

Jadis et Giguère

Pierre Popovic

Volume 46, Number 3 (265), September 2004

Roland Giguère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33239ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Popovic, P. (2004). Jadis et Giguère. *Liberté*, 46(3), 16–22.

Jadis et Giguère

Pierre Popovic

Un homme pris par la lumière comme un peintre par le rêve qu'il désire peindre, la droiture du regard face au double du miroir, la préservation d'une sensation concrète (« avait su me prendre [...] les mains ») en pleine vision imaginaire, le rabattement en douce de l'immatériel dans le corps, un souci de cohérence énigmatique, l'alliance des mots « mains », « cœur » et « torrent », comment ne pas penser à *Regards et jeux dans l'espace* devant les vers inauguraux de *L'âge de la parole* :

La lumière avait su me prendre
en plein délire
les yeux droits dans les miroirs
les mains au cœur du torrent¹ ?

Ce poème date de 1949, autant dire de jadis. Giguère reprend là où s'est arrêté l'élan de Garneau. À la cassure intérieure, à la joie imprenable, au rêve de vol gangrené de tourment, il oppose une tactique prudente et claire : éviter les « palmes noires » et les « feux morts », et leur substituer un ciel sans dieu, à la mesure et au sens de l'être humain. La réalité devient tangible en sorte que, au commencement n'est pas le verbe, mais une perpétuelle entrée en matière, animée par un désir immédiat de mouvement et par le projet physique de « vivre mieux » :

je détournai de moi
les palmes noires que l'on m'offrirait
je quittai pour toujours
les routes jalonnées de feux morts
pour d'autres routes plus larges

¹ Roland Giguère, *L'âge de la parole. Poèmes 1949-1960*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p.11. Les renvois à cet ouvrage seront désormais désignés par l'abréviation AP.

où mon sang confondait le ciel
comme une flèche confond sa cible

je commençai à vivre mieux (*AP*, 11).

Tant les moyens esthétiques mis en œuvre que l'idée de « vivre mieux » montrent que Giguère n'est pas un poète révolutionnaire comme peuvent le vouloir être au même moment d'autres poètes surréalistes tels Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau, l'un en rupture de représentation, l'autre en rupture de langue. « Vivre mieux » ne suppose pas une coupure, mais une volonté d'amélioration, de façon que sont toujours maintenus des liens avec l'espace, le passé, la société et la culture. À son aube, la poésie de Giguère est une poésie réformiste, armée de patience et de raisonnable optimisme, en résonance avec son moment historique et avec le début de l'ascension de la classe moyenne canadienne-française. Ainsi, quand bien même laisserait-il des escarres au cœur, si dur qu'il soit, l'hiver sera traversé, et il sera vu du bon côté de la vitre, là où se trouve le foyer. Quoi qu'il se soit passé et qu'il se passe, la possibilité du changement se greffe sur un souci de continuité :

Réduire en poudre — le marteau-pilon — réduire en poudre, fondre, puis cristalliser sous forme de fils de fer barbelés. Il s'agit ensuite de faire une enceinte de ces fils et de s'y jeter à corps perdu. Quelques-uns en sortent indemnes...

Ainsi ai-je vu des hommes sortir immaculés d'une forêt de boue et de ruines. Deux ou trois. Grandeur nature.

Mais il faut continuer. Toujours continuer. Continuellement (*AP*, 89).

Qu'il n'y ait pas de violence consécutive à un acte de rupture symbolique ne signifie pas que tout soit paisible, loin de là. L'univers que décrivent les textes est épouvantable à l'envi, livré à la fureur et à la cruauté. Qui s'y aventure rencontre des visages tombants, des « démunis » qui viennent et repartent « les mains

vides / poitrine trouée » (AP, 31), de « grandes forêts décapitées » (AP, 42), un tentaculaire « ogre odieux » (AP, 47), un lexique exsangue inapte à dire tout nouveau midi :

le silex dans le roc patiente
et nous n'avons plus de mots
pour nommer les soleils sanglants (AP, 56).

