissent portent tous de profondes cicatrices.

## XV

Miror voulait mourir frappé d'un coup de soleil à la poitrine. Aussi se tenait-il souvent à sa fenêtre, torse nu, immobile, attendant le coup fatal.

Mais jamais.

Jamais le soleil n'a osé perforer la poitrine d'un homme par crainte des représailles du cœur. Un

brusque éclatement des alvéoles et voilà le soleil éclaboussé, drapé d'un velours d'assassin.

Mirror pourtant était né pour mourir en pleine lumière, en plein midi.

## XVI

Quand Mirror parlait tout haut les feuilles des arbres tremblaient puis la neige tombait formant un anneau blanc autour de sa bouche.

Ses paroles se cristallisaient. La neige ne fondait qu'avec son silence. Les paroles, elles, restaient longtemps cristallisées et voyageaient de bouche en bouche comme des papillons multicolores.

Chaque fois que les feuilles tremblaient, chaque fois qu'il neigeait, tous savaient que dans sa sombre cellule Mirror parlait et tous demeuraient alors crispés dans l'attente de cristaux, une parole à conserver, un mot à répéter.

## XVII

Il le savait.

Un navire à la dérive finit toujours par échouer sur le rivage tranquille d'une île verte et par son flanc

entr'ouvert pénètre l'eau bleue qui, doucement comme chez elle, s'allonge dans la cabine du capitaine et s'endort.

Miror savait la douceur de la dérive et la caresse de l'eau reconnaissante. Souvent il se surprenait à louvoyer dans sa cellule.

### XVIII

#### Étrange Miror...

Comme cette habitude qu'il avait de regarder dans la tête de son voisin... Quand quelqu'un s'approchait trop près de lui, Miror aussitôt lui prenait la tête, la scalpait et regardait un moment comment cela se passe à l'intérieur ; sa curiosité repue, il replaçait gentiment le couvercle, le tout sans que l'autre en ait connaissance, en un clin d'œil.

La nuit venue, Miror échafaudait des hypothèses sur les diverses têtes ouvertes pendant la journée. Il calculait, comparait, étudiait puis, s'attardant à une seule en particulier, en faisait une synthèse complète, découvrait le plus petit dénominateur commun, le quotient, le centre de gravité, l'axe de giration, le C.Q.F.D., alors seulement il s'endormait.

## XIX

S'il lui venait l'idée de verser de l'eau dans une vitrine de restaurant, celle-ci devenait aussitôt un immense aquarium et les gens à l'intérieur se mettaient à nager en cherchant la sortie. Miror barricadait portes et fenêtres et les nageurs d'occasion, se voyant condamnés à la natation à perpétuité, se résignaient, en prenaient vite l'habitude et regagnaient finalement leur place non sans se demander à quel genre de fou ils avaient affaire.

## XX

Il fallait beaucoup de courage pour entreprendre ce voyage. Miror l'entreprit pour changer d'air, pour être ailleurs.

Quand il arriva dans la cité promise, il fut étonné de se sentir tout de suite chez lui. « À quoi bon voyager ! » dit-il. N'ayant pas de boussole, la forêt encerclant la ville et le voyage s'étant fait de nuit, Miror avait tout simplement décrit un grand cercle et, comme un boomerang, était revenu à son point de départ : sa ville natale.

C'était à recommencer.

## XXI

Mirror quand il s'attaquait à quelque chose ou à quelqu'un se mettait toujours dans la peau de l'Autre.

Ainsi ce jour où il s'attaqua à un rocher... Il s'avança lui-même comme un rocher, les muscles bandés, l'échine roide, froid, lourd et menaçant, d'un seul bloc. Quand ils se touchèrent se produisit une épouvantable détonation aussitôt suivie d'éboulis et de nuages d'opaque fumée. Le calme rétabli, Mirror était debout, le rocher à ses pieds. Il entreprit alors de lui ouvrir le flanc avec son canif, une fine lame, il le fendit sur le long, délicatement. Par la blessure, fine et longue entaille qui saignait un peu, Mirror entendit battre la vie intérieure du rocher : un frémissement de rideaux sanguins sur les parois, le bruit sourd des marteaux sur les cellules et les cris aigus des globules qui pagayaient avec vigueur dans les veines de quartz, de gneiss et de mica. Abasourdi par tout ce brouhaha, Mirror referma la blessure, la cousit d'un filet de son propre sang, et s'en fut, désorienté.

## XXII

Chaque fois qu'il regardait fixement une étendue de neige, Mirror voyait soudain dans un féérique déploiement d'arcs-en-ciel flamber une famille de glaciers.



## XXIII

Pour se délasser, Miror aimait assister aux luttes intestines de ses voisins, son sport préféré. Les spectacles étaient toujours très mouvementés, pleins d'imprévus, de hardiesse et de brutalité. Spectacles déchirants, épuisants, tant pour les spectateurs que pour les gladiateurs mêmes. Miror sortait tout en sueur de ces représentations, troublé, fiévreux, nerveux et craintif.

## XXIV

Il faut de l'eau aux moulins. Miror, comme chacun de nous, avait son petit moulin. L'eau vint à manquer. Le moulin de Miror se mit vite à dépérir, il pâlissait, chaque jour le trouvait plus faible, lentement il s'en allait. Miror partit comme un fou courant en tous sens et criant : « De l'eau ! De l'eau ! De l'eau ! », comme quelqu'un qui va mourir de soif, comme un homme qui se noie... De l'eau, personne n'en avait.

Quand Miror revint, son petit moulin n'était plus, il n'y avait sur le plancher que quelques débris d'une aile décharnée.

## XXV

Mirror avait apprivoisé une goutte d'eau. Quand il parlait, celle-ci roulait sur ses lèvres, s'accordant au rythme de ce qu'il disait ; parfois elle se logeait au coin de son œil et demeurait là, immobile, jusqu'à ce qu'il ferme les yeux. Quand il dormait, la goutte d'eau virevoltait sur son front, excitée par ce qui pouvait se passer derrière.

Elle vécut ainsi longtemps avec Mirror, reflétant tour à tour ses joies et ses angoisses, jusqu'au jour où, devenu ambitieux, Mirror résolut d'apprivoiser une rivière. La goutte d'eau fut noyée.

## XXVI

Quant à la rivière, Mirror ne put réussir à l'apprivoiser ; elle entra dans sa chambre en trombe, bouleversait tout, donnant à la pièce l'aspect d'une plage battue par une mer en furie. S'il sortait avec sa rivière, Mirror causait partout de terribles désastres : sa rivière noyait des enfants, créait des inondations, propageait des épidémies, c'était un véritable fléau.

La municipalité interdit dès lors la domestication des rivières et Mirror dut abandonner la sienne.

## XXVII

S'il disait « Bonjour ! » à quelqu'un, l'interpellé se retournait et demandait d'un air méfiant : « Que voulez-vous dire par là ? » Aussi Miror parlait-il souvent seul, pour lui-même, c'était là l'unique façon de dire ce qu'il voulait sans avoir à donner d'interminables et inutiles explications.

## XXVIII

Mirror était appuyé au mur, ce même mur qui depuis toujours cernait sa demeure, infranchissable Muraille de Chine. Un train passait à l'horizon (un double horizon qui servait de rails à ses voyages imaginaires). Mirror eut soudain le goût de partir. Il écrivit sur les pierres du mur — en grandes lettres blanches comme jadis au tableau noir de l'école — les noms des pays et des villes qu'il voulait visiter, puis il descella quelques pierres et passa son corps par la brèche. De l'autre côté c'était le vide ou son équivalent : un passé anémique et nuageux... Mirror se retira, reposa les pierres et se remit à écrire dessus, cette fois pas seulement des noms de pays et de villes mais aussi des dessins fouillés dont les détails étaient poussés à l'infini, il dessinait tout : les maisons, les rues, les habitants et même l'intérieur des maisons et l'intérieur des habitants. Il passa des mois à dessiner ainsi les endroits où il eût aimé vivre et il oublia le mur.

## XXIX

« Vous n'irez pas loin avec vos pieds meurtris ! dit Miror à un étranger qui allait sur la route. Moi je sais, même avec mes bons pieds, je n'ai jamais pu sortir d'ici. Oh ! J'ai déjà essayé maintes fois, croyez-moi, je parle par expérience, on ne sort pas d'ici, c'est moi qui vous le dis... Et j'en ai connu des types et des athlètes encore, des coureurs des bois, des coureurs qui avaient des fourmis dans les jambes... Eh bien, non ! On dirait que c'est fatal : on est ici pour y mourir, pas moyen de partir vivant. On dirait une loi de l'attraction, comme un élastique dont l'un des bouts serait cloué à la table et la table vissée au sol et le sol figé... Tenez, moi, un jour... »

L'étranger, déjà tout petit, enjamba la ligne d'horizon et coula à pic avec le soleil.

## XXX

Mirror se lança dans la Grande Crevasse. L'enjamber lui aurait été facile mais il n'aurait pas ainsi su ce qu'il y avait au fond, ce qui y vivait. Donc, il s'y précipita.

La chute fut longue et Mirror crut un moment ne jamais atteindre le fond. Il y arriva. Il entra dans l'ombre bras en avant, paupières dilatées, haletant. Le fond du gouffre se révéla pavé de cœurs en loques sur lesquels Mirror se vit obligé de marcher.

De toute sa vie il ne s'était senti si lourd, il lui semblait avoir des bottes de plomb et chaque mouvement qu'il risquait lui broyait la tête comme s'il marchait sur son propre corps. Il allongeait les bras, palpait tout autour de lui avec l'étrange sensation de fouiller les parois intérieures de son être. Voulant y voir clair une fois pour toutes, il s'arracha les yeux des orbites et les jeta devant lui. Il s'aperçut alors qu'il avait plongé *au fond de lui-même*.

### XXXI

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. Des escouades de secours entreprirent des battues en tous sens ; des raids, des envolées de reconnaissance, des perquisitions aux flambeaux furent organisés. On fouilla tous les animaux, on les questionna, on en passa à la baignoire, on matraqua, sans résultat. On fit le siège de la forêt, on la mit à feu et à sac, peine perdue, on ne retrouva rien.

Mirror hurlait, vociférait, tapait des pieds et des poings. On avait beau lui dire qu'il y avait encore de l'espoir, qu'une vie ne se perd pas à jamais aussi facilement, qu'il la retrouverait un jour où il s'y attendrait le moins, Mirror ne voulait rien entendre. Il était désespéré. « Moi qui l'aimais tant, criait-il.

Elle me faisait souvent du mal mais je m'y étais habitué, nous avions si longtemps vécu ensemble... Nous avions nos habitudes tous les deux, nos petites habitudes de vie... 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... je ne sais plus quoi... Je ne sais plus ce que je ferai sans elle maintenant... seul... je ne sais plus... je ne sais plus.. »

Et il perdit la tête.

Mirror, Récit -Deux portraits de Mirror

Ce Récit relate les actions narrées d'un être chimérique mi-anthropomorphe (station debout, doué de la pensée et de la parole, peut aimer, etc...), mi-zoomorphe (muni d'ailes, de pattes éléphantines, de griffes, etc...). Le texte a des propriétés mythiques qui sont caractéristiques du conte et de la légende. Par ailleurs, certains aspects moralisateurs joints à l'ambiguïté homme/animal pourraient faire du Récit Mirror une sorte de fable alors que des attributs précis (ailes, griffes qui font penser à Chronos/Saturne) et des actions symboliques connotent l'allégorie. Si l'oeuvre semble un mixte, façon surréaliste, de ces structures représentatives, en filigrane, on retrouve maints aléas de la condition humaine. C'est ce dernier point qui nous a incité à bâtir une analyse qui s'inspire de la grammaire actantielle de A. J. Greimas et du Logos greimassien de P. Boudon.

Programme narratif:

- lieux: plus ou moins familiers.
- performances: escalade, affrontement d'un rocher (Sisyphus), descente en ses "espaces du dedans", (Cf. Henri Michaux).
- compétence démontrée: Mirror se construit un monde à force de mots écrits et d'images dessinées.
- échec: il doit se départir de sa rivière apprivoisée, il connaît les difficultés d'une communication gratifiante avec d'autres vivants.
- craintes: de la solitude: se débarrasse des miroirs (Mirror: autonyme) menaçants qui la lui refléteraient. Peur de perdre ses objets magiques (Cf. V. Propp) ex: feuilles de cerisier (symbole métonymique de la jeunesse, de l'impérieux du temps).

Actantialité: rapport sujet à objet soit, Mirror à son bonheur et/ou malheur conscient d'être, rapport sujet/anti-sujet soit, Mirror face à son destin de mortel, s'y intercale: l'objet permanent d'une quête à facettes multiples:

- le mieux-être
- le mieux-connaître
- le mieux-faire (les tâches qu'il se donne), etc...

- scène: l'ensemble du Récit décomposé en sous-scènes comme autant de micro-chapitres ou

d'Actes : 1 -II -III, etc...

- témoin: l'auteur, ici narrateur de ce que son imaginaire recelait déjà (rêves, subconscient, fantasmes) et de ce qui, conformément à la doctrine surréaliste, advient à la faveur d'un engendrement des uns par les autres des énoncés et des images: écriture automatique, (ex: une épingle du jeu, un marron du feu, strophe VII) hasard objectif.
- figurants actifs: animal nocturne (sorte d'avatar d'un anti-sujet intrinsèque), rivière, goutte d'eau, etc...
- figurants passif: les convives du "restaurant métamorphosé" en aquarium ainsi que les autres personnes que Miror scalpe à leur insu pour y voir davantage. Notons que le "restaurant-vitrine-aquarium" est une trouvaille métaphorique efficace pour signifier l'inconscience collective.
- spectateur/interprète: nous qui tâchons de décoder le symbolisme sous-jacent aux aventures et aux efforts de conscientisation de Miror, ce sujet qui, en dépit du surréalisme qui gouverne son programme narratif, n'approche pas moins la condition de l'homme, de l'être au monde, c'est flagrant à la strophe XV: "Jamais le soleil n'a osé perforer la poitrine d'un homme par crainte des repréailles du coeur."
- théatralité: de par en déroulement dans le temps, (emploi de l'imparfait surtout). Un appel à une mémoire (arché) puis, une poussée vers un futur (télos), vers une finalité soit, la conjonction durable et souhaitée du sujet et de son objet, le SOI.

En fin de parcours diégétique, à bout de sur-réalité, la requête du soi est abrogée, cependant, tout sujet, quel qu'il soit, ne se voit-il pas un jour dépossédé de sa vie. Pire encore, Miror, personnage surréel, en prend conscience a posteriori; un constat après le fait qui provoque le désespoir complet, il s'ensuit une déperdition "capitale", Miror perd la tête.

Toutefois, si n'eût été l'excursion en forêt, lieu fatidique de distraction, Miror eût pu encore atteindre à la gloire héroïque et cela, de son vivant. La partie de notre analyse qui a trait à l'élucidation des deux portraits de Miror apportera une interprétation plutôt positive de cette fin de Miror qui n'en n'est pas vraiment une.

L'épopée de Miror nous met dans l'obligation de reconsidérer notre rapport au temps. il a des ailes inutiles dont il n'use même pas pour s'élever un peu au-dessus des contingences, ces signes allégoriques et bien d'autres (horloge, feuilles de cerisier) appellent une prise de conscience: celle de la quête du Soi qui, inévitablement croise dramatiquement une quête inverse, celle du temps dévoreur de vie.

Il existe une liaison prometteuse entre les buts du surréalisme



et la grammaire actantielle de A.J. Greimas, leur recherche est commune, ils visent une meilleure connaissance du fonctionnement de la pensée tout en ne perdant pas de vue la démarche du sujet engagé dans la quête d'un objet selon diverses modalités et vers la requête d'un Soi, cet idéal d'équilibre humain. D'après C. Jung, le Soi est une entité sur-ordonnée au moi, il a son siège dans la psyché (conscient et inconscient), le moi et l'inconscient étant mobilisés dans une dialectique constante. Le Surréalisme, dont le sous-bassement idéologique s'étend de Hegel à Freud, prône justement l'investissement poussé des ressources de l'inconscient et du pré-conscient; de son côté, le structuralisme de Greimas, tire sa logique fondamentale des conditions préalables à l'épanouissement personnel c'est-à-dire d'une prise en charge la plus complète de l'être dans toutes ses dimensions des plus apparentes aux plus dissimulées.

Le Récit surréaliste *Mirror* est palindromie puisque le héros va à la rencontre de lui-même et se bute à un adversaire implacable: la mort. Palindromie aussi que la théorie sémiotique actantielle car, le sujet humain part en quêtes de toutes sortes, elles sont aiguillonnées par un vouloir-savoir sur lui-même, le monde et les autres; il est confronté à l'adversité, il peut souvent en triompher, cependant, un seul ennemi vraiment indomptable le guette quelque part à quelque moment, ce vis-à-vis enrôlé dans une quête inverse a nom "Temps", il gruge lentement toute vie ou la ravit en l'instant le plus inopportun.

