Document généré le 3 août 2025 22:49

Voix et Images

voixetimages

Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère

Jean-Marcel Duciaume

Volume 9, numéro 2, hiver 1984

Roland Giguère

URI : https://id.erudit.org/iderudit/200436ar
DOI : https://doi.org/10.7202/200436ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Duciaume, J.-M. (1984). Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère. *Voix et Images*, *9*(2), 7–17. https://doi.org/10.7202/200436ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère

par Jean-Marcel Duciaume, Université de l'Alberta

L'entretien rêvé s'avère toujours aléatoire et s'illusionne qui pense, en dépit d'une certaine familiarité, percer les défenses de son vis-à-vis. Quoique, de nature, Roland Giguère soit un homme réservé, il parle avec exubérance d'art et de littérature. Tant et aussi longtemps qu'on ne s'avise point de vouloir le débusquer. Il offre alors à l'entreprise biographique une résistance proverbiale bien qu'amicale et ce n'est pas sans une pointe d'humour qu'il vous demandera au bout de quelques heures s'il y a, dans cette parole abondante, matière à entrevue.

Nous avons, dans le découpage qui suit, voulu présenter un portrait de l'artiste qui soit le plus fidèle possible. Plusieurs pistes fructueuses ont été abandonnées faute d'espace ou parce que, récemment, il en avait été ailleurs question.[1]

V.I. Très souvent les écrivains parlent d'abondance du milieu où ils sont nés. On peut penser à Roch Carrier, à Victor-Lévy Beaulieu, à Gatien Lapointe et à Michel Tremblay. Vous, Roland Giguère, vous n'en parlez jamais. Pourquoi?

R.G. C'est vrai. Je n'ai jamais été tellement heureux étant jeune. Pécuniairement, c'était une vie assez difficile, vécue dans un quartier ouvrier, Villeray. J'ai eu pas mal de difficultés et j'ai voulu oublier ça. Effectivement, je l'ai oubliée, au sens propre du mot. Je ne me souviens pas, et ça c'est vrai, je ne me souviens pas de mon enfance ou même de ma jeunesse. Quelques rares images qui tout à coup peuvent remonter en surface mais autrement aucune mémoire parce que j'ai volontairement effacé cette partie de ma vie qui n'avait pas été particulièrement heureuse.

---

1. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Roland Giguère: «Une aventure en typographie: des Arts graphiques aux Éditions Erta.», *Études françaises,* 18/2, automne 1982, pp. 99-104. Voir aussi «Roland Giguère: l'approche du livre à travers la typographie» dans la revue *10-5155-20 Art contemporain,* numéro quatre, été 1983, pp. 24-25.

V.I. La famille?

R.G. La famille n'a jamais tenu une place importante chez moi. Enfin, pratiquement pas. Mes soeurs et mes frères, je les revois à peine une fois par année. Je suis souvent des années sans les voir. On n'a vraiment pas de liens.

V.I. Si, comme Bessette, vous faisiez du roman, peut-être la famille prendrait-elle plus de place dans votre espace intérieur. Serait-ce qu'en poésie les images de l'enfance ne passent pas de la même façon?

R.G. Dans ma poésie, il y a peut-être quelques images où cela transparaît parfois, mais assez peu quand même.

V.I. Plusieurs écrivains de votre génération, ceux de l'Hexagone en particulier, ont fait des études universitaires. Qu'en est-il pour vous?

