

# Roland Giguère et l'espace de l'autre : commentaire de deux poèmes

Anthony Purdy

Volume 4, Number 2, décembre 1978

Guy Lafond

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200153ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200153ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Purdy, A. (1978). Roland Giguère et l'espace de l'autre : commentaire de deux poèmes. *Voix et Images*, 4(2), 217–232. <https://doi.org/10.7202/200153ar>

## Roland Giguère et l'espace de l'autre : commentaire de deux poèmes

### Pour une ontologie du poème

Je connais des gens qui, devant un tableau ou un poème, au lieu de se mettre en état de disponibilité et faire en sorte «que le courant passe», s'empressent de le traduire en prose, de vouloir l'expliquer. Je ne suis pas contre les explications de textes mais, comme l'écrit Breton dans «Main Première»: «Aimer, d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer.»

Roland Giguère<sup>1</sup>

Nous vivons, inéluctablement semble-t-il, dans l'Âge de la Parole; impossible — après Hjelmslev, après Barthes — d'ignorer la part du langage dans les sciences, humaines ou autres. Les retentissements de la linguistique sur les études littéraires et sur leurs idéologies ont été nombreux; nous nous attachons ici à deux aspects seulement de cette «révolution langagière». D'une part, une constatation: que la poésie moderne, loin d'être l'expression d'un sens déjà établi ou la représentation d'un prétendu réel, est elle-même productrice de sens: «La parole est alors le temps épais d'une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la «pensée» est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots<sup>2</sup>.» D'autre part, une interrogation: quelle sorte de discours est-il possible de tenir sur cette poésie? Comment échapper à la fausse récupération du poème, à la réduction d'une substance en une série d'attributs? Comment arriver à la fin de l'analyse avec un poème entier?

Un premier discours portera sur les mécanismes de production du poème: une fois abolis le «traditionnel dispositif de l'*expression-représentation*<sup>3</sup>» et la croyance en une «transparence ouverte sur un sens institué au préalable<sup>4</sup>», il faut s'interroger sur le mode de génération du poème. À ce point de vue, Giguère se situe sans ambages dans la lignée Rimbaud-Valéry-Breton, où se rencontrent l'«automatiste» et l'«horrible travailleur»:

Le poème m'est donné par un mot, une image, une phrase «qui cogne à la vitre». Dès que cette phrase est couchée sur le papier, elle s'étale, pousse ses ramifications, croît comme une plante, le poème s'épanouit selon un élan, un rythme naturel qu'il porte en lui dès le premier mot<sup>5</sup>.

Si cette façon de procéder implique nécessairement une contestation de l'idéologie régnante — « Pour le poète, le poème est une façon d'intervenir dans l'ordre des choses ; cette intervention implique au départ une révolte<sup>6</sup> » — c'est au niveau même de l'écriture que se produit la mise en question :

Si donc, comme on l'a maintes fois noté, la littérature nous fait mieux voir le monde, nous le révèle, et, d'un mot, en accomplit la critique, c'est dans l'exacte mesure où, loin d'en offrir un substitut, une image, une représentation, elle est capable, en sa textualité, de lui opposer la différence d'un tout autre système d'éléments et de rapports<sup>7</sup>.

Ce qui se trouve ainsi contesté par cette pratique textuelle, ce n'est pas, de toute évidence, une simple idéologie passagère bien localisée dans le temps et dans l'espace, telle la Grande Noirceur ; c'est, au contraire, notre psychologie collective telle qu'elle s'est développée en Occident depuis la Renaissance : « Il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature ; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc.<sup>8</sup> ». C'est pourquoi il faut examiner de près les déclarations de certains écrivains québécois qui, tout en se laissant fasciner par les expériences formelles du surréalisme ou du nouveau roman, se réclament encore d'un certain existentialisme humaniste pour ensuite revendiquer, sinon la socialisation de la poésie, du moins son humanisation. Reste à savoir si cet humanisme-là est bien le « mystère objectif » que nous avait promis Borduas, ou si c'est encore une « chère illusion ». De toute façon, les « images/aux reflets plus humains<sup>9</sup> » sont éparses dans l'univers poétique de Giguère.

Giguère a souvent insisté sur les rapports entre la poésie et la peinture. Si l'on considère pour un instant la peinture moderne, il sera encore plus évident que l'on assiste à une rupture radicale avec les normes de la représentation, rupture qui s'est effectuée, selon les artistes, avec plus ou moins de succès et avec plus ou moins d'éclat. Nous avons en tête ce tableau de René Magritte qui a pour titre « la Condition humaine I ». On y voit un tableau monté sur un chevalet et placé devant une fenêtre. Ce qui frappe d'abord, c'est que le tableau semble être une représentation fidèle de ce qu'on voit par la fenêtre, c'est-à-dire de ce qu'il y a « dehors ». On suppose qu'il y a, derrière le tableau, de l'autre côté de la fenêtre, un arbre et un paysage tels qu'on les voit dans le tableau. Mais on se demande alors : comment se fait-il que la source de la lumière soit la même dans les deux cas ? qu'il y ait correspondance exacte entre les nuages du tableau et ceux que l'on voit par la fenêtre ? Évidemment c'est impossible. On se pose donc la question : est-ce vraiment une fenêtre qu'on voit ou est-ce encore une toile peinte, une toile de fond comme au théâtre ? Si c'est le cas, y a-t-il vraiment un arbre derrière le tableau ou y a-t-il autre chose ? Ne pourrait-on pas écarter un peu le chevalet afin de voir ce qu'il nous cache ? On s'aperçoit du ridicule de cette question : le ta-

bleau ne nous cache rien ; il n'y a rien derrière le tableau, ni fenêtre, ni toile peinte. Tableau, chevalet, fenêtre et paysage existent dans une seule et même dimension qui est la surface du tableau de Magritte. L'arbre réel, l'arbre du dehors, ou même cet « autre chose » qu'on a postulé, n'ont aucune existence ; il n'y a qu'un vide, une absence, un doute suscité par nos habitudes de voir. Nous aurons lieu de revenir par la suite sur cet art vertigineux de Magritte.