De ces palindromies bien moins sur-réelles que si "réelles", se façonne l'écheveau inextricable où s'enroulent tous les questionnements qu'aucune théorie n'a encore réussi à délier, ils forment le noeud crucial, point final qui ferme en bout de ligne tout Récit qui se veut un tant soit peu affilié au trajet de l'homme.

Le sujet, né doué de facultés pensantes, habilité aux quêtes, requêtes et conquêtes, porté par ses vouloirs (désirs), devoirs, savoirs en leurs infinies modalités, use de ses pouvoirs nombreux, hélas, un seul lui échappe: quand il voudrait encore subsister, le temps, mortel conquérant, lui enlève à jamais son "pouvoir-être". Quelle que soit la longueur du chemin parcouru dans sa quête majeure, le sujet-homme, semblablement à *Mirror*, reste un jour coincé au chiasme sémantique et se trouve dans l'impossibilité de se reconstituer comme sujet (être au monde) de par sa finitude même. Il a l'éternité en partage dépendamment de sa foi en un monde meilleur et surtout "durable". L'éternité, lieux et temps mystères, espace infini où survit indéfiniment le Temps, inébranlable ARCHI-ACTANT.

### Deux Portraits de Miror

Tout en pratiquant l'enjeu des codes, R. Giguère déjoue souvent les codes; les deux portraits de Miror en sont un cas patent. Dans "Art et illusion" E. Gombrich parle des possibilités de codifier les codes iconiques; à propos de l'artiste, il dit bien qu'il traduit ce qu'il voit dans les termes propres aux moyens dont il dispose, une telle assertion concerne la conventionnalité des codes imitatifs. Vu sous cet angle, Miror serait une variante fort libre du portrait. E. Panofsky discute pour sa part la description et l'interprétation du contenu. Quand il étudie la "Perspective comme forme symbolique", il précise qu'un code iconographique codifie d'abord certaines conditions de reconnaissance. Par exemple, quand nous identifions Miror Récit à une allégorie, nous référons aux descriptions du personnage énumérées par l'auteur au fil des strophes; de la même manière, quand nous observons les portraits de Miror, c'est à la reconnaissance de certains attributs historiquement catalogués (ailes, griffes) que nous avançons des bribes d'interprétation teintées de mythologie, des caractéristiques comme celles-là appartenant d'emblée au dieu du temps "Chronos".

Comment Miror portraituré déroge-t-il de l'usage consacré à ce genre pictural ? Selon le code iconographique, le portrait a beaucoup servi à immortaliser des personnages connus, aristocrates, riches marchands, bienfaiteurs des Arts, etc. Il a souvent satisfait à la ferveur narcissique de quelques peintres, multiples auto-portraits de Albrecht Dürer, Rembrandt, Pierre-Paul Rubens. ce qui de toute façon, prouvait leur virtuosité technique. D'autres artistes en tirèrent des études de caractère, "Le Buveur d'absinthe" de Manet en est une, ou comme P. Picasso le fit, c'étaient des représentations de types humains, "La Madrilène" etc... Or notre héros est un pur produit de l'imaginaire et il a bénéficié de portraits en pied. Chose encore plus surprenante, tel que décrit dans le récit, il semble difficilement saisissable picturalement. Sa pluridimensionalité, ses contours cosmiques tantôt solides, tantôt évanescents ne paraissent pas se laisser circonscrire en quelques délinéations ou volume que ce soit. Le conte nous le présente comme un agrégat de figures, nous sommes tenté de le définir par la formule "d'être-lieux".



PORTRAIT DE MIROR (encre de R.G., 9-7-53).

«La poitrine trouée / déchiré, lacéré / le corps couvert d'ailes  
inutiles / il n'ira pas loin / au sortir de son domaine» R.G.

Figure I: «Portrait de Miror», extrait de *le Défaut des ruines est d'avoir des habitants*, reproduit dans *la Barre du jour*, décembre 1967 — mai 1968.



*Institut de Minoz*

*1958*

L'actantialité greimassienne rend adéquatement compte de l'architecture syntaxico-sémantique du récit surtout si nous prenons soin de disposer les modélisations relatives à cette vie dépliée que nous raconte l'auteur. Nous considérons les explorations multiples accomplies par le "dramatis personae" comme preuves de compétence et aussi comme épreuves qui jalonnent sa quête du Soi. Spéléologie, engouffrement aux lieux intimes de l'être, la descente en lui-même est constat de maints éléments variants définis par ce qu'il fait. Miror patauge dans un monde dont il refuse l'ordre présent, héros/anti-héros, il semble incapable de le transformer; ses luttes éperdues l'amènent à poser la question cruciale de l'Art, la question d'oeuvrer aux fins d'une meilleure appréhension d'un univers qu'il n'accepte pas entièrement tel qu'il est. Il a le choix de:

pouvoir être  
(possibilité)

pouvoir ne pas être  
(contingence)

ne pas pouvoir ne pas être  
(nécessité)

ne pas pouvoir être  
(impossibilité)

La fin du récit pourrait susciter l'interprétation la plus dramatique soit, l'impossibilité d'être, la mort, la dernière strophe est explicite quant à cette drastique conclusion. Mais, selon nous, elle n'est que fictive, la promenade en forêt (Cf. Forêt d'indices, A. Breton et Forêt vierge folle, Recueil de R. Giguère) révèle autre chose. Ce domaine où Miror prolonge son errance est celui de l'imaginaire; dans le récit Miror avait perdu sa vie par distraction puis, perdu la tête mais, ce n'était que surréaliste délestage de rationalité. Miror, une fois re-présenté dans ses portraits, jouit de tous ses attributs, tête comprise. Les turbulences qu'il a connues aux antres volcaniques de son être (Cf. l'huile "En d'autres lieux" analysée au chapitre III) sont révolues.

Le récit "Miror" fit initialement partie d'une plaquette intitulée: "Le défaut des ruines est d'avoir des habitants" (Ed. Erta, 1957). Délibérément, Miror choisit de ne plus habiter ces ruines, espaces dysphoriques où la communication est par trop difficile. Miror regagne un domaine qui lui sied bien mieux, celui de sa nécessité; il ne peut pas ne pas exister, il continuera donc d'être en tant qu'artiste-poète habilité à nommer le monde à sa convenance, féru de faire (dessiner, peindre, graver) un monde habitable. Miror, anti-héros du récit, débouté par le temps qui l'assaille devient héros dans les portraits. "Il n'ira pas loin, au sortir de son domaine" vaut autant comme avertissement que comme épitaphe "pour un vivant". Vue sous l'angle du récit, la phrase est contraignante pour Miror, on peut le percevoir comme spectre errant, issu d'un conte malheureux qui s'est mal terminé.

Mais, perçu comme ré-incarnation, comme image persistante (deux portraits le prouvent), Miror passe héros, le même et l'autre, celui qui a croisé le fer avec sa destinée et qui s'en est victorieusement sorti. Il est vrai qu'il n'a qu'un domaine pour garantir sa survivance, mais, quel domaine! Celui de l'imaginaire, sa "nécessité". Espace tantôt euphorique, tantôt dysphorique, il y promènera ses angoisses, ses soucis et peines et ses heures heureuses; une myriade "d'indices" lui promettent d'accéder à la sérénité que lui apporte son mode d'être. Sa vie sera vouée à la poïésis, ce mot sous-entend toute la ferveur de l'action créatrice. Ce mot contient à lui seul la "nécessité" même de l'auteur: l'Art, il ne peut pas ne pas être. Miror narre ce qui est primordial pour R. Giguère et qui le fût pour Kandinsky, sa "Nécessité Intérieure":

"La volonté inévitable d'exprimer l'objectif est cette force que l'on désigne ici sous le nom de Nécessité Intérieure et qui réclame aujourd'hui une certaine forme générale du subjectif et demain une autre. Elle est le levier permanent, infatigable, le ressort qui pousse sans arrêt "vers l'avant"." (1)

De sa cellule, Miror épelait péniblement sa vie, de son domaine, Miror poursuit sa quête de l'être. Sa promenade en forêt, si distraite fût-elle, l'a rendu au bout de sa vérité, vérité qu'il continuera d'insérer dans sa parole poétique et dans ses productions esthétiques. Non, la forêt de Miror n'est pas un parc funèbre, elle est le site d'un autre rendez-vous de Miror avec lui-même. Après l'éprouvante enquête sur le monde et son univers personnel, voyage initiatique, séjour qui évoque une "Vie dans les plis" (H. Michaux), le sujet, muni de son déprimant et insolite carnet de voyage, franchit la frontière du réel vers un "Ailleurs (H.M. et R. G.) au mystérieux jardin climatique, c'est là où le récit trouve son moment. La sémiotique de A.J. Greimas sert justement à la découverte des structures logiques abstraites sous-jacentes aux formes figuratives. Comme on peut le voir, le rite de passage se fige dans les portraits, s'ils sont effigies ce ne peut être qu'en référence au "condamné absent" (celui qui s'est libéré). Ce présent d'une présentation épiphanique demeure et s'impose même au futur: "il n'ira..." Le signe présent des portraits permet d'appréhender le signifié enfoui dans la structure du récit. Miror porte cicatrices, il est encore là ayant été blessé (auto-griffé-auto-graphé), il est encore là devant mourir.

Preux chevalier de l'impossible, il résistera à bien d'autre soubresauts. Les ruines, ces lieux dévastés qu'il ne pouvait tolérer, il les conjurera toujours pour rendre à jamais prépondérantes les innovations infiniment promises de l'imaginaire. Les trajets impérieux de la connaissance de soi l'on conduit à la re-connaissance de sa nécessité d'être-au-monde, non pas en tant que dramatis personae mais en tant que poète-artiste surréaliste et rêveur lucide. Miror portraituré, c'est un Miror rêveur qui se complait à la pensée vigile. Désormais, sa parole ne sera pas emmurée, le domaine qu'il habite s'ouvre au bonheur de ses dires.

A vouloir exprimer l'expérience fondamentale de l'homme, l'artiste authentique donne dans la démesure. R. Giguère, avec son *Mirror*, expose les dimensions cachées de l'être, celles qui existent hors des catégories éprouvées. Qui d'autre qu'un artiste surréaliste oserait visualiser et décrire les parcs internes de son corps (image du corps propre = noyau du Moi, Freud), qui d'autre raconterait les tribulations de son Moi passager du temps et rendrait cet *Essai sur le Moi communicable*, qui d'autre saurait pratiquer pareille introspection, saurait écrire pour se parcourir et en discourir ? Le *Mirror* de R. Giguère descend aux retranchements les plus lointains de la psyché, gouffres qui sont comparables aux Enfers de la symbolique quête d'Orphée. Accablement, déception, son aventure débouche sur une "délivrance du réel" (Kandinsky) L'acte de création est accomplissement existentiel. *Mirror* arrive en sa Forêt (vierge folle), seulement après avoir aboli quelques situations conflictuelles. Sa complicité avec les vérités des profondeurs, cette conscience non médiatisée implique d'abord une identification à un manque d'être et cela, avant d'envisager le "devenir ce qu'il est", avant "de venir à son être".

Mais, toujours est-il que nous re-connaissons le fameux *Mirror* dans ses portraits. Serait-ce que l'économie générale de l'oeuvre (*Mirror/récit*, *Mirror/portraits*) aurait préalablement existé ? L'intention qui l'anime paraît plutôt évidente. Depuis C.S. Peirce, il est admis que la représentation même génère sa description; les interprétants étaient déjà là au coeur du récit. Le schème structural que nous avons tenté d'explicitier à l'aide des opérateurs théoriques de A. J. Greimas, fait que nous pouvons parler ce qu'on voit dans les portraits, ces figures exposées à la vue sont re-marques, ré-inscriptions, il nous est rendu possible et plus facile de procéder à leur description. Les portraits renvoient au récit, ils en présupposent la connaissance par le spectateur, ils sont constituants d'un réseau de signes que l'auteur peut avoir prévu. La reconnaissance immédiate du représenté pose quand même problème: le coup fatal subi par le héros, cette décapitation surprise après la perte inopinée de sa vie, n'est plus que chose du passé. Y a-t-il méprise du sens des signes ? Nous entrons pourtant dans une "forêt d'indices" (A. Breton). Qu'est-il survenu après ce malheur insensé ? *Mirror* retrouve sa vie, il ne porte plus les signes, "symptômes" de sa mort, ne serait-il qu'un sympathique fantôme ?

La situation est plus simple, les portraits marquent le passage du faire à l'être. En dépit du fait de leur non adéquation aux codes formels (Cf. dérogation aux critères iconographiques; histoire du portrait, ci-haut mentionnée) et stylistiques (aspect sculptural, statufié, mouvement pétrifié de *Mirror*) du portrait, les deux figurations sont plus qu'un transit figuratif ou qu'un agrément illustratif. L'espace sémantique dilué dans la temporalité du récit reprend ses droits avec ce futur, cette émergence en une cité des fins. L'artiste-poète s'invente, après s'être convoqué devant lui-même, avoir affronté

le rocher, bien que différemment de Sisyphe, il ne saurait subir les mêmes conséquences; il repart en quête de lui-même en son propre domaine. Le poète qui neigeait des paroles, occupé à des travaux de scription du monde, traçant les contours de pays incertains enfin, l'artiste n'a plus qu'à atteindre au plus haut point du représenté, c'est-à-dire dessiner sa conscience d'exister. Le Miror iconoclaste qui brisait les gros éclats de miroir par crainte d'une réflexion trop vive ne conservant que les plus minuscules afin de mieux voir les lignes de son destin, ce Miror, assume son image. Miror, autonome, nom propre inventé, convient à merveille à l'être transparent, "sans tain" que son image nous renvoie.

Les deux portraits sont variation d'un même: quelques caractéristiques font que sa réédition entraîne une reconnaissance. Miror est un signe parce qu'il se répète plus d'une fois; sa presque-identité formelle va selon la nature originare du signe c'est-à-dire que sa présentation contient la possibilité de sa "re-présentation", elle est la reproduction d'une présence. Il s'agit ici d'un phénomène conforme à ce que dans la philosophie antique on traduisait par la formule suivante: "l'eidos est déterminé par le telos."

Aristote nomait "entéléchie" le principe actif faisant passer un objet de ce qu'il n'était pas encore à ce qu'il est. Miror était peu visualisable dans le récit, il l'est dans les portraits. A la première apparation, il est plus que présent tandis que la seconde offre un supplément de présence. Le récit était diégèse, parcours, trajets, montée, descente et remontée, les portraits sont traces du sujet.

Le récit et les deux portraits de Miror sont signe et signes de signes. Leur économie sémiotique opère selon la logique du signe telle que C.S. Peirce l'a conceptualisée. Cette oeuvre linguistique/iconique suit l'ordre des trois modes d'être de la phénoménologie peircéenne: "primarité, secondarité, tertiarité".

"Toute relation triadique originelle implique le sens" (2)

"Un signe ou representamen est un premier qui se tient dans une relation triadique originelle avec un second appelé son objet, relation telle qu'elle a le pouvoir de déterminer un troisième appelé son interprétant à assumer avec son objet la même relation triadique dans laquelle il se tient lui-même avec cet objet. Le troisième doit être en pouvoir de déterminer son propre troisième; mais en outre, il doit avoir une deuxième relation triadique dans laquelle le representamen ou plutôt la relation qu'il a avec son objet sera son propre objet (celui du troisième) et devra être en pouvoir de déterminer un troisième par cette relation. Et cela doit également être vrai pour le troisième



du troisième et ainsi à l'infini, et l'idée familière de signe entraîne ceci, et plus encore..." (3)

Puisque la logique greimassienne a pu servir à démonter la structure du récit, la logique peircéenne servira à "poser" en leur lieu de sens les deux portraits. Charles Sanders Peirce a articulé sa théorie formelle tripartite (grammaire pure, logique, rhétorique pure) sur les trois catégories métaphysiques idéalistes susnommées. Est-il nécessaire de préciser que cette base théorique du logicien américain se veut expliciter le signe dans son fonctionnement intrinsèque, disons qu'il a voulu décrire et décrire le signe tel qu'articulé au niveau de la pensée, dans l'abstraction. Nonobstant ce fait, de sa rhétorique pure, il déclare; "que sa tâche est la découverte des lois par lesquelles un signe donne naissance à un autre signe et en particulier, une pensée en amène une autre!" (4)

Les Miror de R. Giguère sont bien près d'obéir à ce fonctionnement rhétorique. Nous ne pensons qu'en signes. La trilogie de l'auteur exprime la nature mixte des signes mentaux. Il y a donc le representamen, l'objet et son interprétant qui se conjuguent dans une relation triadique. Le representamen est un signe avec un interprétant mental, ceci dit, il n'est pas exclu que cet interprétant mental ne puisse jamais se manifester concrètement. Il crée dans l'esprit d'une personne un signe équivalent ou peut-être plus développé. Il tient lieu de quelque chose qui est son objet. (5) Pour Peirce, une icône est "un representamen dont la qualité représentative est sa primarité en tant que premier, c'est-à-dire qu'une qualité qu'il possède en tant que chose le rend apte à être un representamen." (6) Nous constatons que le récit Miror, en tant que manifeste de sa primarité, s'apparente au concept d'icône, il a l'aptitude de rendre possible la représentation de Miror.