R.G. J'ai fait ce que l'on appelait à l'époque «l'école supérieure». J'ai donc complété une douzième année. Je voulais poursuivre mes études, m'inscrire à l'université en chimie car j'aimais beaucoup la chimie à ce moment-là. J'en ai parlé à mon père, qui lui-même avait fait des études universitaires à Ottawa, mais comme l'université coûtait cher et qu'on n'était pas riche, il m'a suggéré de regarder ailleurs. Je ne savais plus trop où chercher, quelles études entreprendre. Comme je lisais beaucoup, que je m'intéressais à la littérature (j'écrivais déjà vers l'âge de dix-sept ans), un ami m'a signalé l'École des arts graphiques. Pour moi, les «arts graphiques» ça ne voulait pas dire grand chose. Je suis allé me renseigner et j'ai vite compris qu'on pouvait y apprendre à faire du livre. Là, le déclic s'est fait et je me suis dit que c'était ce que je voulais faire. J'ai fait mon inscription. Je me souviens que sur le formulaire, on nous demandait pourquoi on avait opté pour les «arts graphiques». J'ai répondu: «Par amour du livre». J'avais déjà choisi tout le côté édition, tout ce qui est venu après.

V.I. C'est en 47 que vous êtes entré aux Arts graphiques?

R.G. Un peu plus tard. J'ai terminé l'école supérieure en 48, c'est donc à l'automne 48. De 48 à 51, soit une période de trois ans.

V.I. Ça été l'occasion de rencontres importantes, celles de Gladu et de Dumouchel, entre autres. Qu'est-ce que ces gens-là vous ont apporté?

R.G. Arthur Gladu a été mon premier professeur de typographie. C'était un homme très vivant, très ouvert. Je dirais même très réceptif à l'époque. Avec lui, j'ai vraiment appris la magie de la typographie, de l'imprimé. Albert Dumouchel enseignait, pour sa part, tout le côté visuel, dans ses applications aux arts graphiques. On ne faisait pas encore de la peinture, de la gravure. Tout était conçu en fonction de l'imprimerie. C'était la mise en page, le rapport des couleurs, etc.

V.I. En somme, ils vous initiaient déjà aux rapports entre l'image et le texte?

R.G. Oui, d'une certaine façon car à cette époque-là, Gladu et Dumouchel préparaient une revue intitulée *les Ateliers d'arts graphiques.* Nous, les étudiants, on faisait aussi une petite revue qui s'appelait *Impressions.* C'était toute une expérience: on écrivait les textes, on préparait les linogravures accompagnant le texte, on faisait la composition typographique, l'impression, tout. Une application directe et immédiate des cours qu'on suivait, quoi!

V.I. Est-ce que l'École des arts graphiques ne vous permettait pas de fréquenter le «milieu artistique»?

R.G. Oui, ça c'est sûr. Si on se reporte à cette époque, il y avait déjà le groupe automatiste qui était en pleine effervescence. Il y avait aussi un petit noyau gravitant autour des Arts graphiques et d'Albert Dumouchel. On y retrouvait Léon Bellefleur, Gérard Tremblay, Alfred Pellan, Jacques de Tonnancour, Jean Léonard; un groupe par ailleurs dont l'esthétique se démarquait par rapport à celle des automatistes.

V.I. En gros, les mêmes gens que Dumouchel invite à participer aux *Ateliers d'arts graphiques?*

R.G. Exactement.

V.I. Les premiers poèmes que vous publiez paraissent dans cette même revue?

R.G. C'est ça.

V.I. C'était vos premiers poèmes?

R.G. Pas exactement puisque, comme je l'ai dit, j'écrivais depuis l'âge de dix-sept ans. J'ai commencé à publier en 49; je n'ai jamais publié mes écrits de jeunesse. Cependant, Dumouchel, sachant que j'écrivais, m'avait demandé des textes. Gladu et lui les ont lus pour finalement choisir trois poèmes qu'ils ont fait paraître dans *les Ateliers.*

V.I. Vous avez nommé plusieurs peintres tout à l'heure. Est-ce qu'il y avait aussi des écrivains aux Arts graphiques?

R.G. Non. En fait, à l'École, j'étais vraiment le seul qui écrivait. Gilles Hénault, Charles Hamel, c'étaient des gens de l'extérieur. Si la revue était faite à l'École, la majorité des collaborateurs venaient de l'extérieur, à l'exception de Dumouchel et de Gladu. À peine quelques étudiants y ont collaboré, dont moi.