Le « vent ancien » a tout dévasté et a livré le monde au « plus affreux carnage ». Sur les cendres vivote pourtant la première note du « chant nouveau » et charmeur :

et pour ne pas mourir dans l'ombre
j'avance une lueur d'espoir
sur le plus affreux carnage (AP, 29).

Ces images de désolation ne sont pas sans lien avec le désastre et les atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Un poème comme « La main du bourreau finit toujours par pourrir » en porte assurément la trace et tout *L'âge de la parole* ente un espoir de libération sur l'évocation d'une catastrophe à la fois proche et immense.

La désolation touche au premier chef un sujet individuel (« je ») ou un groupe restreint (« nous ») placé en situation, ici et maintenant. À ce degré de l'expérience du monde, la préservation de l'espoir passe par un dégagement du sentiment de culpabilité :

nous nous sentions coupables
corps et biens dans le désastre
et pour continuer à vivre
dans nos solitaires et silencieuses cellules
nous commençons d'inventer un monde
avec les formes et les couleurs
que nous lui avons rêvées (AP, 106).

Au milieu du vingtième siècle, dans un Québec dominé par le duplessisme et où le clergé possède encore pas mal de pouvoir, particulièrement dans l'éducation et en ce qui concerne ce qui

peut se dire ou non, l'abolition du sentiment de culpabilité nécessite un refus de la notion de « péché originel » et de l'usage que la société ambiante en fait².

Les poèmes ménagent cependant constamment un passage de l'individu (ou du petit groupe) au tout un chacun, de l'ici et maintenant au partout et toujours. À cette aune, le constat de désolation devient la plus commune mesure d'une humanité plongée de toute éternité dans la nuit. Aucun rêve d'au-delà, aucun regret d'un quelconque âge d'or ne s'attachent aux abondantes notations nocturnes. Admettre la matérialité et l'universalité de la nuit est le préalable du projet de « vivre mieux ». C'est là une nécessité morale, proche de l'humanisme métissé d'empirisme existentiel qui essaime un peu partout dans les années 40 et 50. Il n'est pas étonnant de lire en deux poèmes des allusions précises à La Fontaine et à Vercors :

Je refuse.

Et *les animaux morts de la peste* renaîtront tous sous le signe du mouton blanc offert en holocauste (AP, 91).

nous nous sentions coupables
coupables et lourds
de tout le sang versé qui avait fait croûte
des *animaux dénaturés* de la nature inanimée
des jours sans pain des années noires
de la vie dévisagée enfin (AP, 105)³.

Au premier va une reconnaissance éthique et poétique : à l'instar des textes du fabuliste, la poésie de Giguère porte une morale et, comme dans la fable alléguée dans ces vers, elle stigmatise le martyr des innocents et des démunis de pouvoir. Au second revient une dette philosophique⁴ : tout ce qui est naturel est inanimé,

² C'est ce que donnent à entendre les vers : « on mangera demain la tête du serpent / le dard et le venin avalés / quel chant nouveau viendra nous charmer ? » (AP, 56).

³ Le souligné est ajouté dans les précédentes et présentes citations.

⁴ Au sens vulgarisé du terme « philosophie » : attitude générale devant l'existence.

c'est-à-dire privé de conscience ; pour Vercors, seule la créature humaine a conscience de « la nuit⁵ », alors que la nature, elle, n'en a pas connaissance ; par suite, l'être humain doit s'opposer à la nature, parce qu'il est seul capable de révolte, c'est-à-dire d'un engagement dans une action susceptible de rendre le monde meilleur et plus libre.

Le vers « des animaux dénaturés de la nature inanimée » condense cette conception humaniste, antirousseauiste, de la spécificité humaine. Cette référence à Vercors⁶ est un autre indice du désir de réformation qui irrigue *L'âge de la parole*.