Peirce parle aussi du pouvoir qu'ont les icônes de révéler des vérités imprévues. Miror, le portrait est un signe puisqu'il représente son objet par sa similitude. La grande propriété distinctive de l'icône est que, en l'observant directement, on peut découvrir à propos de son objet d'autres vérités que celles qui suffisaient à déterminer sa construction. Quelles seraient ces vérités visualisables dans les portraits? Pour pouvoir répondre il faut référer au dynamisme du sujet (intention) c'est-à-dire à la théorie des Interprétants. La phénoménologie de Peirce est modelée sur une analyse du sens conçu comme potentialité d'actions (meaning) analogue à l'intentionnalité humaine (to mean), en cela, Peirce et Husserl entrent en comparaison. La phénoménologie ou phanéroscopie de Peirce est la description collective de tout ce qui est présent à l'esprit, que cela corresponde ou pas à une chose réelle.

Nous décrivons Miror comme un "être-lieux". L'artiste, voulant bien

nous le montrer, n'avait d'autre choix que de lui délimiter une structure qui puisse permettre une relation de similarité factuelle avec son objet et rendre plausible l'appellation "portrait". Quant au texte "icône-representamen, il recelait au départ l'infinités de portraits possibles, ce qui suppose que le poète-artiste récidive, portraiturant le nombre de fois qu'il veut son *Miror*, se citant, se re-citant...

"A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity!" (7)

Le récit *Miror* est effectivement quelque chose qui, pour R. Giguère et pour ceux qui le lisent et regardent ses oeuvres dessinées, tient lieu de quelque chose selon quelque rapport ou qualité. D'après Antoine Compagnon, "le signe est posé dans le pluriel, le sériel, dans l'indéfinisation du sens." Il dit également que: "le travail de la citation construit un monument funéraire!" (8) Relisons la phrase qui donne relief à la représentation, la deixis bonifie les conditions d'aperception: "la poitrine trouée/ déchiré, lacéré/ le corps couvert d'ailes inutiles / il n'ira pas loin / au sortir de son domaine" R.G. Ce que nous venons d'écrire reproduit exactement la scription employée par l'auteur; or, R. Giguère met entre guillemets son épigramme, il se cite, de cette manière, l'épigramme ou épitaphe prémonitoire, garantit la semiosis et l'interprétation. N'oublions pas que pour Peirce, le sens est l'interprétant du signe, son système triadique est principe de la semiosis dans toutes ses variétés. Vus en tant qu'échantillons de la semiosis, les portraits concrétisent le futur antérieur, ces prédictions inhérentes au récit, ceci tout en demeurant toujours déjà là au présent. Dans la tricotomie des signes, le signe est indice selon qu'il est un existant réel; la phrase indicielle exprime la relation existentielle entre le signe et l'objet et la relation du signe à son interprétant. Tout ce qui fixe l'attention est un indice pour autant qu'il marque la fonction entre deux types d'expérience. Il réclame du spectateur qu'il utilise ses facultés d'observation et établisse ainsi une connection réelle entre son esprit et l'objet. L'Index/ indice est aussi un signe ou representamen qui renvoie à son objet non pas tant à cause d'une similarité ou d'une analogie avec lui, (quoique la phrase indicielle mentionne des caractéristiques qui sont visibles sur les portraits: poitrine trouée, déchiré, lacéré...ailes, etc...), ni parce qu'il est associé aux caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connection dynamique (et en particulier spatiale) avec l'objet individuel d'un côté, et de l'autre, avec le sens ou la mémoire d'une personne à qui il sert de signe.

"le signe est toujours le supplément de la chose même" (9) *Miror* serait un symbole rhématique ou rhème symbolique pendant que la phrase est un signe relié à son objet par association d'idée générale, de telle sorte que sa réplique évoque une image dans l'esprit. "Auquel cas où il le désigne" ( ce l'est ici: "portrait de *Miror*"..."la poitrine trouée....."), l'index est dans une relation existentielle avec l'objet confirme

A. Compagnon.. Le "type" et le "token" sont des articulations essentielles dans la pensée linguistique et sémantique. Encore hérités de C.S. Peirce, le type est le signe nécessaire et le token, le signe actuel. L'être "écrit" Miror est type puisque nécessaire à la poursuite du sens, le Miror en portrait est signe actuel, token mais, par un étrange sortilège, il revient; sa réplique (deuxième portrait) est légisigne, occurrence.

Un portrait, de par l'appellation même, est une image, il imite, reproduit les propriétés élémentaires de l'objet. Les portraits de Miror, le premier surtout, ont une configuration plutôt squelettique. L'artiste, en traçant leurs formes, les a données à voir comme de l'intérieur, délimitées par des cloisons plus ou moins épaisses, plus floues dans le second portrait; elles sont, dirait-on, le résultat d'un visionnement radiographique. Il ne s'agit pas de photographies ni d'images au sens plein du terme, faute d'avoir été croquées sur le vif, ce sont des croquis, des dessins.

Nous avons vu qu'une relation véritable existe entre la manifestation concrète, unique, toujours différente (l'actualité, le phénomène: la secondarité peircéenne et le signe nécessaire, légal, virtuel: la tertiarité). Semblablement, les portraits sont le passage du virtuel à l'actuel, de l'abstrait au concret; le type appartenant à une idéalité. le token marquant l'occurrence. Ce que nous désignons par épigramme/épitaphe prémonitoire soit l'énoncé qui souligne le portrait de 1953 peut être décrit en tant que token d'énoncé (entre guillemets, R.G. se cite). La suite de mots serait de cette catégorie si et seulement si il se produisait une relation d'équivalence de nature acoustique, visuelle (c'est probant) ou de quelque autre nature perceptive; à n'en pas douter, la déictique déclaration est un token d'énoncé, en plus de former un couple organique (physiquement liée à son objet; fait partie du portrait) avec le Miror dessiné. Le token, phénomène d'actualisation rejoint la secondarité peircéenne. A. Compagnon est d'avis que toute citation est aussi une image; ne donne-t-elle pas un angle de vue sur le sujet de l'énonciation? Quand nous lui appliquons le mot d'épigraphe, nous étions d'accord avec cet auteur qui la donne comme citation par excellence, rapport logique, homologique, en tant qu'icône, elle est une entrée privilégiée dans l'énonciation. De plus, comme le récit stipule la mort de Miror, (fait imaginaire que nous interprétons autrement), l'épigraphe peut être lue similairement à une épitaphe gravée dans la pierre éternelle.

Avant de résumer l'argument majeur qui sous-tend la liaison Miror/ récit-Miror/portraits, il est opportun de rappeler les trois modes d'être qui soutiennent les règles logiques relatives au signe: Peirce distingue une primarité: phénomène qui consiste en ce que son sujet est positivement tel qu'il est, indépendamment de toute autre chose, secondarité: plus simple possibilité qualitative, elle correspond à l'évènement brut, survenu ici et alors, mode d'être manifesté par la conscience à deux faces d'un effort et d'une résistance,

cette présence/résistance du monde à soi supposant deux termes (d'où secondarité), tertiarité: mode d'être qui consiste en ce que les faits futurs (ex: "il n'ira pas loin....") de secondarité revêteront un caractère général déterminé, c'est-à-dire que nous sommes en présence d'une règle à laquelle les événements futurs ont tendance à se conformer. Ces dernières mises au point sont la preuve que l'idée de sens est irréductible aux idées de qualité et de réaction.

En 1950-1951, vient le premier signe de la venue de *Mirror*, c'est le récit soit, l'icône-representamen. En 1953, R. Giguère publie un portrait à l'encre dont l'objet est *Mirror*, sous la figure, on peut lire: "portrait de *Mirror*" soit, objet du representamen. Plus tard, en 1958, l'auteur fait un autre portrait qui ne sera publié qu'ultérieurement, en 1981, notre analyse le présente selon son apparition logique soit, légisigne/occurrence. En logique/sémiotique, chacun des éléments de la triade assume la relation qui dérive de son apparaître dans le temps. Cependant, R. Giguère brouille un peu les pistes; il serait aisé de conclure que le deuxième portrait est l'interprétant: par rapport aux possibilités d'engendrement des signes, il peut l'être. Mais, à cause d'une phrase émise sur le mode déclaratif, "La poitrine trouée/.../...il n'ira pas loin/...." épigramme placée sous la figure de 1953, (premier portrait publié) il nous est forcé d'admettre que la partie est trop belle; l'ensemble "iconique/poétique" donne d'emblée dans le concept d'interprétant. R. Giguère illustre ni plus ni moins que le fonctionnement du signe même. Deux manifestations de sens suffisent, la première (récit) icône-representamen, la seconde a le mérite de condenser objet et interprétant, c'est-à-dire signe visualisable émergé du récit (type) et, par le truchement d'une phrase indicielle (explicitée plus haut) il passe du virtuel à l'actuel (token). Quant au deuxième *Mirror* de 1958, signe re-connaissable bien qu'ayant bénéficié d'un traitement graphique quelque peu différent, il ré-apparaît, une occurrence qui n'est peut-être pas la dernière, une citation bien légitime.

"L'oeuvre de Giguère est une fantastique exploration de l'aliénation individuelle qu'il a traquée et exorcisée dans toutes ses manifestations." Gaston Miron  
(10)

Puisque le récit est signe initial contenant un interprétant éventuel, il convient d'y revenir pour finaliser la jonction logique de l'actantialité de Greimass avec les trois modes d'être de la phénoménologie de C.S. Peirce. La narrativité en question consiste dans la description de situations du manque toutes aussi diverses qu'intolérables. C'est l'histoire d'un personnage déçu. Donnée par un seul locuteur, hormis quelque court dialogue avec un étranger, plusieurs messages transcrits sont autant d'objets de désir pendant que d'autres disent l'ambition, le désarroi, la douleur, la lassitude...

La structure élémentaire pourrait se noter dans le rapport de catégories binaires: E = (Vie + Mort)(11). Mais, avec les portraits, nous voyons que la vie perdue ne l'est que fictivement, les deux figurations persistantes du héros sont preuves d'une survie.

Miror raconte une existence en tant que milieu, environnement insatisfaisant, s'il en est. Il y est également l'existence comme enjeu toujours recommencé; l'accomplissement de l'être est tâche à reprendre inlassablement. Ce reportage intérieur creuse la destinée humaine jusqu'à l'infra-monde, là où gîte l'essentiel de l'être.

Miror, assiégé dans le réel, connaît l'ébranlement du Moi. Il se construit tout de même un commerce intérieur; c'est par un monologue qu'il décrit son monde, définissant, redéfinissant les lieux de sa désespérante solitude, éperdu, il semble se complaire au soliloque. Son rapport au temps exaspère le présent illusoire; son vécu factuel raconté à l'imparfait donne l'extrême densité et la dévorante plénitude de la durée, ce temps durant lequel court son procès voué à l'inachèvement.

Il arrive que Miror veuille enjamber sa temporalité, position nomologique, il descendra alors aux abysses, croulera jusqu'aux tréfonds d'une effrayante crevasse, il éprouvera le dégoût et l'exaltation d'une épuisante introspection. Action risquée, elle sera pourtant le point de départ d'une reconstruction du soi. Miror est un peu à R. Giguère ce que "Plume" est à H. Michaux, c'est-à-dire un double; l'insolite, l'humour, la para-réalité (ex: Michaux et Giguère mettent en scène un restaurant-aquarium) sont les prétextes qui ramènent infailliblement à l'expérience fondamentale de l'homme.

Pour compléter cette analyse discursive nous allons maintenant mettre en évidence les adjuvants, les opposants et les modulations du vouloir qui fondent le récit. Nous croyons qu'il offre une panoplie exhaustive des désirs de faire, de s'en sortir; la vraie patrie du poète, c'est "l'ailleurs". Les portraits nous démontrent que Miror se délivre de son marasme; on le voit debout, représenté en pied esquissant un pas, il se dirige toujours déjà vers cet "ailleurs": son domaine.

La liste des adjuvants et opposants expose la structure sémantique qui donne lieu à la dialectique constante entre: prise de conscience d'un manque (actants négatifs ou opposants), exposé d'un donné viable (positif ou adjuvants), le tout ouvrant à une synthèse en marche dans les différentes actions entreprises (modulations du vouloir faire promises au pouvoir être). Dans l'univers de Miror, le désir est invariablement manifesté sous sa forme à la fois pratique et mythique. Ses luttes simulées, symboliques sont cette "constel-

lation de forces" (Etienne Souriau) propres à la structure actantielle, forces capables d'exercer des influences et d'agir sur des destinées" (12). L'hypothèse structurante est celle d'une relation d'ordre téléologique (modalités du pouvoir faire), elle dénote le besoin de se sentir vivre, se réaliser, s'accomplir, les différents actants sont la dénomination d'un contenu axiologique constituant une possibilité de procès vers le soi qui est plus un état "d'être" que d'avoir.

Adjuvants:

-verre transparent et vide  
 -une épingle du jeu  
 -un marron du feu  
 -souvenirs  
 (feuilles jaunies)  
 -petits miroirs  
 -coquillage broyé  
 -une parole cristallisée  
 (métaphore de la poésie)  
 -douceur de la dérive  
 (rêveries)  
 -son moulin (avant les  
 avaries)  
 -sa goutte d'eau  
 -ceux qui l'aident à  
 retrouver sa vie

Opposants:

-son ombre omniprésente  
 -ses griffes  
 -gros morceaux de miroir  
 -feuilles mortes  
 (allusion au temps)  
 -horloge  
 -ruines hantant sa  
 mémoire  
 -petit animal nocturne  
 (fort dérangent)  
 -rocher  
 -rivière  
 -son mur  
 -grande crevasse  
 (plongée dans son  
 "corps propre")

-sa vie perdue en forêt

Modalités du vouloir:

-secouer ses griffes  
 -escalader une montagne  
 -aller plus haut (obsession d'air pur)  
 -mourir d'un coup de soleil à midi  
 -connaître les gens à fond: ouvrir leurs  
 têtes  
 -être "ailleurs", patrie du poète  
 -voyager, hélas! il tourne en rond  
 -recommencer tout ou presque  
 -eau pour son moulin, (métaphore de  
 l'inspiration poétique)  
 -rocher (s'y acharner)  
 -sport préféré: luttés intestines des  
 voisins, (un savoir sur les autres)  
 -goutte d'eau, ambition: qu'elle de-  
 vienne rivière  
 -communiquer  
 -partir, sortir d'ici  
 -enjamber la grande crevasse  
 -s'arracher les yeux (Cf. Oedipe)  
 -retrouver sa vie perdue

Une fois les actants et les modalités du vouloir énumérés, il est rendu évident que le récit *Mirror* est de nature symbolique, Surréaliste), phénomène d'écriture qui n'entrave pas la bonne marche de son programme narratif. Le domaine évoqué dans la phrase déictique (sous le portrait 1953) c'est la liberté retrouvée; rien ne résiste à l'imaginaire. Par le biais d'une analogie, l'effet de sens abolit la distance, réconcilie sujet et objet dans une même réalité. Transgression volontaire des lois de la déduction, elle provoque les retrouvailles avec les contacts primordiaux. L'imaginaire devenait expérience dans le récit, (ex; goutte d'eau parvenue rivière, neige changée en paroles chosiques (objet-image transmissible). A. Breton parlait de "rapports soudains, de pétrifiantes coïncidences" (13) le récit *Mirror* en est rempli; que dire de ses ressurgences thématiques (Ex: peinture). Le drame humain est la division de la conscience, *Mirror* restitue à la conscience

sa dimension infinie. Pour Breton encore: "l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel!"(14)

Miror est un personnage dont on prend difficilement congé; aussi, nous n'allons pas le quitter sans discourir de son nom. Ce nom a pouvoir de faire signe, autonyme, sui-référentiel, c'est vraiment un nom propre qui exprime "son sens et sa dénotation" (G. Frege). Ce mot-signe, combinaison de signe et d'expression, convient au héros pour au moins deux raisons: Miror a la manie de jouer avec des miroirs; son propre nom semble dériver des petits éclats de verre qu'il conserve comme de ceux dont il se déleste (les plus gros et pour la cause que l'on sait). Deuxièmement, l'auteur a institué une trilogie en écrivant un récit puis, en publiant un premier portrait suivi d'un second; Miror manifeste donc une certaine propension à la réflexivité.