V.I. C'est donc dès le début de vos études aux Arts graphiques que vous décidez en 49 de fonder les Éditions Erta?

R.G. Oui. Attiré par l'impression, le plomb, les caractères, il m'est venu à l'idée de faire des livres, à titre d'essais. Je les ai faits sans prétention, car ces premiers ouvrages, il faut le dire, je les ai tirés à 20 ou 25 exemplaires.

V.I. *Faire naître* était de ceux-là?

R.G. Effectivement.

V.I. Vous n'avez jamais réédité les poèmes de *Faire naître?*

R.G. Non. Je les trouvais peut-être un peu maladroits, un peu naïfs. Je n'ai rien repris de ce recueil quoique, maintenant que je les vois avec un certain recul, il y en ait quelques-uns quand même qui vaudraient peut-être la peine d'être réimprimés. Je ne sais pas.

V.I. On sait que vous avez pratiqué et pratiquez encore l'automatisme comme technique d'écriture. On a dit de *Faire naître* que c'était un véritable catalogue de caractères. Se pourrait-il que l'automatisme, à ce moment-là, ait été généré par votre apprentissage de la typographie?

R.G. Non, non! C'était le contraire. Les poèmes étaient faits, étaient écrits mais choisis en fonction de ce qu'on pouvait en faire typographiquement. Certains poèmes furent rejetés parce qu'ils ne permettaient pas certains jeux, certaines acrobaties que l'on retrouve dans *Faire naître.* Si on dit que ce recueil est un véritable catalogue de caractères, c'est que tous ceux de l'École y sont passés.

V.I. Et toutes les couleurs.

R.G. Oui. Les couleurs, le montage, c'était un peu le délire. Un délire contrôlé mais...

V.I. Vous écriviez beaucoup à cette époque. Est-ce que beaucoup de textes sont restés inédits?

R.G. Oui, beaucoup. De 47 à 50, j'ai beaucoup écrit mais il y a des quantités de choses que je n'ai jamais publiées et d'autres que je n'ai jamais reprises. Des poèmes de jeunesse qui sont plus ou moins satisfaisants.

V.I. Ils ne font donc pas partie des trois rétrospectives: *l'Âge de la parole, la Main au feu* ou *Forêt vierge folle?*

R.G. C'est ça. De *Faire naître,* par exemple, je n'ai rien repris, ni de *3 pas* qui est un petit recueil entièrement gravé sur linoléum. Ensuite, il y a eu *les Nuits abat-jour* dont j'ai repris une grande partie mais pas la totalité. Les *Images apprivoisées* n'ont pas été rééditées parce que les poèmes avaient été faits sur des clichés typographiques et que pour moi, le poème est indissociable de l'image. J'aurais pu reprendre les poèmes et les clichés. Je ne l'ai pas fait. C'est à partir de *Yeux fixes* que je reprends les textes qui sont ceux de *l'Âge de la parole.*

V.I. Qu'est-ce qui vous a amené à l'écriture?

R.G. C'est assez bizarre. C'est l'écriture elle-même, je pense. C'est la lecture de Rimbaud, de Baudelaire, poètes que j'avais découverts seul. Le déclic est venu toutefois à l'époque où j'étais encore à l'école

supérieure. Un de nos professeurs, le frère Gaboriau je crois, nous avait demandé de faire un petit travail sur Claudel. J'ai trouvé en librairie un ouvrage de Michel Carrouges intitulé *Éluard et Claudel.* Évidemment, je l'ai acheté pour Claudel car je ne savais pas du tout ce que faisait Éluard. J'ai lu l'étude sur Claudel pour mon devoir et puis, par curiosité, la partie concernant Éluard. Ça été une véritable révélation. Je me suis dit: «Voilà la poésie que je veux faire». Je me suis lancé dans l'écriture, fortement influencé par Éluard que je plagiais même. Ce que j'écrivais était à ce point du Éluard que c'en était honteux.