Sur le plan du régime métaphorique des textes, ce désir est lisible dans la récurrence obsédante des motifs de l'incendie et du feu. Il y a d'ailleurs de bonnes braises et de mauvais brasiers. Ces derniers, il faut accélérer leur réduction en cendres. Les premiers, il faut les tenir en vie : ils sont d'abord intérieurs et individuels, mais l'espérance n'est pas chiche et veut que la flamme solitaire (« Je crépite » [AP, 90]) s'épande jusqu'à enflammer les horizons les plus vastes sous l'action d'un « vent fou⁷ ».

Il transparait également dans une valeur, régulièrement désignée par les poèmes : le travail. Ce n'est pas d'une action vague ou d'un jeu que parlent les poèmes, mais d'un usage des mains qui vont à la pâte ou au feu, de métiers⁸, d'efforts palpables, d'une transformation laborieuse des choses, en une manière de travail nouveau, analogue à la poésie, que poursuivront un jour d'autres

⁵ C'est-à-dire de son abandon absolu, de sa solitude, de la mort qui l'attend, mais aussi de la mort que les instincts naturels répandent.

⁶ Une telle allusion est plutôt improbable dans le surréalisme orthodoxe, attaché à la valorisation du primitif, à l'exploration des pulsions, aux plongées dans l'inconscient. Elle est aussi à mille lieues d'une esthétique comme celle de Gauvreau par exemple.

⁷ Les mentions du « délire », de la « folie », du « vent fou » recyclent une image classique de l'inspiration poétique et la mettent au goût du jour.

⁸ Ils sont choisis par analogie au travail du poète (« les plongeurs de perles ») ou de la poésie (« la boulangerie »).

fiévreux travailleurs comme le dit la parabole des plongeurs de perles :

Les plongeurs de perles quittant leur habituel travail s'occupent maintenant de ramener les cœurs à la surface puis ils les apportent sur la rive où tous peuvent les voir palpiter, soulever régulièrement leurs ailes rouges, et, un jour ou l'autre, un beau jour, ils s'envolent. Alors les plongeurs, récompensés, se laissent docilement noyer et, un jour ou l'autre, un beau jour, leur cœur est repêché et ramené à la surface par d'autres plongeurs de perles eux aussi devenus plongeurs de cœurs (AP, 91).

Ces « plongeurs de perles » et « de cœurs » sont une version très adoucie des célèbres « horribles travailleurs » de Rimbaud.

L'ambition de réformation est soutenue par des moyens rhétoriques et sémiotiques qui inscrivent cette valeur « travail » dans les textes. Calembours (« Jeu d'eau du rêve »), traits d'humour dans la chute des poèmes, paronomases, allitérations ostentatoires (« Feu fou »), déconstructions de signifiants (pourtant / pour tant) ou de tournures syntaxiques, comparaisons surprenantes (« Elle pensait à lui / comme on pense aux coquillages / [...] / comme on pense au verre brisé »), cadavres et collages exquis⁹ sont dans l'arsenal de cette poétique à l'ouvrage. Son arme de prédilection est l'anaphore, véritable moteur des textes :

Grande main qui pèse sur nous
grande main qui nous aplatit contre terre
grande main qui nous brise les ailes
grande main de plomb chaud
grande main de fer rouge (AP, 17).

Cette figure cardinale lie la poésie de Giguère à la tradition poétique la plus lointaine. En conjoncture, elle hérite de deux modèles transmis par l'éducation et la culture au Québec : l'art oratoire et

⁹ Cf. Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, 1978, p. 12-15 et *passim*.

la prière litanique. En plus de son rôle rythmique et de sa charge de pathos, elle a pour effet de transformer le poème en cérémonie d'appel : les vers anaphoriques exorcisent le mal (historique, social, existentiel) et appellent le temps du « vivre mieux ».

Plus tard, traversés les âges de la parole et de l'image, cette poésie délaissera cette rhétorique parfois lourde ou trop visible. Elle laissera alors fuguer une musique, quelquefois aussi claire que celle de Verlaine :

Quelques plumes
un mot qui passe
un air de lune
et la voix lasse¹⁰.

C'est que, entre-temps, le poète aura conjuré Jadis et, tout héritage dûment relu, sera devenu Giguère.

¹⁰ Roland Giguère, *Illuminures*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 11.