Rappelons que Miror perd fictivement sa vie en forêt; la mort est l'échange du fini contre l'infini. Le récit met fin à une série d'épreuves et de confrontations qui ont forcé le sujet à rechercher un "Ailleurs". Entré en son domaine, non plus une cité dévastée (Cf. Le défaut des ruines est d'avoir des habitants, plaquette qui renfermait le récit) mais une étendue boisée, Miror n'en sortira plus, "s'il fait un pas..."il n'ira pas loin...", seulement voilà, sa forêt n'en finit pas de s'agrandir...(Cf. Forêt vierge folle, Recueil et œuvres subséquentes). Les deux images persistantes de Miror insinuent le concept de pérennité, elles sont soulignées de l'indicielle identification: "Portrait de Miror", c'est dire combien il se perpétue grâce à son nom propre. C'est pourquoi nous tenions tant à affirmer que sa mort était aussi imaginaire que le surréaliste récit; il s'absentait au monde seulement, il quittait les ruines avec leur défaut exécrable, leurs habitants. Miror échappait à la fatalité d'une vie insatisfaisante pour choisir un "Vivre mieux" (titre d'un de ses poèmes). Il trouvait sa raison d'être à proximité de lui-même, en son domaine privé, il allait s'employer à "apprivoiser les images" (une de ses expressions), leur donnant le relief du langage ou les fixant dans leur apparaître. Miror/Roland Giguère prenait conscience de ce qui allait toujours être son "modus vivendi": l'Art.

Anaphorique, le nom propre Miror revient, se rapportant infailliblement à une mention antérieure, il jouit en outre d'une promotion métalinguistique: le personnage donne son titre au récit, nom et prénom à la fois, il personnifie un spéléologue de l'être; au-delà de la forme, le réel est atteint, le réel est appréhendé par l'irréel.

Contrairement à H. Michaux, R. Giguère ne pourrait mettre en exergue cet extrait de "Nuit revue", les portraits de Miror énoncent une victoire de l'artiste au périlleux combat de la vie:

"Tu t'en vas sans moi ma vie, tu roules. Et moi j'attends encore de faire un pas" (15)

Oui, il est bien vrai que: "toute relation triadique ne peut être exprimée par de simples relations dyadiques." (16). Nous concluons sur le premier portrait de Miror: au spectral résident des ruines, esseulé et fort distrait, R. Giguère confère la station debout, une caractéristique anthropoïde. Dans une perspective timide, Miror risque un pas vers la sortie de "son domaine" (car, l'imaginaire se doit de s'alimenter au réel de temps en temps), c'est un avancé digne d'un sujet qui, bien que surréel, lui fait poser le pied dans l'humaine foulée. La mimésis fait le reste: le récit, tel que repris avec l'actantialité greimassienne, nous a entraîné sur la piste du procès d'un sujet, le duo pictural mimétique (figurations de Miror 1953 et 1958) gratifie le "domaine" de l'imaginaire d'une percée signifiante en lieux pragmatiques; pour être plus fidèle à la logique sémiotique de C.S. Peirce, il faudrait plutôt parler de "pragmaticisme".

Nous ferons ici quelques remarques à propos des deux lieux théoriques que nous venons de mentionner. Paul Ricoeur, discutant la "Grammaire narrative" de A.J. Greimas, (17) pose la question suivante: "d'où sait-on que le vouloir-faire rend le faire éventuel? Rien du carré sémiotique ne le laisse soupçonner". Il précise que cette typologie relève de la "logique intentionnelle". Reprenant les termes de Greimas, il ajoute: "cette phénoménologie implicite est portée au jour dès lors qu'on peut "interpréter" l'énoncé modal comme le "désir de réalisation" d'un programme qui est présent sous forme d'énoncé descriptif et fait en même temps partie, en tant qu'objet, de l'énoncé modal."

C'est fort d'une telle mise au point, que nous nous arrogions le droit de placer les portraits de Miror consécutifs au Récit du même nom, dans la perspective de la logique du signe et de son interprétant. Bien sûr, la phénoménologie ou phanéroscopie de C.S. Peirce ne coïncide pas vraiment avec l'actantialité greimassienne. Toutefois, nous nous rendons à une évidence; le Récit Miror et les deux portraits du héros forment ensemble une économie de sens qui correspond à la logique du signe telle que décrite par le sémioticien américain.

Ce ne serait donc pas semer la confusion que de juxtaposer ainsi deux métalangages puisqu'après avoir abordé la structure du Récit en en faisant ressortir les principaux éléments diégétiques, nous avons cru acceptable de situer les portraits en leurs lieux, c'est-à-dire, en tant que manifestations autres ou produits dérivés de la première expression soit, la narration.



Comme nous l'avons vu, le Récit feint la mort du héros (Miror n'en continue pas moins d'errer, cherchant sa vie) mais, les deux images qui en découlent sont la persistance de celui qu'on a pu croire disparu. L'auteur, obéissant à sa "nécessaire volonté de ne pas pouvoir ne pas être", poursuit la réalisation de son "vouloir-être" dans l'accomplissement de son expression; il a la possibilité de reposer son héros dans un autre espace esthétique (portraits dessinés à l'encre). Qui plus est, il joint à l'une des réalisations picturales une épigramme/indice, ce recours au langage relève du procédé citationnel. Les deux images du personnage se proposent comme un supplément au Récit. Il n'est alors pas contradictoire de les traiter d'après le fonctionnement général du signe car ils sont indiscutablement reliés à ce Récit.

Nous reconnaissons à l'entreprise signifiante de R. Giguère une caractéristique proprement sémiographique, c'est pourquoi il est indiqué "d'interpréter" la trilogie Miror (Récit-Deux portraits de Miror) en se référant à une théorie qui valorise l'interprétant, (C.S. Peirce), d'autant que la conclusion qui s'impose au moment de l'analyse actientielle entraîne inévitablement une suite ou analyse complémentaire afin de conférer au tout de la manifestation linguistique/iconique sa juste mesure.

De conjonctions (Miror et sa rivière) en disjonctions (Miror qui égare sa vie dans le paysage), R. Giguère conduit son héros au gré de ses introspections: ensemble, ils continuent les re-quêtes indispensables au moyen de l'Art. Cette mise en scène d'un "être-lieux" qui n'en finit plus de conjurer le temps, coïncé qu'il est dans un espace vital rétréci de partout, peu à sa mesure, semble calquée sur l'économie du signe. Une triple manifestation, un engrenage de citations (type-token-occurrence) nous ont incité à combiner deux logiques, l'une européenne (Greimas) l'autre, américaine, (Peirce), cette méthodologie devant mettre au jour l'une des particularités essentielles de l'oeuvre de R. Giguère: un esthétique et efficace travail sur le signe.

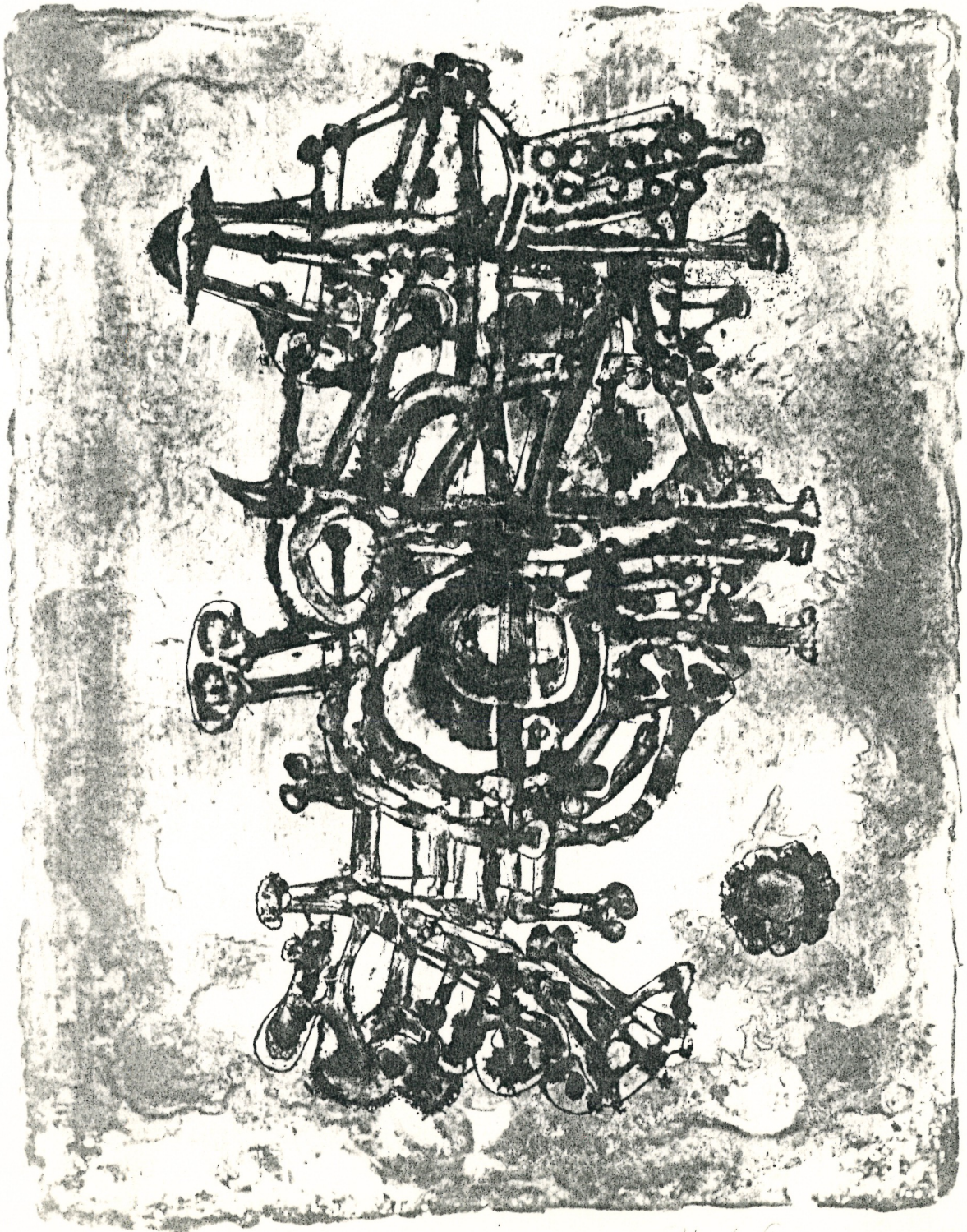
"Miror", Notes

1. Kandinsky, Wassili, Du spirituel dans l'art, Paris, Denoël-Gonchier, 1954, p. 112.
2. Peirce, Charles S., Principles of phenomenology in Collected papers, Tome I, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1931-1935, p. 3435.
3. Peirce, Charles S., Collected papers, Circa, 1903, Tome II, pp.243-252.
4. Peirce, Charles S., Collected papers, Manuscrit 1897-1932, Tome II, Cambridge, Mass. Harvard University Press, pp. 227-229.
5. Peirce, Charles S., ibid, pp. 227 et sq.
6. Peirce Charles S., ibid, pp. 227 et sq.
7. Peirce Charles S., ibid, pp. 243-252.
8. Compagnon, Antoine, La seconde main, ou Le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, p.395.
9. Derrida, Jacques, De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967, p.203 et sq.
10. Miron, Gaston, Une poésie d'invasion in Connaissance de Giguère, La Barre du jour, Nos. 11-12-13, Coll. 1968, p.128.
11. Greimas, A. J., Sémantique structurale, Recherche et méthode, Paris, Larousse, 1966, p. 225.
12. Greimas, A. J., ibid, p. 186.
13. Breton, André, Nadja, Paris, Gallimard, 1963, p. 19.
14. Breton, André, dans Introduction au revolver aux cheveux blancs.
15. Michaux, Henri, dans La nuit remue, Paris, Gallimard, 1967.
16. Peirce, Charles S., Principles of phenomenology in Collected papers, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1931-1935, p. 3435 et sq.
17. Ricoeur, Paul, La grammaire narrative de Greimas, Paris, EHESS-CNRS; No. 15, 1980, p. 15.

Chapitre VII

"SIGNAUX"





*Robert Hooke's Micrographia*



'SIGNALX', Lithographie, 1978

Une lithographie ainsi intitulée concerne d'emblée le sémiotique et le sémiologique. En dépit du fait que la représentation graphique ait l'aspect d'un labyrinthe, nous comptons l'aborder au moyen d'une certaine formalisation qui servira de base à notre analyse discursive. Pour ce faire, nous décrirons ce topoï par le biais de l'hexagone logique de R. Blanché; c'est une disposition qui sert bien les six possibilités d'affects qu'encourt la position critique de l'auteur à l'égard du grand système signalatoire omniprésent dans la société contemporaine.

Image et titre composent un univers fictif qui a une emprise convaincante sur le monde réel; d'autant que R. Giguère discute de la même problématique dans un court texte explicitement nommé 'SIGNALX INUTILES' (A. P. p.133) ainsi que dans quelques aphorismes regroupés sous la dénomination 'SIGNALX' (F.V.F. p.48-50). Une fois de plus, image et langage sont réquisitionnés pour donner force à du discours.

Dans "Introduction à une sémiotique des lieux", Pierre Boudon apporte des spécifications épistémologiques quant aux deux modes d'approche dits sémiologie et sémiotique. Le premier est hérité de la tradition européenne (F. De Saussure), il a droit de regard sur le logos comme lieu de révélation du sens, alors que le second, le sémiotique, est d'abord le lieu d'une formulation logique qui, à son tour, devient propice à l'éclosion du sens; de provenance anglo-saxonne et américaine (C.S.Peirce), il ouvre plutôt sur la mise au point de grammaires, d'algorithmes. Sémiotique et sémiologie sont langage et métalangage habilités à la description et à l'analyse de maints phénomènes esthétiques, sociaux et communicationnels. Il convient donc de proposer une interprétation sémiotique/sémiologique de 'SIGNALX'.

En ce qui concerne le sémiotique proprement dit, nous reprendrons des éléments de la grammaire figurale de P. Boudon; cette méthodologie nous aidera à cerner la figure de rhétorique (métaphore) à l'oeuvre dans l'image étudiée. Puis, nous déchiffrerons le dispositif 'SIGNALX' en en faisant ressortir quelques rapports tels que ceux du réel et de l'imaginaire, de l'inclusion/exclusion, de symétrie/asymétrie; nous utiliserons à cet effet des formules de la théorie des ensembles, des symboles méta-opérateurs et une parenthésation indiciée. Leur économie de pensée devrait situer 'SIGNALX' (entendus comme communication au

sens large) en tant que macrocosme et leurs destinataires et utilisateurs (chacun en leur sphère d'individu) en tant que microcosme.

Ces "SIGNAUX" sont signaux critiques et critique de signaux. Un pareil enchevêtrement de formes (colinéarité-chevauchement) apparaît initialement comme satellite imaginaire ou sonde spatiale au devis fantaisiste. Une volumétrie amenée par le modelé, la texture et le chromatisme (des nuances du blanc au gris et au noir sur fond ocre) évoquent le métal, donnant du même coup une apparence quasi sculpturale.

D'entrée de jeu, ce qui est dénommé "SIGNAUX" s'offre paradoxalement au regard comme une entité complexe, une véritable mêlée fomentrice de confusion plutôt que de transmission directe et claire. L'auteur semble vouloir mettre sérieusement en doute le beau grand système communicationnel supposé adéquat et efficace: encodage-code-décodage-bruit-redondance-source-canal-transmission enfin, tout le mécanisme super-technologique dévolu à l'échange de messages: téléscripteur, télex, téléphone, télévision, satellite, antennes paraboliques, etc... sont ici ouvertement parodiés. La formule physico-magique des Shannon-Weaver censée mesurer exactement le rendement de l'information:  $H = -[p_1 \log p_1 + p_2 \log p_2 + \dots + p_n \log p_n]$  ou  $H = \sum p_i \log p_i$ , passe du côté des utopies.