Si nous avons insisté jusqu'ici sur la condition verbale de la poésie moderne, nous ne voulons point nous perdre dans l'illusion littérale. Ne voir dans la poésie qu'un simple jeu de mots, c'est souscrire à la réduction que nous voulons éviter : « Il est vain de vouloir réduire la poésie à la chose écrite. Si la poésie est, entre autres, une manière de dire, c'est aussi une manière de voir, de penser, et une manière d'être<sup>10</sup>. » Et, à plus juste titre encore lorsqu'il s'agit de la poésie québécoise, une manière d'habiter : « L'imaginaire est toujours habitable et souvent habité. Les mondes qui nous hantent sont ceux que nous imaginons<sup>11</sup>. » Mais l'espace de l'imaginaire n'est pas un espace clos, sans rapport avec le monde du dehors : « Le poète étant un sismographe qui enregistre les tremblements d'être, il va de soi qu'il est sensible non seulement à ses petits mouvements intérieurs mais aussi aux grands glissements extérieurs ou alors c'est un poète en chambre close et ses maux d'âme n'intéressent personne<sup>12</sup>. »

En étudiant chez Giguère cet espace des « tremblements d'être », nous nous inspirerons librement de la belle étude de Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*<sup>13</sup>, ouvrage qui pourrait à bon droit occuper une place privilégiée dans les études québécoises où la difficulté d'être se manifeste si souvent sous forme d'une difficulté d'habiter. Que nous conseille Bachelard ? D'abord, de vivre avec le poète ce « tremblement d'être », ce « soudain relief du psychisme<sup>14</sup> » qu'est l'image poétique, sans nous laisser séduire par les tentations de la réduction :

À propos des images de l'espace, on est précisément dans une région où la réduction est facile, commune. On trouvera toujours quelqu'un pour effacer toute complication et pour nous obliger de partir dès qu'on parle d'espace — que ce soit d'une manière figurée ou non — de l'opposition du dehors et du dedans. Mais si la réduction est facile, l'exagération n'en est que phénoménologiquement plus intéressante. [...] Transformons donc notre étonnement en admiration. Commençons par admirer. On verra ensuite s'il faudra, par la critique, par la réduction, organiser notre déception<sup>15</sup>.

Selon Bachelard, la poétique de l'espace est tout d'abord une phénoménologie de l'image poétique. Nous croyons possible, à condition de ne pas faire abstraction de celle-ci, d'en élargir le plan pour comprendre le poème entier. En étudiant l'ontologie d'un poème, cet « élan » dont parle Giguère, nous aurons inévitablement affaire à des structures ; la tentation d'une formalisation *a priori* sera donc encore plus réelle que dans le cas de l'image : « La notion de principe, la notion de « base » serait ici ruineuse. Elle bloquerait l'essentielle actualité, l'essentielle nouveauté psychi-

que du poème<sup>16</sup>.» Point n'est besoin de dire que, s'il ne s'agit pas dans cette étude de principes abstraits, il ne s'agit pas non plus d'un vague sentiment poétique, ni d'un « climat » qui se réduirait en fin de compte à une convention du langage.

Deux termes se suggèrent d'emblée pour caractériser l'objet d'une ontologie du poème : d'abord, le *sens* du poème, ce sens qui, au dire de Paul Chamberland, « n'est pas « traduit », extériorisé, exprimé par et dans un matériau qu'il ne serait pas, aussi étroitement en admettrait-on les relations, et l'action en retour du signifiant sur le signifié. Le sens d'un poème ne pourrait-il pas être, par exemple, de « signifier » l'imparfait de l'indicatif<sup>17</sup> ? » Ensuite, le *telos* du poème, terme suggéré par Gérard Genette pour signifier la fonction globale d'un texte :

La véritable *fonction globale* de chacune de ces œuvres, Stendhal et Flaubert nous l'indiquent assez justement eux-mêmes : celle de *Bovary* est d'être un roman *couleur puce*, comme *Salammbô* sera *couleur pourpre* ; celle de la *Chartreuse* est de donner la même « sensation » que la peinture du Corrège et la musique de Cimarosa. L'étude de tels effets dépasse quelque peu les moyens actuels de l'analyse structurale du récit ; mais ce fait n'autorise pas à ignorer leur statut fonctionnel<sup>18</sup>.

Étant donné les ambiguïtés terminologiques qui entourent le mot *sens*, nous adopterons ici, malgré certaines objections épistémologiques que l'on pourrait y faire, le terme *telos*.

Est-il besoin enfin de préciser qu'il ne s'agit pas ici d'une étude du contenu ? « Analyser le contenu, c'est encore désespérer d'atteindre le sens<sup>19</sup>. » L'étude qui suit porte sur une *forme*, au sens hjelmslévien du mot, c'est-à-dire sur une forme qui s'oppose, non au *contenu* — qui se définit par opposition à l'*expression* — mais à la *substance*. Si, d'ailleurs, notre analyse n'est pas à proprement parler une étude thématique, elle recouvrira parfois le même terrain ; comme en fait foi la lecture que Paul Chamberland<sup>20</sup> a faite de Giguère. Signalons enfin que notre objet exige un travail « en petit » ; nous nous proposons donc une lecture de deux poèmes de Roland Giguère, lesquels s'éclaireront l'un l'autre.