V.I. Dans une autre entrevue, il y a plusieurs années, vous aviez parlé de *Capitale de la douleur...*

R.G. Ça été le premier livre d'Éluard que j'ai lu à la suite de cette petite étude de Carrouges. Avec *Capitale de la douleur,* le choc initial s'est perpétué, multiplié. Ça été mon départ, mon déclic à moi.

V.I. Il y a eu d'autres lectures? Je pense à Michaux par exemple...

R.G. Après avoir lu Éluard, qui se trouvait au coeur même du surréalisme, j'ai voulu en savoir plus long sur cette école. Je me suis donc procuré *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau. J'ai découvert tout le surréalisme à travers Desnos, Artaud, Aragon, Breton. C'était mon entrée dans une forêt absolument extraordinaire qui conserve encore, pour moi, une grande part de magie.

V.I. Quel sens prenait alors pour vous le surréalisme?

R.G. Ah! Il faut dire que le surréalisme ramassait beaucoup de choses qui m'étaient chères, m'étaient importantes. C'était tout le côté rêve, tout le côté imaginaire, tout le côté révolte aussi. Tout ça, à l'époque, correspondait à ce que je cherchais, à ce que je voulais être.
En même temps que la poésie, je m'initiais aussi à la peinture de l'imaginaire que me révélait le surréalisme. La découverte des «arts primitifs» qui a, plus tard, exercé sur moi une grande fascination. Il ne faut pas oublier non plus le côté engagé du surréalisme qui dénonce les atteintes à la liberté, non seulement celle du poète et du peintre, mais toutes les libertés humaines. Dans ce sens-là, le surréalisme devenait pour moi un humanisme.

V.I. Aviez-vous l'impression qu'il y avait au Québec, durant ces années-là, un mouvement surréaliste?

R.G. Je ne crois pas qu'il y ait eu, ici, un mouvement surréaliste. Il y a bien eu quelques oeuvres inspirées du surréalisme, comme celles de Gauvreau, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault, mais de mouvement surréaliste comme tel, non. Certaines influences peut-être, à travers quelques auteurs, quelques peintres mais au fond, c'était plutôt minime.

V.I. Vous vous êtes quand même découvert des affinités avec Gauvreau et Hénault. Assez pour les publier...

R.G. Oui. J'estimais l'écriture de Gauvreau comme il estimait la mienne, c'était réciproque. Bien sûr, c'était plus un «lettriste» qu'un surréaliste mais enfin j'aimais beaucoup ce qu'il faisait: c'est pourquoi j'ai publié *Sur fil métamorphose.* La lecture de *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault m'avait aussi beaucoup plu. C'est pourquoi je lui ai demandé des textes qu'il a fallu en quelque sorte lui arracher pour les publier dans la collection de la «Tête armée» que nous lancions à ce moment là. C'était *Totems.*

V.I. Est-ce qu'il y a eu des influences québécoises marquantes?

R.G. Non, absolument pas. Évidemment, je lisais, je connaissais l'oeuvre d'Alain Grandbois, comme celle de Nelligan, celle de Saint-Denys Garneau aussi. Pourtant cette poésie là ne me correspondait pas. Ce n'était pas ce que je cherchais, ce n'était pas l'écriture que moi je voulais faire. Ce que je voulais faire, seuls les surréalistes le faisaient.

V.I. La plupart des poètes de l'Hexagone ont été influencés par Grandbois.

R.G. Moi pas. Même si je reconnais Grandbois comme l'un de nos premiers grands poètes modernes.

V.I. Avec le recul, est-ce que vous ne reconnaissez pas une certaine parenté entre votre oeuvre et celle de Grandbois?

R.G. Je ne saurais dire. Il y a peut-être là une étude à faire.