Distribution formelle erratique, tension, scansion, rythme et ruptures de rythme confèrent un dynamisme au bâti figural. Entropie vs néguentropie sont à l'affût:

"L'accroissement d'entropie correspond à un accroissement du désordre. Une diminution d'entropie (c'est-à-dire accroissement de néguentropie) correspond à un accroissement d'ordre et une certaine quantité d'ordre peut être considérée comme une certaine quantité d'information." (1)

On aurait une loi générale de conservation sous la forme d'une conservation de la somme: néguentropie plus information. Bien que cette loi se rapporte à l'évolution de l'univers (point de vue physique), elle est bien près de convenir au domaine de l'information-communication. Un changement de signe pour l'entropie serait idéalement une solution à ce chaos de l'information (surinformation-désinformation). Est-ce là le discours que tient implicitement R. Giguère? Le jeu de formes élaborées dans un espace pensé en termes sociaux, espace qui, tel qu'occupé dans la lithographie est à tout le moins dysphorique tout en insinuant le polémique.

Prenons une définition de la communication qui s'inspire du mo-

dèle cybernétique, le langage y étant entendu ainsi :

"une structure idéale à support physique (graphique, acoustique, électrique, etc...) permettant la communication d'information à travers un système de codage, de transmission et de décodage." (2)

D'après les textes sur le même thème, c'est à ce secteur particulier de la communication que l'auteur réfère; les signaux du type: gestes, sémaphore, morse, codes divers (de la route et autres signalisations, pancartes, affiches, etc...) ne seraient pas impliqués directement.

Comme nous sommes en voie d'interpréter cette image, nous ne saurions éviter de considérer avec l'échange lui-même, les effets de cet échange sur les destinataires. Avec J. Bertin, nous nous demandons si nous devons aller

"vers une logique de l'information qui consisterait à trouver un moyen par lequel l'homme peut appliquer au plus grand ensemble possible d'observations le nombre limité d'instantants de perception dont il dispose au cours de son existence... Nous sommes devant un problème de la formalisation et de la réduction de l'information pléthorique moderne, La réduction logique serait l'objectif à atteindre." (3)

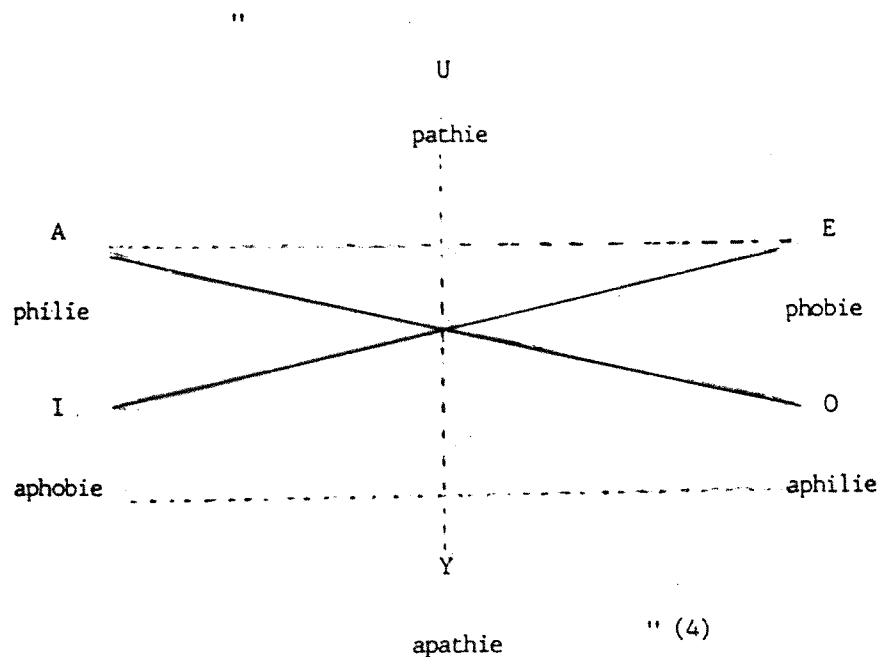
Devant l'universel reportage vu et entendu quotidiennement, quelle peut être l'attitude du destinataire envahi d'autant d'images et de mots ? R. Giguère agit ici comme "intercepteur" (au sens où l'emploie Michel Serres in *Hermès, La Communication* 11) ; dans une image surdéterminée, il capte le système communicationnel avec ses avatars et invite à la vigilance.

Les signes sont le support indispensable à l'information. Selon F. De Saussure, les signes constituent un rapport entre des manifestations physiques (mots parlés, écrits, gestes, dessins, etc...) et des concepts; la manifestation physique étant le signifiant et l'idée, le signifié; le couple étroitement uni forme le signe. R. Giguère déploie des signifiants et leur joint des signifiés ; leur apposant le titre "SIGNAUX", il concentre ou rend encore plus discernables ces signifiés que sous-tend l'élaboration iconique.

Notre recherche entend rendre compte d'une levée de signes dans les Arts giguériens. Or, "SIGNAUX" est avant tout métalangage c'est-à-dire une réalisation graphique dont l'iconicité contient dans sa fonction contrastive (image de confusion vs titre :

message clair) une portée critique indéniable. "SIGNAUX" est un des grands signes parmi les productions signifiantes iconique / linguistique de R. Giguère; une lithographie entre dans un rapport intertextuel avec des écrits (ce qui se retrouve fréquemment dans l'oeuvre de cet artiste-poète) et, l'analyse en cours démontrera que tant le langage que l'image y servent une seule cause.

Ce qui nous conduit à appliquer l'hexagone logique de R. Blanché qui a le mérite d'inclure tous les "aliquis"; ainsi les postes les plus problématiques quant aux affects possibles causés par une information surabondante chez les destinataires seraient comblés en posant de cette manière l'hexade complète suivante:



N'est-ce-pas en effet la signalisation avec tous les affects qu'elle entraîne que R. Giguère veut plausiblement signifier. Ces "SIGNAUX" nécessitent des interprétants plus conformes que les simples contrastes bipolaires. En utilisant les deux termes qui complètent si adéquatement la structure quadratique traditionnelle (carré d'Apulée) soit, les postes U et Y qui s'ajoutent à la tétrade AEIO, nous mettons en présence toutes les catégories d'états (passés, présents et virtuels) qu'est susceptible de provoquer l'hypersignalisation caractéristique de notre époque. Tant de sollicitations visuelles, auditives peuvent être accueillies favorablement (philie A) ou susciter de la répulsion (aphilie O). En d'autres cas, elles effarouchent, saisissent, font peur, (phobie E).



Quand elles ne sont pas trop appréhendées, c'est qu'elles seront plus faciles à assumer, à contrôler (aphobie I). Il arrive qu'elles déclenchent une passion qui pousse parfois à l'engagement, par exemple, après le visionnement d'une émission sur la famine en Ethiopie, quelqu'un entreprend des démarches pour adhérer à "Médecins sans frontière". ce qu'il a vu et entendu, il l'a ressenti, vécu de l'intérieur (pathie U) Mais, trop souvent, le destinataire sombre dans l'indifférence, l'inertie, l'indolence (apathie Y), il demeure insensible, se désintéresse. Cette dernière attitude provient d'une impuissance face aux innombrables faits cruciaux tels: bombardement journalier en un point chaud ou l'autre de la planète, grève hebdomadaire en sa propre contrée ou ailleurs, déclaration de guerre ou menace d'agression presque mensuelles, crise du pétrole minutieusement organisée annuellement ou selon le bon vouloir de quelqu'instance économique, cortège aberrant des misères du Tiers-Monde défilant à coeur de vie au petit écran avec en prime, la mise à jour régulière de l'état de pollution du globe.

Une multitude d'informations submergent donc le citoyen, bon nombre d'entre elles le concernent au premier chef ou l'impliquent expressément (baisse des devises, hausse des taxes, inflation, taux d'intérêt, qualité de l'air et de l'eau...). Et, que dire des implacables enquêtes quand, une fois les reins et les coeurs "sondés", on renvoie au peuple des données statistiques et qu'on insiste pour qu'il les reçoive comme étant le reflet assez exact de sa pensée; ces mises et remises en ordre des valeurs et idéologies en mutation devant être infaillibles et hors de tout soupçon.

Après une pragmatique revue discursive découlant nécessairement de la formulation hexagonale, nous amenons maintenant une autre formalisation logique qui loin de rester étrangère aux "Structures intellectuelles" de R. Blanché, s'y arrime plutôt bien. P. Boudon a scientifiquement investigué la notion de lieu. Nous avons plus haut défini "SIGNALX" à l'instar d'un topoï ou lieu de sens à la fois construit par l'imaginaire et édifié sur le réel. Symboliquement, l'artiste braque devant nous un appareil giratoire surréaliste, engin fabuleux, réseau complexe aux canalisations si concentriques qu'il devient peu compatible avec l'appareillage super-technologique à travers lequel cheminent les torrents d'information. L'émetteur mystère de R. Giguère vaque quelque part dans l'espace; un seul critère permet de lui conférer une échelle quelconque, il s'agit de la petite pièce esseulée, en retrait, elle pourrait être une partie détachée du tout (conséquence d'un bris mécanique ?) ou simuler un récepteur situé plus bas... Nous retenons cette dernière possibilité.

Aujourd'hui, l'espace est habité par une incroyable quantité

de stations émettrices et d'objets captateurs de signaux, (codes divers: visuels, verbaux etc...); en somme, l'espace est balayé de signes. Il s'ensuit une incessante diffusion de messages. La terre est enveloppée d'un grand ensemble macroscopique, elle roule entourée d'un filet géant qui l'ausculte, l'étreint et bouscule plus ou moins la sensibilité de chacun des destinataires compressé dans son microcosme d'individu à in-former.

Si on comprend la cosmogonie comme terre, lieu des hommes et espace traversé de signaux soit, un des sites les plus importants où s'effectuent technologiquement leurs échanges, la lithographie "SIGNALX" concrétise le dilemme suivant: destinataire (chaque individu pris un par un, "microcosme") confronté à la "masse médiatique" (ceci est plus qu'un jeu de mots) macroscopique qui le domine d'en haut. On sous-entend ici que les autres genres de signaux qui voyagent ou se manifestent sur ou sous-terre (cable-fibre optique) ne sont pas en cause.

Conformément à la théorie mise en place par P. Boudon, notre méthodologie vise à prendre en compte tant le socius que le symbolique. Le signe (image étudiée) est contenu de signes pluriels. L'iconicité n'est pas strictement un produit des rapports immanents à la représentation picturale, elle est en outre l'articulation avec d'autres instances et cela, simultanément. Car l'information renferme, pour une bonne part, les discours institutionnels (politiques, idéologies), c'est donc dire que "SIGNALX" conjoint topique et iconique. Le lieu de diffusion est représenté par l'iconique (motif graphique émergé du fond) et ce lieu de représentation situe la provenance du discours tenu (topique) dans et à propos de ce lieu. Métalangage et métafiguralité puisqu'un signal, un signe (image-titre et lithographie) sont là pour montrer des signaux et parler de ce qu'ils transportent. L'image arbore d'un seul tenant les signaux visuels et sonores; le site aérien, l'atmosphère météorologique-cosmique où virevolte l'artéfact conçu par l'artiste laissent supposer le transport d'ondes. La parcelle retranchée du tout réfère au monde qui a les pieds sur terre, l'oreille tendue et l'oeil ouvert. Il faut bien sûr distinguer l'espace social où les messages sont reçus et l'espace d'où ils sont diffusés.

Selon Guy Rosolato, le symbolisme est signe transmué" (5) et avec P. Boudon, nous ajoutons que "l'iconique est un appareil symbolique" (6). La gravure présente un artéfact parodiant le système signalatoire d'une technologie sophistiquée. Le satellite imaginé n'offre pas la rigueur, la cohérence attendues d'un véritable dispositif communicationnel. L'auteur introduit alors une parole critique par une transmutation de sens; il le fait au moyen d'une configuration qui stipule la confusion; pareille antithèse image/

titre justifie le décodage microcosme/macrocosme, décodage que nous formulons à l'aide de quelques éléments extraits de la grammaire de P. Boudon.

Cette partie de l'analyse repose sur la notion de figuration dont les principales conditions sont: distinction de la figure et du fond, présence implicite d'un point de vue, planéarité comme rabattement, superposition, enchaînement, élémentarisation/totalisation de la figure, abstraction relative d'un contexte. Les motifs ou figures perçus sont composés de propriétés élémentaires: points, lignes, région (surface). (7)

Il y a passage de signes et signe de passage. Commençons par élucider la figure de rhétorique qui active l'image, c'est-à-dire celle qui marque un transport ou transfert (cf. signe transmué, symbole), donc métaphore ou croisement d'ensembles. La figuration qui nous intéresse opère cet échange ou substitution de parties d'ensemble à parties d'ensemble; n'y reconnaissons-nous pas comme éléments décodables des cylindres ou canaux qui bientôt se métamorphosent en instruments de musique (trompettes). L'orchestre imaginaire vaudrait-il pour le bruit dans la transmission des messages de même que pour la redondance nécessaire car, plusieurs de ces formes se profilent autour de la fantaisiste mécanique. L'embouchure des trompettes s'évase, l'une d'elles se couvrant d'une sourdine à moins que ce ne soit d'un bouclier. Ce croisement d'ensembles, cette métaphore peut se formuler comme suit:  $E_i \times E_j$  (8).  $\boxed{E}$  serait le symbole méta-opérateur pour désigner l'illustration: comme telle alors que  $E_i, E_j, E_k, \dots$  seraient les différentes parties de ce grand ensemble  $\boxed{E}$ .

Quant au rapport microcosme/macrocosme, il se résume de cette manière:  $E_i \times \frac{1}{E_i}$  (8). En termes de lecture d'image du point de vue des signifiants picturaux, le grand ensemble fait de lignes, de points, de vides et pleins est dans une position dominante comparativement au mini-ensemble (objet en retrait) vacillant dans les lointains, ce dernier est un microcosme pendant que la principale figure est un macrocosme. C'est un duo disproportionné dans lequel le plus gros instrument bénéficie de ses duettistes croisements d'ensembles alors qu'un fragile récepteur capte ce qu'il peut.

En termes de lecture du point de vue des signifiés (le discours que l'auteur y tient), les arguments que nous apportions plus haut, situent "SIGNALX" lithographie, produit de l'imaginaire en référence au réel (satellites, technologies communicationnelles, émetteurs divers de signaux). Ce symbolisme reconduit la représentation en lieu spatial (macrocosme) et laisse à cette représentation la connotation de complexité qui renchérit à son tour sur les avalanches de signaux qui percutent continuellement chaque coin de terre. Le destinataire (chaque individu pris séparément) est replié dans sa capacité

limitée d'intégrer l'immense contenu informationnel et, a fortiori d'y réagir, il est compressé dans son microcosme. Ici on rejoint l'hexade logique de R. Blanché (cf. les six possibilités d'affects).

Prenons maintenant X et Y comme termes médiateurs de deux régions de l'espace: X, pour l'interne, le destinataire; Y, pour l'externe, les signaux. Les formalisations qui suivent sont transposées des lieux sacrés (9) aux média.

Le fait de se disposer à recevoir l'information, disons le seuil de tolérance qui est médiation nécessaire de l'interne et de l'externe serait:  $XY$ . Le fait de se fermer à toute réception d'information est une négation de la médiation et s'exprime par l'indifférence ou l'écoute distraite quand ça ne va pas jusqu'à la non-écoute ou à l'action pure et simple de fermer l'appareil utilisé (radio-TV.), une négativité qui se note comme ceci:  $\overline{XY}$ . Les conséquences sont les suivantes:

soit  $\longrightarrow$   $X \emptyset Y$

disjonction exclusive de l'interne et de l'externe;  
le destinataire omet de s'informer, ferme tout récepteur.

soit  $\longrightarrow$   $Y = \overline{X}$

négation de l'un des termes, l'externe pour l'affirmation de l'autre, l'interne;  
le destinataire s'informe et se réfugie dans son quant à soi.

Il y a symétrie :

$XY \longleftrightarrow YX$

quand le destinataire s'informe, laissant les média l'inonder d'images et de mots, quand non seulement il capte le courant communicationnel mais qu'il porte vraiment attention à ce qu'il véhicule, s'y intéresse.

Venons-en à l'information adéquate vs l'information non adéquate  
(surinformation-désinformation).

X' et Y' symbolisent alors l'information diffusée par les grandes agences internationales.

X'' et Y'' symbolisent une information manipulée qui induit la désinformation:

$X' \quad X'' \quad \xrightarrow{\quad} \emptyset$  signifie une non-disponibilité du destinataire, un désintéressement voire une méfiance chronique à l'égard de l'information-désinformation; donc, absence de médiation véritable.

Instances différenciées:

$X \quad x' \vee y' \quad \dots \mid \dots \quad x'' \text{ vs } y'' \quad Y$

X = Média (signaux)

Y = Destinataire

v = jonction

vs = disjonction-exclusion

$x' = x''$  (intérieurité) si les signaux adéquats sont convenablement diffusés et effectivement reçus,

$y' = y''$  (extérieurité) si il y a refus catégorique ou indifférence à l'information parce que jugée comme étant souvent défigurée, inadéquate, manipulée.