## L'autre poème

Koyu, le religieux, dit : seule une personne de compréhension réduite désire arranger les choses en séries complètes.

C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité.

Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement.

(*Tsuredzure Gusa*, par Yoshida No Kaneyoshi, xiv<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.)

Le premier poème, « l'Homme à la paille », se lit en un coup d'œil :

Il vécut vingt ans avec une paille dans l'œil  
 puis un jour il se coucha  
 et devint un vaste champ de blé. (AP, p. 67)

On pourrait croire, à première vue, que le *telos* du poème était de « signifier » le passé simple du verbe :

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience...<sup>22</sup>

Oscillant entre le mythe et l'épithaphe, ce poème-récit, ses trois verbes intransitifs participant à la complicité dans l'absence du passé simple et de la troisième personne, résume de façon saisissante la création poétique moderne, création subie plutôt que voulue et qui mime la mort du Poète, l'absence du Maître. Que l'on se rappelle, par exemple, les deux lettres célèbres de Rimbaud :

Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense. — Pardon du jeu de mots.  
 JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait<sup>23</sup>!

Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène<sup>24</sup>.

Le cuivre qui s'éveille clairon, le bois qui se trouve violon, et voici la paille qui s'éveille vaste champ de blé. Il n'y a rien de sa faute. On assiste tout simplement à une éclosion. Car JE est un autre. Le « je » du poète se vide de sa présence existentielle, de sa plénitude subjective, pour s'effacer devant la pure absence qu'est la troisième personne. Le poète ne s'exprime pas, ne représente rien; il nous donne plutôt une image concrète de la création poétique.

Le poète se fait voyant; car qu'est-ce que ce vaste champ sinon le champ visuel du poète, « cette image de la fécondité du regard<sup>25</sup> » ? Parfois il faut fermer les yeux pour voir clair, pour se rendre compte de ce « magique butin », de cette « incorruptible réserve sensible<sup>26</sup> » qui constituent notre espace intime; le sommeil est alors un éveil, la raison faisant place au rêve, le réel au surnaturel. Pourtant, il ne s'agit point là d'une évation : « La poésie, pour moi, n'est pas évation mais bien plutôt invasion. Invasion de l'univers extérieur par le monde du dedans. Pour agir, le poète doit être habité<sup>27</sup>. » Le poème, ce vaste en dehors-en dedans, est le lieu commun, le point de fuite de deux mondes : « Comment un monde du dedans peut-il être l'expression du dehors ? Partant du principe que « ce qui est en bas est ce qui est en haut », le dedans rejoint le dehors et vice-

versa<sup>28</sup>. » Giguère, en nous donnant un poème qui nous rend sensibles aux inversions topo-analytiques des images, a su détruire l'équilibre géométrique qui règne d'habitude entre l'espace du dedans et l'espace du dehors. Comme le dit Bachelard : « Le poète, lui, ne recule pas devant le renversement des emboîtements. Sans même penser qu'il fait scandale à l'homme raisonnable, en dépit du simple bon sens, il vit le renversement des dimensions, le retournement de la perspective du dedans et du dehors<sup>29</sup>. »

Bien sûr, l'image de Giguère ne relève pas d'une thématique inédite : thématique de la genèse, de l'éclosion, de la transformation d'un germe qui nous habite en puissance sous forme d'une souffrance, d'une certaine difficulté d'être ; nous voici en plein lieu commun de la poésie moderne et des chansons populaires. Le mérite de Giguère, c'est d'avoir su, de manière admirablement laconique et à la différence de tant de poètes et de chansonniers sentimentaux, partir d'un lieu commun pour en arriver à un espace. Lieu commun non seulement au niveau thématique mais aussi au niveau verbal, car le poème a son origine dans le mot de l'Évangile : « Il voit la paille dans l'œil du voisin et ne voit pas la poutre dans le sien », d'où le cliché — la phrase « qui cogne à la vitre ? » — « C'est la paille et la poutre. »

Mais « l'Homme à la paille » n'a exploité que l'un des termes du lieu commun ; l'autre terme reste, inédit, derrière le poème dans cette « zone d'ombre » qui « est nécessaire au poème comme le silence au cri<sup>30</sup> ». Comme le dit Giguère, « il est permis d'imaginer le reste » (AP, p. 125) :

#### L'HOMME À LA POUTRE

Il vécut vingt ans avec une poutre dans l'œil  
puis un jour il se coucha  
et devint une vaste maison.

« Pour chaque image reflétée dans le miroir, une autre se perd, s'efface » (AP, p. 98). Cette image effacée, c'est non seulement le poème mais aussi l'espace complémentaire de « l'Homme à la paille » : un en-dedans en dedans, maison protectrice où pourrait habiter l'imagination poétique. Ou bien, au lieu d'une vaste maison, ne faudrait-il pas dire une petite cabane, pour rejoindre ainsi la mythologie du Canada français ? On aurait alors l'image du défricheur/déchiffreur enfermé dans sa petite cabane au milieu d'une vaste forêt de symboles.

Quoi qu'il en soit, maison et cabane restent virtuelles ; l'espace intime chez Giguère est, le plus souvent, un lieu précaire, la protection offerte par la maison insuffisante :

À la fenêtre à carreaux, la vitre la plus claire vient d'éclater : le vent s'engouffre dans la maison, un nuage y entre et vient pisser son encre partout<sup>31</sup>.