Dans l'oeuvre d'art "SIGNAUX", couleurs et graphisme s'associent pour donner une plastique. Ce grand ensemble-représentation propose une réflexion sur l'activité signifiante visuelle-auditive (surtout télévision/radio). La lithographie en tant que telle, diffuse une information nouvelle à propos d'un secteur du monde, celui de l'Information. Métalangagière, la réalisation plastique est construction d'un artéfact valant pour une imaginaire station émettrice. Ce stratagème appelle un rapport d'inclusion/exclusion dans la mesure où des signaux émis par cette station ( qui représente toute station émettrice existant réellement) concernent directement le destinataire ou l'incluent (une possibilité que nous formulerons par la suite en donnant un cas précis) formalisé, le rapport devient ceci:

$x [ \text{destinataire}^i \supset \text{"SIGNAUX"}^i \text{ (lithographie)} ] \quad \dots \mid \quad \dots [ \text{destinataire}^r \subset \text{signaux}^r ] y$

$\supset$  = contient

$\subset$  = est contenu

i = indice de l'imaginaire

r = indice du réel

Nous avons là le rapport imaginaire (oeuvre analysée) / réel (problématique que cette gravure expose) et le rapport physique du sujet (microcosme) à un lieu de l'écoute et du voir (macrocosme):

x = domaine immatériel (ou de fiction) lithographie,

y = domaine matériel (ou de réalité) l'information au sens large

Pour chacun, il existe une relation de dépendance:

[ x ] y      ou      x [ y ]

Dans le cas premier, les signaux sont inclus dans le champ d'action du destinataire, il les voit, les entend (TV et/ou Radio). Dans le second cas, la parenthésisation est valable si les signaux véhiculent des informations audibles qui impliquent le destinataire ou des informations visuelles (images télévisées) qui le représentent, exemple: lors d'une grève, un ouvrier enregistre une entrevue montrée ensuite aux Actualités, extensivement, ce dernier se trouve à être la personnification de tous les autres employés confrontés au même problème social.

Revenons au fonctionnement de l'image; le rapport de dépendance se complexifie quand on vise à symboliser entièrement le lieu de représentation et comme imaginaire (de fiction) et comme lieu d'où parle l'auteur, c'est-à-dire l'inscription et la transposition de son message dans le réel:

X [ destinataire ] "SIGNALX", lithographie ...., .... [ signaux ] destinataire Y

i = indice du rapport imaginaire, tel que présent dans la gravure.

r = indice du réel tel que décrité dans l'analyse. (10)

La représentation, production plastique, fruit de l'imaginaire. est du côté de X (domaine immatériel), le destinataire, ici, le spectateur devant la lithographie, entre dans un rapport avec les signaux imaginés par R. Giguère. Une relation s'établit avec le domaine matériel Y quand, en cours d'analyse, les "SIGNALX" sont identifiés comme référence au système d'information (sens élargi), donc signaux réels effectivement en relation avec le destinataire qui les reçoit, les soupèse ou y est, c'est-à-dire fait partie d'un reportage (Radio/TV) ou quand indirectement inclus, il voit et/ou entend un de ses semblables opiner sur une situation qui le concerne également.

Les parenthèses indicées ( i = imaginaire) et ( r = réel) facili-

tent le transport sans ambiguïté apparente, des rapports appartenant à un domaine dans l'autre:

$$\dots \left[ \begin{array}{c} \text{r} \\ \text{destinataire} \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} \text{r} \\ \left[ \begin{array}{c} \text{i} \\ \text{'SIGNALX', lithographie [destinataire]} \end{array} \right] \end{array} \right] \left[ \begin{array}{c} \text{r} \\ \text{Y} \end{array} \right]$$

"L'image lithographiée (tableau) est la contraction de deux rapports, l'un appartenant au monde réel (le tableau est un objet mondain) l'autre, à un monde imaginaire (il est de l'ordre de la représentation), les parenthèses signifient ce double rapport pour une même expression." (11)

"SIGNALX" est vraiment à ranger dans la catégorie des signes; nous l'avons d'ailleurs désigné comme un des grands signes parmi les travaux de R. Giguère. Le tableau (lithographie) est matérialité, il n'est que support objectal d'un monde figuré (fictif puisque seulement désigné) mais, par rapport à une réalité de ce monde, il n'est qu'une fiction planaire, projection immatérielle d'un monde matériel, attestable par sa présence. Il s'agit bien d'une double inscription qui ne nous permet pas de l'enregistrer univoquement dans un domaine ou dans l'autre. La distinction ainsi faite par P. Boudon entraîne une optique renouvelée qui pourrait être fort utile aux spécialistes de l'Art contemporain dont on sait qu'une de ses caractéristiques est d'aborder la peinture en voulant avant tout parler de peinture. Les ardents défenseurs de la planéarité et des effets purement chromatiques y trouveraient là un argument de base.

Voilà comment, allusivement aux officiants du rituel de l'Information, il nous fut possible de transgresser le domaine du sacré pour entrer de plein pied dans la problématique des signes et signaux, démarche qui nous a obligé à transposer cette logique ou instrument théorique d'abord conçue pour appréhender l'ensemble des lieux à partir du plus profane jusqu'au Saint des Saints. Nous avons donc utilisé les formalisations mises en place par P. Boudon en les posant dans l'aire (aussi sur l'air ou sur les ondes) de la Communication; ceci, parce que nous avons considéré tout appareillage technologique imparté à la communication des signaux comme source macroscopique d'où émanent les informations; plausible interprétation, étant donné qu'une grande part des messages télévisuels entre autres proviennent maintenant d'une ingénieuse poly-structure émettrice spatiale (satellites).

Le style de figuration surréaliste. notamment les trompettes

bruyantes et redondantes, les microphones ou ce qui en tient lieu, les antennes paraboliques miniaturisées. les cylindres-canaux enfin, toutes les circonvolutions qui miment la difficile percée informationnelle font que les "SIGNAUX" illustrent d'un plurisensoriel (sonore-visuel) et du pluridimensionnel (sans frontières). De par ces dernières particularités, les signaux imaginés par l'auteur coïncident avec une vision macroscopique (englobante) de l'Information. Il allait de soi de les aborder comme parodie des signaux réels et partant, comme discours critique, vu les aspects dysphoriques qu'ils suggèrent avec une bonne dose d'humour. Les "SIGNAUX" sont une fiction surréaliste et pourtant, ils s'accordent au réel.

### Intertextualité

"A la tribune des augures, c'est la mandragore  
qui règne. La racine des maux reste à détruire."  
Extrait de Signaux, FVF p. 49

Tout de suite nous constatons que les augures et la mandragore renforcent l'allusion que nous faisons aux officiants qui président à nos rituels communicationnels, (radiojournaux, téléjournaux, émissions d'affaires publiques...); ils prédisent, énoncent, annoncent, dénoncent et commentent les faits de société qui surabondent dans l'actualité.

La mandragore, plante stupéfiante ou soporifique ( y aurait-il un lien à établir entre elle et les apathiques spectateurs et/ou auditeurs endormis devant les flux et reflux de nouvelles ? ) donne dans le même ton que la lithographie; les deux, image et texte émettent des signaux avertisseurs.

Par la magie de l'écriture automatique, l'auteur a su tirer du premier énoncé portant sur le règne d'une plante par ailleurs fort utilisée en sorcellerie, la seconde proposition qui se trouve dans la suite logique de la première; par association libre, de la plante on va jusqu'à la racine. La mandragore a justement de curieuses racines et, la lithographie "SIGNAUX" "émettait" également par le truchement de prolongements adventices ou sorte de végétations nuisibles: trompettes et autres excroissances qui paraissaient avoir poussé toutes seules. Analysée de cette manière, la deuxième proposition : "La racine des maux est à détruire", voit son sujet "racine" prendre une valeur aussi figurée (texte) que figurale (image-gravure). Sans compter qu'entre maux et mots, il y a place pour un trait d'esprit à connotation lexicologique (racine-radical/mot).

De toute évidence, cette phrase lapidaire est assez proche du message dé-



tecté lors de l'étude de l'image 'SIGNAUX' à savoir, qu'une vigilance nécessaire doit accompagner pléthore d'informations et que, comme "la racine des maux est à détruire", tout spectateur-auditeur, une fois in-formé, se doit de réagir puis d'agir sur son monde dans la mesure de ses moyens, ex: éviter tout geste pollueur dans son milieu immédiat...

Nos considérations à propos de la gravure 'SIGNAUX' rencontrent donc une affirmation poétique de l'auteur qui ajoute pertinence à ce que nous avons identifié comme éléments significatifs distribués dans la représentation iconique.

Autre coïncidence, le vocable "tribune" accentue la position dominante des dits "augures"; de nos jours, il est couramment admis que l'Information (au sens large) détient un réel pouvoir, le quatrième, dans la société. Bonnes ou mauvaises augures, ce court examen de Signaux (texte) prépare la fin de l'exercice intertextuel qui connaîtra son apogée avec les concises déclarations de R. Giguère intitulées: "Signaux inutiles"

#### SIGNAUX INUTILES

" On signale depuis longtemps un satellite nuisible un autre non moins nuisible mais invisible celui-là, enfin un anneau qui brise tout élan. On signale d'autre part les innombrables avaries qu'a subies notre planète en cours de route. Ne sachant plus où vivre, quoi réparer, quoi détruire, nous laissons tout crouler."

AP, p. 133

D'abord une situation spatio-temporelle précise: une signalisation qui n'est pas récente, elle date puis, un objet "spatial" et spécialement inadéquat. ...."un autre non moins nuisible mais invisible celui-là", voilà un contraste frappant qui donne à penser que le nuisible est souvent imperceptible. ...."enfin un anneau qui brise tout élan." Dramatiquement, le point (signe de ponctuation) tombe du même coup que l'élan brisé, cette phrase dénote l'accablement, exprime le malaise provoqué par quelque chose qui empêche de bouger. qui encercle....."On signale d'autre part les innombrables avaries qu'a subies notre planète en cours de route." Ici, un constat à teneur historique/géophysique, une prise de conscience deux fois astronomique eût égard à ses proportions comme à sa référence explicite au cosmos; la belle planète bleue voyage en tournant et s'endommage, s'abîme au tournant....."Ne sachant plus où vivre, quoi réparer, quoi détruire (il y a bien la "racine des maux"...), nous laissons tout crouler." Surprise syntaxique, du "on"

impersonnel et tristement désengageant, l'auteur passe au "nous" collectivement engageant. Ce fameux "on" est bien caractéristique de la manière avec laquelle des individus très détachés répètent les nouvelles entendues dans les media: "on signale,..on a annoncé que..." De ce "on" si tardivement implicatif au "nous" d'un tel aveu d'impuissance, il y a la place occupée par l'écoulement du temps, ce temps qui a permis à l'indifférence de s'infiltrer insidieusement. Conséquences: plus d'espace pour vivre, innombrables bris auxquels on ne saurait remédier, des choses dont on ne sait lesquelles anéantir (habitudes acquises) et, irresponsabilité flagrante, 'nous laissons tout crouler'!

Ces quelques phrases succinctes réunies dans un petit paragraphe sont d'une densité hautement significative et elles résument plus que jamais la condition mondaine, l'existence humaine devenue aussi peu rassurante que précaire. Jadis, les augures informaient le peuple d'un cataclysme éminent, aujourd'hui, on signale seulement, dans l'antiquité, les oracles avertissaient, incitaient à la prévoyance, maintenant, on signale simplement. On peut supposer que l'information contemporaine avec ses qualités d'instantanéité, d'universalité amène une contradiction insurmontable: plus on est abondamment informé, moins on se sent concerné.

R. Giguère émet des signaux écrits qui ressemblent à ses signaux gravés dans une image, ils sont les uns les autres aussi critiques en exprimant un profond désarroi face aux flots de signalisations inutiles qui n'arrivent pas à mobiliser les populations. Son message est aussi urgent dans une forme d'expression que dans sa corollaire, et, il est malheureusement fort applicable aux événements actuels. Encore, des informations parviennent en chaque coin du monde, encore, elles semblent provenir de satellites nuisibles, car elles n'ont pas l'impact qu'elles devraient avoir, souvent, elles ne demeurent que d'anodines signalisations. On signale que la planète est en danger (pollution, guerres, réserves nucléaires, misères, révoltes...) mais l'indifférence, l'apathie (cf. hexadé logique, R. Blanché) perdurent pendant que la terre et ses terriens s'engluent dans un marasme sournoisement destructeur.

Si les "SIGNALX" lithographie étaient d'une facture surréaliste, le texte "Signaux inutiles" est, dans une certaine mesure, extrêmement réaliste. Leur ressemblance réside au niveau métalangagier. En un premier cas, des signaux représentés dans un appareil imaginaire induisent un discours critique sur les signaux (sens générique: communication de masse). Dans le second cas, des mots (signes) forment un titre qui condense une opinion: "Signaux inutiles". Ce jugement sévère surplombe un paragraphe faits d'autres mots (signes) qui forment une pensée sur les signes et signaux: "On signale..." Cette pensée prend l'aspect

d'un avis sérieux par rapport au problème communicationnel et surtout quant à son implication dans la bonne marche du monde. Il y a ressemblance dans la déduction regrettable qu'entraînent les deux productions: l'apathie des destinataires devant la multitude de signaux provoquera leur perte: parmi les signaux utiles (information adéquate) et les signaux inutiles (ils peuvent le devenir quand il y a surinformation et désinformation), les destinataires sauront-ils être vigilants? Emettre un signal c'est manifester l'intention de communiquer. L'auteur avait quelque chose d'important à communiquer à propos des signaux (entendus comme ces instruments dont la fonction est de transmettre des messages), il a donc utilisé différents types de signes (iconiques/linguistiques) et a réalisé sa communication par des "SIGNAUX" écrits et gravés.

R. Giguère nous a transmis des signes de signes qui sont signes des temps.

Notes

1. Costa de Beauregard, M.O., Equivalence entre néguentropie (ou entropie changée de signe) et information suggérée par Léon Bellouin.
2. Apostel, Louis, Epistémologie de la linguistique in Logique et connaissance scientifique, sous la direction de Jean Piaget, Paris, Gallimard, 1967, pp. 1056-1096.
3. Bertin, Jacques, La graphique in Communication No.15, Paris, Seuil, 1970, pp.169-186.
4. Blanché, Robert, Structures intellectuelles, Paris, Vrin, 1966, p. 104.
5. Rosolato, Guy, Essai sur le symbolique, Paris, Gallimard, 1969.
6. Boudon, Pierre, Introduction à une sémiotique des lieux, PUM, Klincksieck, 1981, p. 161.
7. ibid, p.70
8. ibid, p.206
9. ibid, p.217
10. ibid, Formalisations transposées, pp.212-225.
11. ibid, p.215.

## CONCLUSION

Théoriquement, les principaux concepts de la pensée sémiotique, sont le signe, le sens et la communication. Avoir abordé l'oeuvre de R.Giguère, c'est être allé à la rencontre de ces trois éléments. La poésie et l'art sont constitués de signes qui font sens, ils sont messages polysémiques qui instaurent une infinité de lieux communicationnels.

Les travaux que nous avons regroupés sous l'appellation "prétextes" démontrent une concordance explicite entre scripturalité et picturalité. Comme ces ressemblances sont scientifiquement observables, c'est à ces formes expressives que nous avons consacré nos analyses. Si nous avons privilégié l'étude de telles manifestations esthétiques/poétiques, c'est qu'après avoir passé en revue l'ensemble des productions giguériennes, nous constatons une évidente prépondérance de faits artistiques qui reflètent une certaine ambivalence dans l'application des codes langagiers et picturaux.

Le Poète-Artiste rassemble ce qui se ressemble à la faveur des thématiques qu'il développe; des thèmes précis deviennent alors des "prétextes", ils sont poussée génératrice qui engendre une prolifération d'images, soit ces formants de base qui entrent ensuite ou dans un poème (métaphores, métonymies, etc...) et/ou dans une élaboration graphique/picturale.

Ce Mémoire est donc axé sur les ressemblances plutôt que sur les différences entre les arts du "dire" et du "voir". Les limites qui nous étaient imposées ne nous ont pas permis de nous pencher sur des réalisations de l'auteur qui font précisément état des possibilités d'expression propres au code langagier ou au code pictural; nous nous contentons de mentionner quelques oeuvres qui auraient pu illustrer les différences effectives entre les deux procédés et alimenter une discussion à ces sujets. (Cf. L'enjeu des codes, chapitre I,)

"Tous ces arts divisés par nos pratiques institutionnelles se retrouvent dans un

univers sémiographique qui serait en somme, la pratique du texte sur quelque support qu'il se lise." R.Barthes (1)

Notre hypothèse de départ se présentait comme suit:

"Le travail de Roland Giguère est une apologie de l'image; c'est un solo de l'imaginaire qui se donne à voir et se prête à entendre dans un duo de la représentation."