J'aurais aimé, hier, vous écrire plus longuement mais un nuage a soudainement fait irruption dans ma chambre, a tout couvert, tout voilé et il s'est mis à pleuvoir. J'ai dû chercher refuge ailleurs<sup>32</sup>.

Le poème de la poutre, poème absent, reste un ailleurs, un manque ; tout comme le paysage que nous avons cru voir derrière le tableau de Magritte, ce poème virtuel est l'expression d'un monde possible, d'un monde habité par autrui : «Au seuil de l'envol s'évanouissent les trajectoires fulgurantes d'un monde possible, et, retenus aux draps mauves, les mots de repère agonisent sans avoir pu donner signe de vie» (AP, p. 136). Le *telos* de «l'Homme à la paille», ne serait-ce pas de signaler cette absence, cet ailleurs, cet espace de l'autre ?

Il n'y a plus de doute possible, la vie ici serait intenable si l'on ne possédait le pouvoir d'être absent. (MF, p. 42)

On habite ici, on rêve d'être ailleurs, on croit vivre là, on part en voyage, on revient, on ne part plus, on n'a jamais bougé d'ici, on reste, on n'est plus d'ici, on est parti, on est là... Mais à la fin, où sommes-nous ? Et vous, où êtes-vous en ce moment ? Oui, je sais, vous me l'avez déjà dit : quelque part... (MF, p. 35).

### Le poème de l'autre

Bref, autrui comme structure, c'est l'expression d'un monde possible, c'est l'exprimé saisi comme n'existant pas encore hors de ce qui l'exprime.

Gilles Deleuze<sup>33</sup>

Le Désir étant la révélation d'un vide, étant la présence de l'absence d'une réalité, est essentiellement autre chose que la chose désirée, autre chose qu'une chose, qu'un être réel statique et donné, se maintenant éternellement dans l'identité avec soi-même.

Alexandre Kojève<sup>34</sup>

Notre second poème s'intitule «le Magicien» :

Elle pensait à lui  
comme on pense aux coquillages  
laissés sur la plage humide  
elle pensait à lui  
comme on pense à un oiseau  
enfermé dans un encrier  
elle pensait à lui  
comme on pense à du verre brisé  
qui reflète encore un peu de soleil  
  
elle pensait toujours à lui  
en pensant à autre chose  
  
lui était magicien  
exilé sur une île déserte.  
(AP, p. 74)

Comme dans «l'Homme à la paille», il s'agit apparemment d'un poème clos, d'un texte fini, fermé ; texte qui commence par une majuscule et



finit par un point, ce qui donne l'impression d'un cadre. On remarque aussi que c'est encore un poème-récit plutôt qu'un discours, mais à un degré moindre que dans «l'Homme à la paille»; les verbes sont toujours à la troisième personne, mais c'est ici l'imparfait qui vient se substituer au passé simple. Le langage du poème est très simple, d'une grande régularité syntaxique. Abstraction faite des répétitions, on peut dire que c'est un langage qui ne se différencie guère de la prose; ce qui porte à croire que toute la charge poétique est concentrée dans les images, ou bien dans la structure qui les relie les unes aux autres.

Dans les neuf premiers vers, cette structure reproduit la symétrie de la syntaxe, ces vers comprenant trois comparaisons qui répètent à peu près la même structure: un élément invariable — «elle pensait à lui/comme on pense à...» — suivi de trois syntagmes qui, au point de vue syntaxique, ne se distinguent guère les uns des autres:

les coquillages / laissés sur            / la plage humide  
 un oiseau        / enfermé dans        / un encrier  
 du verre brisé / qui reflète encore / un peu de soleil

Une quatrième variante est fournie par les deux derniers vers du poème:

magicien        / exilé sur            / une île déserte

Enfin, des deux vers qui se trouvent isolés au milieu du poème, on ne peut relever qu'un seul syntagme — «autre chose» — qui, de par sa brièveté ainsi que de par sa fonction de charnière, donne l'impression d'être une forme condensée des quatre syntagmes que nous venons de noter. Étant donné la symétrie de cette structure, il nous semble permis de la représenter sous une forme schématique provisoire (Figure A).

Les éléments que nous venons de relever y sont projetés sur deux axes: celui de l'espace (E) et celui du phénomène (P). En commençant par les quatre coins, on y voit une symétrie syntaxique entre «les coquillages/ laissés sur la plage humide» et «magicien/exilé sur une île déserte». Sur le plan sémantique, il y a un rapport évident entre «une île déserte» et «la plage humide», qui sont liées par métonymie, et entre «exilé sur» et «laissés sur». Reste à savoir s'il y a ou non un rapport sémantique quelconque entre le «magicien» et «les coquillages».

Les quatre éléments qui se trouvent à l'intérieur du schéma contractent entre eux quatre fonctions, dont deux sont explicites et deux implicites. Entre «un oiseau» et «un encrier», il y a une fonction explicite de *claustration*. Entre «un encrier» et «du verre brisé» il y a une fonction implicite d'*éclatement*. «Du verre brisé/qui reflète encore un peu de soleil»: fonction explicite de *dédoublement*, le soleil étant à la fois au ciel et par terre. Enfin, entre «un peu de soleil» et «un oiseau» il y a une fonction implicite d'*évasion*: le soleil se couche, c'est-à-dire disparaît au-dessous de l'horizon, ce qui suggère l'oiseau qui, une fois libéré de

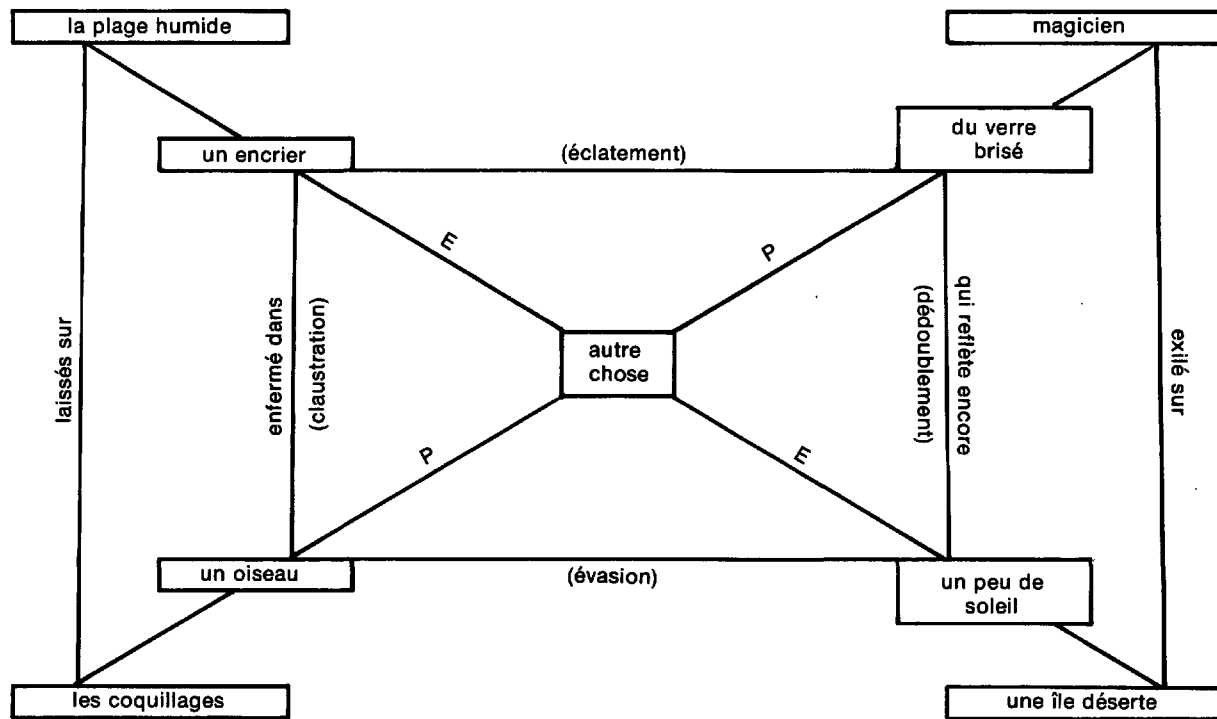


Figure A

l'encrier éclaté, s'envole pour se transformer en magicien exilé sur une île déserte où il y a sans doute des coquillages. Le poème se lit ainsi comme une suite de transformations qui nous ramènent sans cesse au point de départ.

La pierre philosophale qui régit ces transformations se trouve au centre du schéma, au point d'intersection des deux axes. Mais, chose étrange, cette pierre philosophale n'a ni substance ni définition : c'est *autre chose*, à la fois un phénomène — phénomène creusé — et un espace, un ailleurs ou bien une absence. « La vraie vie est absente, dit Rimbaud. Nous ne sommes pas au monde<sup>35</sup>. » Et Breton : « L'existence est ailleurs<sup>36</sup>. » Giguère, lui, le constate à maintes reprises :

la grande main pourrira  
et nous pourrons nous lever pour aller ailleurs. (AP, p. 17.)

Vous aussi, vous avez la tête ailleurs, tout le monde a la tête ailleurs... (MF, p. 41.)

on aura l'impression d'être ailleurs. (MF, p. 40.)

Où êtes-vous donc pour que ce soit si différent ? (MF, p. 38.)

En dressant ce schéma, nous avons fait comme si la clôture apparente du poème était une clôture réelle. En procédant à un traitement sémantique des images, nous avons effectué, malgré Breton, malgré Bachelard, une réduction du poème. Reste à réintégrer ce schéma dans le poème en brisant la fausse géométrie de la dialectique. Reste à ouvrir le poème que nous avons fermé, à le prolonger dans tous les sens possibles.

Si l'on considère les images des neuf premiers vers du poème, on s'aperçoit qu'il s'agit bien d'une dialectique du dehors et du dedans. Mais c'est une dialectique pour ainsi dire subvertie. Prenons, par exemple, le coquillage, archétype de l'espace intime, la maison qu'on porte sur le dos, espace clos et protecteur par excellence. Mais toute cette dimension se trouve anéantie par le simple truchement du pluriel qui nous fait voir les coquillages du dehors. Et pourtant, cette perspective du dehors n'est-elle pas habituelle lorsqu'il s'agit de coquillages ? Dans sa méditation sur la coquille, Bachelard évoque cette « marmite de sorcière<sup>37</sup> », cette « boîte de prestidigitateur<sup>38</sup> » que l'on voit dans tant de gravures baroques et qui suggèrent une phénoménologie du verbe « sortir » :

Dans l'ordre imaginaire, il devient normal que l'éléphant, l'animal immense, sorte d'une coquille de limaçon. Il est exceptionnel cependant qu'on lui demande, dans le style de l'imagination, d'y rentrer<sup>39</sup>.