Arrivée en fin de parcours, nous ne pouvons que maintenir cette affirmation première puisque dès le commencement de l'étude, le poème "Faire terre" s'affirmait déjà comme un grand "texte" du monde alignant ses versets au gré des images soudainement apparues, la poésie, ce langage infinitisant, laissant transparaître toute la disponibilité imageante aussi prête à surgir du fond d'une page blanche que d'un support approprié au dessin, à la gravure ou à la peinture.

C'est à cerner l'enjeu des codes par le biais d'études comparatives et de rapports intertextuels que nous sommes parvenus à mettre en lumière un lien de parenté incontestable entre le poétique et la plastique/graphique. Chez R. Giguère, un filon, une clef ouvre et oeuvre aux signes, c'est l'image: l'iconicité pour l'aspect figural et la rhétorique pour le rendu scriptural. Pour cet auteur, l'image serait le fil conducteur qui relie toutes les puissances créatrices pour les consacrer au bien-fait du signifiant.

"C'est la découverte de Freud qui donne à l'opposition du signifiant et du signifié la portée effective où il convient de l'entendre: à savoir que le signifiant a fonction active dans la détermination des effets où le signifiable apparaît subissant ses marques en devenant par cette passion le signifié." (2)

Cette constatation de J. Lacan vient éclairer le cheminement théorique qui nous a amenée à décoder un sens plausible à travers le "texte" (entendre ici l'acception que préconise R. Barthes) de R. Giguère.. Notre titre général voulait justement donner la teneur exacte de notre démarche; il s'agissait bien de procéder à une "levée de signes" dans une

oeuvre dont nous espérons montrer la principale caractéristique, c'est à dire sa forte orientation sémiographique. Notre dernière assertion prend valeur d'un complément qui se greffe naturellement sur l'énoncé de notre hypothèse.

J. Kristeva et J. Lacan vont d'emblée à la source de sens découverte par S. Freud. G. Bachelard et G. Durand puisent au donné archétypal colligé par C. Jung; d'après eux, les archétypes devraient être perçus comme des réflexes inconscients qui seraient déterminés par une expérience collective et élémentaire de l'homme. La poésie est, en quelque sorte, une archéologie de la vérité humaine, elle permet d'accéder à une conscience non-médiatisée et de ce fait, rejoint l'infini et conduit à une identification plus intime à l'universel. L'image opère selon une dialectique du conscient et de l'inconscient, elle atteint donc le "statut" d'un instrument de révélation et de conquête de soi. G. Bachelard la décrivait comme "une faculté de surhumanité." (3)

A travers le déploiement poético-esthétique qui nous a intéressée, nous avons vu combien l'image savait être le lieu de la genèse du moi: la rythmique fondamentale (Cf. image sonore/chora sémiotique) et le dessin-écriture automatique (image visuelle) furent des moyens de compréhension utiles, l'image, le "poëïen" a rempli une fonction de gnose.

Avec R. Barthes, nous ne pouvons que souscrire à l'idée d'une rhétorique générale déjà présentée par Freud et Lacan:

"Il est probable qu'il existe une seule  
forme rhétorique commune par exemple  
au rêve, à la littérature et à l'image"  
(4)

Il eût été souhaitable de pouvoir nous appuyer sur une théorie esthétique qui rende compte des relations existantes entre les formes, les images et le langage; malheureusement, il ne se trouve pas un tel système de pensée qui soit aussi englobant. Par contre, dans le cadre du paradigme sémiotique/sémiologie, il est possible d'appréhender un fait artistique surréaliste puisque la sémanalyse (J. Kristeva) explique l'apport de l'inconscient dans l'activité créatrice (Cf. "Faire terre", "Roses et ronces")

tandis que par la logique formelle, la théorie des ensembles (R. Blanché, P. Boudon), on peut rendre appréhensibles des propriétés qui sont de l'ordre d'une gestalt soit, ces jeux de formes qui font sens et qui ouvrent à une lecture sociale, notamment dans le cas de réalisations scripturales/graphiques ("Signaux": lithographie et textes sur le même thème).

La sémiotique offre également le moyen de saisir les structures d'un récit (A.J. Greimas pour "Miror"-Récit) et, la logique sémiotique américaine (C.S. Peirce) aide à la compréhension d'un ensemble (trilogie: "Miror"-Récit/premier portrait/deuxième portrait de Miror) de productions signifiantes qui a la particularité d'obéir "artistiquement" au fonctionnement logique du signe tel que décrité dans le système peircéen.

Nous ne pouvions conclure sans effectuer ce bref retour sur les théories qui ont alimenté nos réflexions car, vouloir procéder à ce que nous définissions comme une "levée de signes" exigeait d'abord de capter quelques signaux émis par de grands phares qui éclairent l'océan du sens, vaste mer, s'il en est et cela, tout en demeurant fidèle à l'oeuvre qui, elle, se trouve constamment guidée par sa "figure de proue".

Cette production, nous arrivons maintenant à la définir comme une étonnante entreprise sémiographique. Plus haut, nous insistions sur l'importance des rapports consubstantiels entre le désir, l'écriture et la fonction de l'image, nous remarquons jusqu'à quel point l'image semble le lieu de rencontre où toute une dynamique émotionnelle prend sa force, les différents chapitres de notre recherche ont tenté d'en mesurer la pertinence.

Par ailleurs, d'autres chercheurs dont Liana Nissin, (Université de Milan) (5) se sont posé la question de savoir si R. Giguère ne pourrait être considéré comme "mythographe". Quand on s'en tient au postulat d'André Breton selon lequel le Surréalisme serait le foyer d'un nouveau mythe et quand on se réfère au rôle qui y est dévolu à la femme: nouvelle Mélusine (mythe du féminin issu d'une fable celtique) à qui il incombe de restituer la maîtrise du monde sensible afin de compenser la défaillance masculine en cette matière, on comprend que toute production de tendance surréaliste puisse être perçue selon une connotation mythographique plus ou moins accentuée.



Le poème le plus connu de R. Giguère, "l'Age de la parole" (6) est, incontestablement, une manifestation recrudescence du mythe de la parole comme origine du monde. Mentionnons qu'une part du contenu conceptuel de ce texte (le titre) a été récupéré par une des formes d'idéologie politique québécoise, courant de pensée qui a pris de l'ampleur dans les années de l'après-duplessisme.

Il est également justifiable de conférer quelque vertu mythique à une ode pour la muse-femme aimée; en effet, le poème "Adorable femme des neiges" (Voir notes, fin du chapitre "La levée des signes") correspond vraiment à la conception du féminin telle que prônée par le Surréalisme.

Ceci étant dit, les différentes études qui composent notre recherche, qu'elles soient textuelles ou iconiques, ne nient aucunement l'ardeur mythologisante surréaliste, toutefois, elles apportent maintes preuves qui accordent une primauté à R. Giguère "sémiographe". Ses pratiques signifiantes offrent une cohérence qui s'appuie expressément sur le signe avec ce qu'il comporte de possibles mises en abîme. Elles discutent et exposent le vrai du signe, repensent les assises de la représentation. En somme, tant ses arts que sa poésie et ses écrits à propos des phénomènes créatifs savent structurer un discours sur le fait artistique, sur le signe/symbole même et partant, obligent à reconnaître à l'oeuvre sa réelle dimension sémiographique; s'y soustraire équivaldrait à une dérive "hors-texte".

Le privilège de l'artiste est de pouvoir exprimer au moyen de signes, de codes (iconiques-linguistique) et les mondes qui l'habitent et le monde qu'il habite; ses désirs, ses fantasmes, ses révoltes et angoisses, ses hantises, ses joies, ses ravissements, ses rêves et rêveries, il les décante, les confronte au réel. R. Giguère a choisi d'en broser un tableau aussi visible (iconique) que lisible (poétique), tableau réel qui, bien qu'il puisse tenir solidement aux cimaises, oscille, tout suspendu qu'il est, au diaphane rideau surréel. Avec ses "images qui cognent à la vitre". avec ses "miroirs sans tain" (A. Breton, R. Giguère) qui réfléchissent l'indicible et les lieux du dedans, le Surréalisme est un art de transparence.

A l'instar d'autres Surréalistes, R. Giguère est fasciné par l'ésotérisme, les phénomènes de voyance, les cartes, la magie, le tarot, l'al-

chimie, il inclut souvent dans ses textes poétiques des références à ces mondes mystérieux, parfois, il parle d'oriflamme, de drapeaux et blasons (Altitude du jour, 1951), enfin maints signes codifiés, maints symboles sont partie intégrante de ses différentes thématiques. Mais, entre tous ces signaux et indices, dans cette panoplie de codes poétisés, il y a l'omniprésence de la main avec ses lignes et ses signes; main qui signe, main qui trace, elle est métonymie de l'oeuvre entier, elle travaille à ce qui se montre du vécu de l'homme (picturalité: dessin, peinture, gravure (s), objets d'art, collages, prouesses typographiques, etc...), elle s'occupe de ce qui se dit et s'écrit à propos du passé, du présent et du devenir humain (prose, récit, poésie: "La main au feu" [titre d'un Recueil de poèmes], "La grande main"[AP 1965], "La main de l'homme" [1951-1959], etc...) et à propos du rôle de l'artiste (réflexions sur l'écriture et la plastique/graphique; nous en citons quelques extraits dans certains de nos chapitres.)

L'imagination acquiert un pouvoir décuplé par la main qui devient par le fait même un instrument de connaissance et d'épistémè. La manualité du Poète-Artiste détient cette capacité: de la main et de ses lignes, son destin s'assigne. Main sillonnée des parcours à venir, ils deviennent des trajets incessants qui se métamorphosent en chemins de sens, calligraphie mystifiante des "mots (qui) vivent" (opus cit.) et se répercutent; traces inscrites dans la main qui n'ont de cesse de calquer ombres, luminosités et doutances, lignes (dessin) qui s'enroulent, s'élancent, virevoltent en leurs reprises sans repentirs, main qui creuse les durs métaux, qui triture matières et pigments, main qui conduit le combat avec et contre le "Pouvoir du noir" (opus cit.) pour que jaillissent toutes nuances et tous éclats des feux de la pensée.

Pour R. Giguère, les Arts sont un mode d'être (Cf. Les "Miror" et leur nécessité de ne pas pouvoir ne pas être), les "Miror" sont ni plus ni moins qu'une mesure de l'être), une coïncidence à soi et au monde. Le Surréalisme tend à porter la vie à son comble. L'oeuvre de R. Giguère est plurielle c'est-à-dire que, le grand nombre d'unités qui la composent répondent de l'urgence du signe à proliférer. La profusion de ce qui se dit en lui se concrétise dans divers types d'ouvrages: le poétique va selon les facultés combinatoires d'une langue en liberté (laisser l'initiative aux mots), l'automatisme psychique, ce signal porté par le flux des associations d'idées

(" Les mots-flots", opus cit.) instaure un discours, sorte de lieu privilégié de l'activité symbolique; les écrits qui en résultent apparaissent comme une dialectique permanente entre l'auto-affirmation et l'auto-effacement: "pour tout effacer j'avance", avoue l'auteur. Une exubérance de symboles font état de l'opération symbolique qui ouvre des brèches, laisse des passages entre la réalité et l'imaginaire.

Néanmoins, l'Artiste-Poète aspire à une situation de non-contradiction (Cf. le système qu'il édifie, la démonstration en est faite au chapitre II intitulé "Faire terre"), ses allées et venues entre gestes et paroles, "je suis né d'un pays où le geste est parole" déclare-t-il dans le Dialogue entre l'éphémère et l'immobile, MAF, p.107 et sq., ses traversées de l'iconique au linguistique reflètent ce désir. Pour ce qui est de sa démarche théorique, on sait que lorsqu'un auteur s'y livre, il arrive infailliblement à une croisée où le fait de réfléchir sur l'art et l'art même, nourris l'un par l'autre, passent au métalangage. Chez R. Giguère, il y a la langue-objet: ce dont il parle et la métalangue: ce avec quoi il parle.

Il faut aussi mentionner ses textes en hommage à des artistes et poètes: Van Gogh (AP, p.112), Bellefleur (FVF, p.127, Dumouchel FVF, p.10, Genêt FVF, p.90, etc...et particulièrement un poème-cri pour P.Eluard, "La nuit hurle" (FVF, p.35) souligné d'un émouvant petit collage annonçant sa mort le jour même à Paris, Journal du 15 novembre 1952.

La main du poète sait prêter l'infinie potentialité des images poétiques; chaque lecteur en conserve un ravissement mais chaque lecteur dispose à son gré des multiples propositions imaginatives offertes par l'auteur. La main de l'artiste fabrique des images pour les donner au voir, elles ont un caractère de stabilité, arrêtées dans la matière, elles seront exposées, imprimées, plusieurs d'entre elles deviendront la propriété d'individus ou d'institutions, l'auteur les a réalisées et doit bientôt s'en départir, en dépit du phénomène polysémique relatif aux images d'art, une fois acquises par des amateurs, elles risquent d'être réduites à quelque (s) signification (s) ou signifiante (s); en définitive, une part des tableaux, dessins, gravures continueront de signifier mais, seulement ce qu'y perçoivent leurs acquéreurs et leur entourage.

A la base de notre hypothèse, il y avait semblable induction quant au dilemme prêt/don relativement aux faits artistiques poésie/dessin/peinture. Nos analyses en ont exploré les conséquences et nous ont conduit à déduire ceci: un imaginaire soliste s'applique à d'innombrables duos de la représentation en concomitance picturale|scripturale: poèmes-images, poèmes-affiches ou en variations sur un thème et/ou co-occurrence sur des thèmes communs c'est-à-dire des sujets que l'auteur a voulu développer en utilisant conjointement l'écrit et la picturalité ou en les faisant intervenir l'un après l'autre. Ce solo est à interpréter, du moins dans le cadre de notre recherche, en tenant compte de toutes les ressemblances que nous avons pu observer de manière scientifique et du même coup, il implique les données qui ont trait au prêt et au don.

Nous sommes donc en présence d'une esthétique composite, elle s'élabore et, nécessairement, du semblable y apparaît, aussi nécessairement, du différent s'impose puisqu'au moment de la réception des messages, le poétique déploie des images aux infinis possibles c'est-à-dire qu'il se prête à de multiples interprétations pendant que l'iconique se donne au voir et risque de connaître une seule ou quelques interprétations beaucoup plus restreintes, il s'agit d'une réception limitée au (x) sens que lui conféreront le ou les propriétaires éventuels du tableau, de la gravure, etc... Notons que, parmi ces dernières réalisations, certaines peuvent être des événements esthétiques en eux-mêmes (ex: des "dessins pour des dessins" comme dans le Recueil "A l'orée de l'oeil" alors que d'autres relèvent d'une série du genre "images à dessin" telle "L'abécédaire" [une lettre historiée manu surréaliste extraite de l'alphabet composé par l'intégration du poétique au dessin] ou encore d'un Poème-Affiche [maximes traitées par des jeux typographiques], sorte de "discours figure" (J.F.Lyotard), sans oublier les cas d'intertextualité dont nous avons traité au chapitre III (huile: "En d'autres lieux", tableau à relier au poème "A la santé des volcans" de même qu'à des productions issues de la thématique en cause.

Ces derniers avancés sont une argumentation que nous ne pouvions amenée qu'en conclusion; elle entend démontrer qu'une démarche artistique aussi tournée vers l'enjeu des codes, entreprise signifiante à laquelle nous avons reconnu une véritable portée sémiographique, ne peut que rendre plus difficile et plus complexe toute tentative d'en cerner la visée globale.

Diversifiée, l'oeuvre construit pourtant un système cohérent mais, sa publication, sa diffusion (expositions, éditions, livres d'Art, etc...) sont, semble-t-il, une menace à la cohésion même qui la définit. De là à affirmer que l'emploi alternatif de deux codes conduise inévitablement à une interprétation qui tient du paradoxe (homogénéité initiale possiblement vouée à un démembrement), il n'y a qu'un pas. Pas que nous évitons de faire pour une raison aussi simple qu'évidente: en Mai 1986, sous l'invitation de Monsieur R. Giguère, nous assistions au Vernissage de ses derniers tableaux; les titres condensent toujours autant de ferveur poétique (subtilités sémantiques, évocations...), les formes dénotent encore le style particulier de l'auteur, on reconnaît la "man-ière". Toutefois, l'enjeu des codes, cette mouvance dans les lieux de l'imaginaire, n'y a plus cours. De l'aveu même du Poète-Artiste, la poésie comme telle serait temporairement mise en veilleuse, c'est-à-dire qu'il n'envisagerait pas de publier une suite poétique dans l'immédiat, pour le moment, il consacrerait davantage ses efforts à la picturalité (sérigraphie, encres et autres media). Les récents tableaux transmettent toujours des réalités intérieures, ils sont d'authentiques actes d'expression. Comme le mode pictural a pris le dessus, point de jeux rhétoriques où l'artiste guette le passage du signifié pour le laisser être dans le signifiant.