Aussi la coquille a-t-elle son dynamisme propre :

L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare « une sortie ». Cela est vrai sur toute l'échelle des métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne. En restant encore au centre de l'image que nous étudions, il semble qu'en se conservant dans l'immobilité

de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé<sup>40</sup>.

En effet, la coquille suggère le vaisseau de l'alchimiste où se prépare le grand œuvre, l'ultime transformation. En ce sens, le coquillage s'oppose aux images, si fréquentes chez Giguère, de la vie médusée : « Il s'agit de l'envers même de la rêverie médusante. L'homme naît de la pierre<sup>41</sup>. »

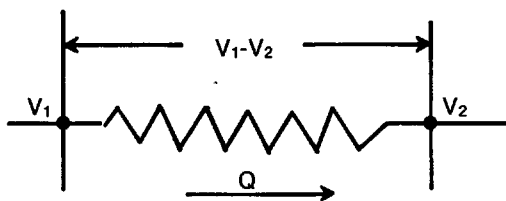
Le coquillage, c'est l'asile et la tombe, l'île déserte habitée par l'exilé qui est en train d'oublier sa vie passée :

Un coquillage tombe du miroir et c'est une île heureuse... (MF, p. 93.)

J'ai ici, au mur, une carapace de tortue dans laquelle je m'engouffre quand les heures sont longues. On y est à l'aise pour rêver mais, ce qui est étrange, les rêves que l'on y fait sont toujours vaporeux comme si on voyait les images au travers d'une épaisse couche d'eau ; jamais de netteté dans ces images, toujours du nuageux, de l'incertain, du vague, et l'on en sort quelque peu désorienté, comme si l'on venait d'oublier une tranche importante de sa vie. (MF, p. 41.)

La dynamique temporelle de la poésie de Giguère est trop bien connue pour qu'on la reprenne ici. Rappelons tout simplement que la coquille est transformatrice d'énergie dans le temps, qu'elle est le phénix de l'eau, image de la renaissance perpétuelle, du passé aboli et de l'avenir ouvert.

La mention du phénix nous fait passer à l'oiseau. Là encore il s'agit d'un archétype, d'un archétype du dehors, des vastes espaces aériens. Mais l'oiseau du poème n'est plus oiseau ; enfermé dans un encier, il a perdu ses attributs et rappelle cette rose et cette pomme gigantesques de Magritte, captées dans un espace restreint. L'image se trouve une fois de plus subvertie ; l'archétype est court-circuité, ou — mieux encore — refoulé pour créer une tension, une violence virtuelle : l'oiseau, comme la paille dans l'œil, comme l'être qui se cache dans la coquille, prépare une sortie : « l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être ». On retrouve ici cette « différence de potentiel<sup>42</sup> » qui caractérise l'image surréaliste et qui fait « que le courant passe ». Giguère en donne une représentation dans « cet étrange graphique » (AP, p. 97) :



Comme dans le cas des coquillages, l'éclosion — ou la « sortie » — reste implicite, suggérée par association avec le verre brisé qui continue et résume la subversion des images. La tension devient ambivalence : le verre, qui est d'habitude un médiateur visuel entre le dehors et le dedans, se trouve éclaté et, avec lui, la dialectique spatiale. Le verre ne « contient » plus rien, il n'est plus transparent mais transformé en miroir : il reflète. Il s'agira désormais d'une dialectique nouvelle, celle de l'ici et de l'ailleurs.

Encore une fois c'est un tableau de Magritte qui vient à l'esprit, à savoir « Le soir qui tombe ». Comme Giguère dans « l'Homme à la paille », Magritte a pris une métaphore au pied de la lettre. On voit dans le tableau une fenêtre, mais brisée cette fois ; « dehors », il y a des falaises, des ruines et, au-delà, la mer et un grand soleil qui se couche. À l'intérieur, par terre, il y a du verre brisé mais, chose curieuse, c'est du verre brisé qui reflète encore un peu de soleil : le soleil couchant se voit reproduit sur les fragments de la vitre. Comme dans « la Condition humaine I », ce qui est ici mis en question, c'est notre perception de l'espace pictural, notre capacité de distinguer le dehors du dedans. Si ce que nous croyions — dans un temps pré-pictural — être dehors n'est en fait qu'une image peinte sur la fenêtre, que faut-il penser alors du soleil qui tombe encore, qui va bientôt disparaître au-dessous de l'horizon ? Est-ce là le dehors, le monde réel ? ou est-ce bien encore un tableau ? Encore une fois, il ne nous reste qu'un doute, qu'un vertige.

Aussi le tableau de Magritte rejoint-il la thématique de l'horizon, de ce point de fuite de deux mondes, « point de fuite au coin de l'œil » (*MF*, p. 92) :

(un double horizon qui servait de rails à ses voyages imaginaires).  
(*MF*, p. 26.)

L'étranger, déjà tout petit, enjamba la ligne d'horizon et coula à pic avec le soleil. (*MF*, p. 27.)

Il nous faut sans cesse tenir l'équilibre entre l'horizon disparu et l'horizon imaginé (*AP*, p. 20.)

devenu inutile l'horizon sombre dans une douce folie et multiplie ses mirages (*AP*, p. 54.)

Le verre brisé effectue donc une transformation, une alchimie du verbe :

Le silence murmure  
un mot remue au fond du verre brisé  
un remous d'eau claire  
un mot d'amour un mot ramage (*AP*, p. 30.)