Chez R. Giguère, l'art demeure aveu de l'être, aveu cette fois exclusivement inscrit dans la matérialité, la texture des tableaux et dans les vifs contrastes (chromatisme). Sa "Lampe d'obsidienne" (pour lui, elle signifie la poésie) surplombe inlassablement les sombres nocturnes (le noir est présent dans plusieurs réalisations) à la fois brillance diurne et densité de ténèbres, elle fustige l'opaque pour délivrer des gerbes de couleurs.

Avec la poésie pure, l'immatérialité des images était garantie, avec la poésie et le graphisme en doublet, l'immatérialité rhétorique s'accompagnait d'une figuralité concomitante et, dans la production de 1986, les puissances imageantes sont entièrement convoquées au bonheur du voir. Est-ce un point de non-retour dans l'aventure créatrice de l'auteur? Il est le seul en mesure de l'affirmer, somme toute, sa production à venir le déterminera. Néanmoins, le type de réalisations que nous avons retenues pour fin d'analyse ne correspond plus tout à fait au présent artistique de

R. Giguère. Comment savoir la durée de ce présent, tant de mondes sont en gésine au creux de son imaginaire.

Typographe, il est "le Maître des lettres" (7), ce titre de gloire, il y tiendra probablement longtemps, il ne peut se détacher de ses matières préférées: encre à dessiner/écrire et encre d'imprimerie avec toute la symbolique et le négatif que cela suppose. Cependant, son actualisation artistique tend vers la domination du "Pouvoir du noir" (opus.cit.)

Ces observations faites, il s'avère nécessaire de revenir aux notions de rythme (Cf. L'enjeu des codes: notation historique de R. Barthes) et d'image. Avant toute tentative d'expression dirigée vers la pérennité, l'être humain s'est révélé au moyen de sa rythmique fondamentale; gestuelle primitive et engramme premier (chora sémiotique), promis à la musicalité poétique.

Arrivée à la fin de notre étude, nous ne saurions provoquer quelque époque, nous voilà quasi forcée de mettre entre parenthèses une part du savoir auquel nous avons dû recourir afin de mieux comprendre les particularités d'une oeuvre. Il s'agissait de Surréalisme soit, d'Arts tournés vers une genèse, leur genèse; c'est dire combien l'idée d'une rythmique originale couplée aux facultés imageantes dont on connaît leur lien avec le processus primaire qui, lui, régit l'inconscient, constituent l'assise de nos analyses. Les Arts surréalistes obligent donc à remonter au point de départ, origine de l'histoire humaine; pour ce faire, ils exigent tout de même un faisceau de connaissances relatives aux fonctionnements mentaux, au symbolisme et archétypes, au travail de l'imaginaire, aux théories du sens (sémiotique/sémiologie, etc... Une fois ce chemin parcouru, ils forcent une évidence: l'automatisme psychique, déclencheur du dessiner et de l'écrire, correspond plutôt aux prédispositions antérieures au savoir c'est-à-dire à la rythmique naturelle, instigatrice des formes expressives: langage...poésie, graphique...plastique, aux facultés imageantes de tous temps abreuvées aux réserves de l'inconscient collectif et individuel ainsi qu'au vécu factuel de l'artiste. L'époque s'impose dès après l'étude des phénomènes créatifs (surréalisme) cela permet de mieux en saisir la portée ontogénétique et phylogénétique.

Nous avons déjà établi que l'écriture poétique est un prêt à tous pendant que la graphique-plastique est un don à quelques uns, nous

venons de préciser l'importance d'une certaine capacité de retourner loin dans l'histoire de l'homme si l'on vise une approche convenable du Surréalisme. Dans le système giguérien, deux formes d'art coexistent, elles cherchent à s'exprimer à partir du même imaginaire. Le Surréalisme induit un rapport au monde grâce à la disponibilité de l'artiste de pouvoir accueillir et discipliner des flots d'images, grâce à son désir avoué de retrouver la rythmique originelle et à sa faculté consciemment et inconsciemment nourrie de faciliter toute genèse, toute réconciliation avec les commencements. Qu'il s'agisse d'une gestuelle ou qu'il s'agisse de langage, le processus se fonde dans une rythmique au passé millénaire.

Il est difficilement concevable de réunir en une seule définition précise le fonctionnement mental et l'engrenage imaginaire-dépôt mnémorique sensoriel-influences artistiques-vécu affectif; c'est pourquoi nous avons considéré chacun de ces points en tant que jalon puis, en tant que repères. Nous avons choisi de faire ressortir les ressemblances entre l'iconique et le poétique et cela, en évitant d'occulter les différences incontestables qui se manifestent habituellement dans toute démarche artistique, celle de R. Giguère incluse (Cf. phénomènes créatifs connexes, énumération faite au chapitre L'enjeu des codes).

Les concordances que nous avons examinées sont, en quelque sorte, des carrefours où se rencontrent tant les facultés imageantes (conscience claire, pré-conscient, inconscient, rêves, rêveries, souvenirs d'affects) que la propension naturelle d'un Poète-Artiste à se couler dans la rythmique originelle (chora sémiotique pour le poétique - gestuelle de type primitif pour le dessin automatique).

Outre ces données essentielles, il en est une qui apparaît comme un véritable paramètre; notre hypothèse parle en effet d'une "apologie de l'image". Ce Mémoire affirme que R. Giguère use des codes pour transmettre sa vision du monde, signes et symboles s'y encodent et s'y décodent sous le régime de l'image; elle y bénéficie d'un statut prépondérant, place forte que l'auteur ne cesse de défendre:

"Je pense que ma poésie est une poésie d'images." (8)

Nous pourrions ajouter: "nous pensons" que l'oeuvre entier (écriture et graphique/plastique) est l'illustration effective et effectuante d'une coïncidence entre les facultés créatrices et la déhiscence imagique.

Quand nous mettions à jour la trame formelle de l'image et les repères objectifs qui s'y trouvent ainsi que leur organisation (ex: chapitre II: Du pictural), il s'agissait du pendant de la trame rhétorique, de la lexis de poèmes comme "A la santé des volcans". Quand nous scrutons les aventures de "Miror" (récit), nous y percevons déjà l'éventuelle apparition du personnage (Cf. Les deux portraits de Miror).

Quand nous procédions au déchiffrement de "Signaux" (lithographie), nous étions confrontée à une forme quasi abstraite pourtant saturée de réalité; elle se combinait fort bien aux aphorismes et extraits d'autres textes sur un thème similaire.

Quand nous provoquons une "Levée de signes" (Roses et ronces /Aubépineuse/ Figure de proue") nous croisons l'inévitable suggestivité étymologique (CF. Roses, ronces, aubépine), suggestivité qui allait vite se greffer au sur-significatif-bois-d'oeuvre "Figure de proue", symbole que R. Giguère rattache à la poésie et qu'il insère ensuite dans le dessin.

Quand nous faisons état des isotopies, ces manifestations de cohérence des signifiés dans le discours, nous arrivions à une évidence: chez l'auteur il existe une appréciable tendance à faire "Texte" ( au sens édicté par R. Barthes) c'est-à-dire que, l'image rhétorique, lorsqu'elle se développe initialement, devient susceptible d'entrer dans une composition picturale, même, l'image (iconique), lorsqu'elle se déploie d'abord, peut tout aussi bien connaître une surdétermination dans le symbolisme/signification poétique. Par rapport à ce rôle dévolu à l'image, le terme transmutation paraît pertinent; ne peut-on parler ici de fusion entre les êtres et les choses ? Presqu'alchimique, l'image acquiert une puissance qui permet à l'imagination de retrouver sa fonction première.

Notre deuxième chapitre exposait la manière dont l'entière



de l'oeuvre peut signifier; nous avançons l'idée de réseau de significations, nous affirmions que l'oeuvre signifie parce qu'elle fait système. Du symbolisme y concourt au donné du sens. Pour R. Giguère, le signifiant est véritablement substance, il est sa matière tandis que, le symbole, associé au signifié, déborde le signifiant. En tous lieux, ce sont toujours les images qui, une fois accueillies "au nom d'un agrandissement des pouvoirs de la conscience" (G. Bachelard), tissent et reflètent les rapports secrets des choses, exorcisent le mal d'être et explorent les contrées du dedans. Le fait d'avoir stipulé l'interprétation d'un solo (CF. Hypothèse), impliquait déjà de confier et de reconnaître à l'image (produit de l'imaginaire) une fonction prédominante.

Ce Mémoire s'est souvent référé à la notion "d'interprétant"; elle est également à relier à la quintessence du concept d'image. Ce n'est pas sans raison que l'application de la théorie tripartite de C.S. Peirce a pu servir "l'imagerie persistante" (Miror: deux portraits) de "Miror"-Récit. Les analyses de l'être-écrit-Miror (Greimas) et des deux représentations du même héros (Peirce) sont, ni plus ni moins, que la démonstration d'une des caractéristiques majeures du travail de R. Giguère soit, ces Arts comme mode d'être et ses images (rhétoriques-icôniques) comme facteur primordial de création et comme source féconde "d'interprétation (s).

Les réalisations que nous avons analysées contiennent profusion de signes et autant de substances; entre les choses et les formes gravitent les mots. Notre modeste "Levée de signes" a clairement perçu une "Figure de proue", ce "poëïen" d'une puissante germination. C'était un grand signe parmi d'autres comme la "main" métonymique, à la fois traces du destin d'artiste et tracements signifiants, comme la "parole" dotée de capacités démiurgiques quand le poète la profère, comme les "lieux" les plus énigmatiques (l'ailleurs: patrie de Surréalisme).

Dans cette oeuvre, il y a des signes et des qualisignes, par exemple, le Pouvoir du Noir couplé à la non moins obscure "lampe d'obsidienne". Il y a les signes autonymes (Frege): "Miror", "l'Adorable femme des neiges".

Oeuvre de contrastes où la clarté jaillit des ténèbres, où

les couleurs ont odeur de feu (A Nicolas Flamel, En d'autres lieux), de terre, de soleil, de corail, de sable et d'herbe (Le trait d'union) et de forêt (vierge).

Dans cette oeuvre, il y a l'humanité hantée de symboles et d'archétypes (A Nicolas Flamel, Roses et ronces, Figure de proue, etc...), il y a l'individu tiraillé à ses frontières (Miror, En d'autres lieux...), il y a le couple homme-femme dont l'amour est toujours incertain, il y a leurs saisons capricieuses (Roses et ronces) vacillantes sous la vastitude cosmique. Il y a les signes de vie (Faire terre, Aubépineuse) et les signes de mort (Faire terre, Miror), les signes des temps (Signaux). Il y a les volcans (En d'autres lieux, A la santé des volcans), les discours brûlants, les neiges et les glaciers et les mots de givre (Miror). La densité expressive rejoint l'universelle attente d'un "Vivre mieux" (titre d'un poème).

Mais, l'art de dire et l'art de faire ne trouvent leur résonance que dans le plaisir de lire et l'émotion du voir. Tout art est susceptible d'éclater en lectures et interprétations diverses, de ces riches possibilités, nous en avons fait ressortir quelques unes. Nous avons opté pour une procédure d'analyse scientifique sémiologique/sémiotique, s'il est une production qui l'exigeait, c'est bien celle d'un "sémiographe".

De par toutes ces images et ces mots avec leurs codes respectifs posés distinctement ou mêlés et confondus harmonieusement, leurs codes défendus et voués aux complicités productrice de la poësis/semiosis, de par cette traversée incessante à travers les signes, nous avons parfois croisé l'indicible et l'inimaginable.

Roland Giguère n'a jamais fait carrière en tant que sémioticien/sémiologue, il ne se penche pas chaque jour sur la typologie des systèmes signifiants, seulement, son objet, c'est la vie des signes (Les mots vivent, titre d'un poème, FVF, p. 85 et sq., De l'âge de la parole à l'âge de l'image, réflexions théoriques sur ses Arts, FVF, p. 110 et sq.), son projet, c'est communiquer, signifier, ses réalisations sont les lieux d'une mise à jour des mécanismes de la signification, son bel ouvrage est oeuvre aux signes.

Notes

1. Barthes, Roland, La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire in Francastel et après, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 177.
2. Lacan, Jacques, Ecrits, Paris, Seuil, 1966, p. 688.
3. Bachelard, Gaston, L'eau et les rêves, Paris, José Corti, 1964, p. 23.
4. Barthes, Roland, Rhétorique de l'image in Communication No. 4, Paris, Seuil, 1964, pp. 40-51.
5. Nissim, Liana, "Mésaventure": engendrement du poème et mythographie, in Voix et images, Vol. IX, No. 2, Hiver 1984, Dossier sur R. Giguère, pp. 61-73.
6. Giguère, Roland, "L'Age de la parole", Poèmes 1949-1960, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1965. Un poème a donné son titre à ce Recueil, copie ci-jointe, page suivante.
7. Giguère, Roland, "Une aventure en typographie: des Arts graphiques aux Editions Ertà" in L'objet-livre, Montréal, PUM, Etudes françaises, 18/2, 1982, p. 99.
8. Giguère, Roland, D'une entrevue accordée à G. Viau in Cahiers d'essais, Janvier 1958, No. 1, p. 20.

## L'AGE DE LA PAROLE

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

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

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

1957

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION: Roland Giguère, un "homme du papier", "par amour du livre".	
Chapitre I : L'enjeu des codes.....	8
Chapitre II : "Faire terre".....	17
Chapitre III: Du pictural.....	28
Chapitre IV : "Roses et ronces" - Nature/Culture - Lexis.....	41
Chapitre V : La levée des signes: "Roses et ronces", "Aubépineuse", "Figure de proue".....	64
Chapitre VI : "Miror" récit - Deux portraits de Miror.....	71
Chapitre VII: "Signaux" lithographie - "Signaux inutiles".....	88
CONCLUSION.....	103

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET EXTRAITS DES OEUVRES DE ROLAND GIGUERE

- "L'envahisseur", de Forêt vierge folle, Montréal, L'Hexagone, 1978,  
p. 109..... I
- "A Nicolas Flamel", encre, 13"x17", 1979..... II
- "Le trait d'union", encre, 16"x20", 1982..... III
- "En d'autres lieux", huile, 116cm. x 90cm., 1975..... IV
- Copie d'une page manuscrite d'André Breton dans une Anthologie du  
Surréalisme, (Gérard Legrand)..... V
- "A la santé des volcans", de L'Age de la parole. Montréal, L'Hexa-  
gone, 1973, pp.50-52..... VI
- "Une ligne accuse", de La main au feu, Montréal, L'Hexagone, 1973,  
p. 135..... VII  
et  
"Habitue de l'essentiel", ibid, p. 134.
- "Roses et ronces", de L'Age de la parole, opus cit, pp. 118-120, ... VIII
- "Aubépineuse", dessin à l'encre du Recueil A l'orée de l'oeil, St-  
Lambert, Editions du Noroît 1981, P. 47..... IX
- "Figure de proue", ibid, p. 57..... X
- "Miror", récit dans La main au feu, opus cit, pp. 15-29..... XI

- "Portrait de Miror", encre, 1953, extrait de Le défaut des ruines est d'avoir des habitants, reproduit dans la Barre du jour, décembre 1967-mai 1968..... XII
  
- "Portrait de Miror", encre 1858, extrait de A l'orée de l'oeil, opus cit., p. 61..... XIII
  
- "Signaux", lithographie, 48 cm. x 38 cm., Paris, 1958. Cette oeuvre fait partie d'une collection privée, la seule diapositive dont l'auteur disposait n'était pas en couleurs. Cependant, nous avons eu l'opportunité de voir l'original lors d'une exposition d'art surréaliste, (Galerie L'oeil, rue St-Denis, Montréal) en 1984. "Signaux" offre un chromatisme qui s'allie le blanc et quelques nuances de gris, c'est donc sur un fondu ocre que les formes et les lignes noires accusent leur impact visuel pendant que des taches anthracites prennent un aspect bleuté..... XIV
  
- "L'Age de la parole", poème qui a donné son titre à un Recueil de poésie, 1949-1960, Montréal, L'Hexagone, 1965, ouvrage traduit en italien en 1983. "L'Age de la parole" est le texte poétique le plus connu de Roland Giguère, on le retrouve à la page 56..... XV