Alchimie apparemment libératrice car, en se transformant en soleil, en descendant au-dessous de l'horizon, l'oiseau devient magicien, « naufragé à vol d'oiseau » (*MF*, p. 54), exilé sur cette « île perdue » (*AP*, p. 132), cette « île absente » (*AP*, p. 136) ; ou, sinon magicien, du moins son grimoire, le livre même du poète absent et anonyme : « plus tard le livre comme un oiseau blanc » (*AP*, p. 65).

Il faut maintenant nous interroger sur le mode d'existence de ces objets, de ces fragments. Coquillages, oiseau, verre brisé : d'où viennent-ils ? que font-ils dans le poème ? « Elle » ne pense pas aux coquillages, elle ne pense pas à un oiseau, ni même à du verre brisé ; elle pense à « lui ». Ce ne sont pas non plus des métaphores du magicien ; lui n'est pas comme un oiseau enfermé dans un encrier, etc. Ce sont en effet des métaphores de structure et non de phénomènes. La comparaison se fait entre sa façon à elle de penser à lui et la façon dont « on » pense à ces objets doués de ce que Freud appelait l'« inquiétante étrangeté ». Il y a donc, dans les neuf premiers vers du poème, deux univers, deux désirs : celui de sa pensée à elle, de sa conscience, et celui d'une autre conscience, anonyme, universelle ; un inconscient peut-être, où l'on puise les objets tangibles de ce magique butin dont parla Borduas. La première partie du poème, c'est l'interaction de ces deux univers, de ces deux espaces, leur interpénétration par une structure commune.

On peut donc déceler dans le poème quatre « tableaux » distincts : les coquillages laissés sur la plage humide, un oiseau enfermé dans un encrier, du verre brisé qui reflète encore un peu de soleil et, au-dessous de l'horizon dans un monde qui semble jouir d'une réalité autonome, le magicien exilé sur une île déserte. Mais n'y a-t-il pas un cinquième tableau, un tableau qui fait défaut ? Car les transformations dont nous avons parlé ne s'effectuent pas directement en vertu du verre brisé. Au centre du poème il y a une absence, un vide ; le point de fuite de deux désirs où les antinomies de la raison n'ont plus cours :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point<sup>43</sup>.

Tant que l'on reste sur le plan esthétique du surréalisme, cela ne pose pas de problèmes. Mais le surréalisme ne se veut pas une simple école formelle : « Le surréalisme, je l'ai dit, est bien autre chose qu'une manière de peindre, c'est essentiellement une attitude révolutionnaire<sup>44</sup>. » Sans vouloir entrer ici dans le débat politique qui a fini par détruire le mouvement surréaliste en France, nous devons quand même nous interroger sur ce « catéchisme de *Grimoire* » dont parle Gilles Marcotte :

Mais la radicale intériorisation de la dialectique de l'ailleurs et de l'ici, la revendication par le poète du « pouvoir d'être absent », font apparaître l'évasion comme une nécessité de la poésie, une obligation faite au langage par des circonstances très générales, de garantir sa fécondité par l'absence même. On arrive ainsi au catéchisme de *Grimoire*, qui inscrit en clair le commandement poétique du détournement radical de la parole<sup>45</sup>.

Giguère est lui-même conscient des dangers d'un tel catéchisme et paraît s'interroger sur la valeur « réelle » des transformations effectuées par la poésie.

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

Pendant un instant, je crois avoir jeté une base sur laquelle je peux m'avancer mais voilà qu'en y posant le pied tout mon corps passe au travers de ce plancher qui n'était qu'un ignoble mirage, couche traîtresse de lumière néon. (AP, p. 95.)

La poésie ne serait-elle en fin de compte qu'un éblouissement esthétique, un mirage miroitant et rien de plus? Nous ne le croyons pas, et cependant il faut admettre que ce magicien, ce Prospéro exilé sur une île déserte, est loin d'être une image univoque; on ne peut faire abstraction des connotations de stérilité et d'impuissance qu'elle évoque. En effet, ce point d'aboutissement de la transmutation alchimique jouit d'un équilibre à tout le moins instable; comme nous l'avons déjà suggéré, ce magicien est à tout moment susceptible de « rentrer dans sa coquille », qui est elle-même une « île heureuse », ou bien de retomber dans le vide, dans l'autre chose d'où il est issu.

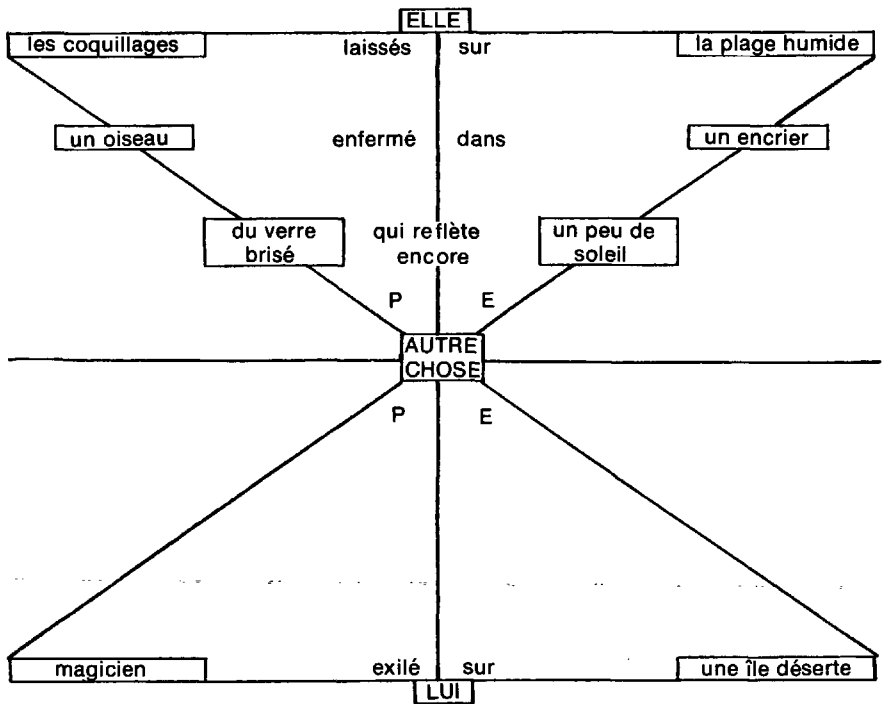


Figure B.

Nous sommes maintenant en mesure de dresser un second schéma, un peu plus fidèle au poème que le premier, et qui est à interpréter à la lumière de ce qui précède. Inutile d'entrer dans de longues explications : le schéma (Figure B) ne fait que résumer, dans ses grandes lignes, notre lecture du « Magicien ». Nous nous bornerons donc à signaler que nous avons jugé nécessaire d'indiquer, par la réfraction des axes du phénomène et de l'espace, le caractère problématique du monde du magicien, monde possible qui se trouve au-dessous de l'« horizon ». Aussi le point de fuite des deux axes du côté « elle » devient-il, du côté « lui », le point du jour de ce monde possible, le soleil qui se lève sur l'espace de l'autre.

Nous avons suggéré, dans notre lecture des deux poèmes, que la poésie de Giguère relève d'une métaphysique de l'altérité et de l'absence qui serait étroitement liée aux thèmes de l'errance et de la difficulté d'habiter. Dans « l'Homme à la paille », il s'agit de l'absence d'un texte et d'un espace complémentaires à ceux du poème imprimé. Dans le cas du « Magicien », c'est le centre même du poème qui est absent, indicible parce qu'irréductiblement autre. Ces images effacées entraînent à la fois une instabilité foncière et une métaphysique du doute, de l'incertitude. Bachelard a dit que « l'aspect métaphysique naît au niveau même de l'image<sup>46</sup> ». Nous dirions plus volontiers que, chez Giguère, ce sont la métaphysique et la façon de structurer les images qui sont indissociables, qui conspirent à créer le telos du poème ; le néant qui informe celui-ci, c'est le néant qui règne au cœur de l'être et qui échappe sans cesse à l'ordre de la lettre :

Nous nous souvenons, alors que nous étions enfants, de ce papillon que nous avons cru si souvent tenir dans notre poing fermé. Jamais nous ne l'avons réellement capturé et si, une fois, nous le sentîmes pourtant bien là, frottant ses ailes à notre paume, il disparut dès que nous ouvrîmes la main. Il en va ainsi du désir de l'homme de trouver sa définition à travers la poésie<sup>47</sup>.

Anthony Purdy  
Queen's University,  
Kingston.

- 
1. Roland Giguère, « À propos de... », *la Barre du jour*, nos 11-12-13, décembre-mai 1968, p. 166.
  2. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 34.
  3. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 21.
  4. *Ibid.*, p. 24.
  5. R. Giguère, « Notes sur la poésie », dans Guy Robert, *Littérature du Québec*, Montréal, Librairie Déom, 1964, tome 1, p. 102.
  6. *Ibid.*
  7. Ricardou, *op. cit.*, p. 23-24.
  8. Barthes, *op. cit.*, p. 39.
  9. Roland Giguère, *l'Âge de la parole, poèmes 1949-1960*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1965, p. 13. [Nous nous servons désormais du sigle AP pour désigner cet ouvrage.]



10. «Notes sur la poésie», p. 103.
11. *Ibid.*, p. 104.
12. «À propos de...», p. 167.
13. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957 et 1974.
14. *Ibid.*, p. 1.
15. *Ibid.*, p. 197-198.
16. *Ibid.*, p. 1.
17. Paul Chamberland, «Lampe d'obsidienne», *la Barre du jour*, n<sup>os</sup> 11-12-13, décembre-mai 1968, p. 23.
18. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 95-96.
19. Chamberland, *loc. cit.*
20. *Ibid.*
21. Cité en épigraphe dans Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963.
22. Barthes, *op. cit.*, p. 25-26.
23. Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 249.
24. Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres complètes*, p. 250.
25. Gilles Marcotte, *le Temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 78.
26. Paul-Émile Borduas, *Refus global*, Shawinigan, Anatole Brochu éditeur, 1973, p. 19.
27. «Notes sur la poésie», p. 102.
28. «À propos de...», p. 167.
29. Bachelard, *op. cit.*, p. 202.
30. «Notes sur la poésie», p. 103.
31. Roland Giguère, *la Main au feu, 1949-1968*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1973, p. 81.
32. *Ibid.*, p. 37. [Nous nous servons désormais du sigle MF pour désigner cet ouvrage.]
33. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, U.G.E., «10/18», 1973, p. 409.
34. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, p. 12.
35. «Une Saison en enfer», *Œuvres complètes*, p. 103.
36. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert éditeur, 1962, p. 63.
37. Bachelard, *op. cit.*, p. 108.
38. *Ibid.*, p. 107.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*, p. 110.
41. *Ibid.*, p. 108.
42. Voir Breton, *op. cit.*, p. 34, 52-53.
43. *Ibid.*, p. 154.
44. «À propos de...», p. 164.
45. Marcotte, *op. cit.*, p. 82.
46. Bachelard, *op. cit.*, p. 197.
47. «Notes sur la poésie», p. 101.