V.I. Est-ce que vous vous intéressiez à l'écriture automatique en vogue chez les surréalistes?

R.G. Moi, je n'ai jamais beaucoup cru à l'écriture automatique. Je ne crois pas qu'il existe d'écriture automatique à l'état pur. Ça me semble impossible. Je pense que même en voulant écrire de façon très automatique, il y aura toujours une part de maîtrise qui vient, inconsciemment même, corriger ce que l'on écrit. Si je ne crois pas à l'écriture automatique, je pense par contre qu'il peut y avoir un «certain» automatisme dans l'écriture. Je me souviens, par exemple, que *Yeux fixes* a été écrit d'une façon, je dis bien d'une façon, automatique, c'est-à-dire au fil de la plume, très rapidement et sans retouche, en l'espace de quelques heures. Pour moi, c'est une forme d'écriture automatique puisqu'il s'agit d'un texte non prémédité, non réfléchi. Il serait peut-être plus juste de parler d'une spontanéité de l'écriture.

V.I. Au fond, c'est ce que vous dites dans «Notes sur la poésie» dans *Forêt vierge folle* quand vous écrivez: «Le poème m'est donné par 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». C'est là la spontanéité dont vous parlez. Écrivez-vous d'un jet ou y a-t-il réécriture?

R.G. Dans mon cas, j'écris d'un seul jet. Il est extrêmement rare que je réécrive un poème. Je peux faire quelques retouches mais le poème est écrit de façon spontanée. D'ailleurs, dans mes manuscrits, les vrais, il n'y a presque pas de ratures. Quelques mots qui changent, un vers qui est refait mais c'est à peu près tout. Je ne retravaille pas mes textes parce que la réécriture nous incite à produire un texte figé, poli, alors que moi j'aime les aspérités. Souvent je vois dans un poème certaines maladresses que je laisse à escient parce que je préfère ne pas faire du poème un objet lisse. Pour moi le poème vient en l'écrivant, un mot en appelant un autre, il ne vient pas de réflexions. Il m'arrive toutefois de rester la plume en l'air un certain temps, jusqu'à ce que le mot vienne. Cela dit, je peux comprendre et aimer des poètes dont la démarche est tout à fait différente de la mienne.

V.I. On sait que vous faites aussi du dessin, de la gravure et de la peinture. Est-ce que cette même spontanéité régit aussi le travail de création visuelle?

R.G. Oui, c'est exactement le même processus. En dessin, en gravure ou en peinture, je pars d'une tache, d'une ligne qui en appellent d'autres. Là aussi, il faut que le travail soit spontané, qu'il n'y ait pas de préméditation, d'idée préconçue. Jamais en peinture ou en gravure, je ne pars d'un sketch ou même d'une idée, d'une mise en page. Tout se construit en cours de travail.

V.I. Pourtant dans «La fontaine en forêt» (Cf. *Forêt vierge folle*), vous parlez de préméditation tout autant que du libre jeu des métamorphoses. Je cite: «parti avec une image en tête j'arrive avec une autre image en main souvent inattendue mais non moins significative». C'est donc qu'il y a eu préméditation?

R.G. En fait, dans cette citation, je me référais aux quelques expériences que j'ai voulu réaliser en ayant une idée soit de poème ou de gravure et en voulant la mettre à exécution. Or il se trouve que je n'ai jamais réussi, partant d'une idée préconçue, à lui donner forme. Je suis toujours parvenu, à la fin, à autre chose, parce que chemin faisant, j'ai toujours laissé libre cours au jeu du hasard, aux métamorphoses. L'objet final a toujours été différent de l'objet prévu.

V.I. Quand vous dites dans *la Sérigraphie à la colle* que «la conception de l'image s'élabore en même temps que le processus graphique», vous entendez par là que l'image ne prend son sens que lorsqu'elle est finie, que vous en avez fini avec les huit ou dix surimpressions?

R.G. Voilà! C'est que tout se métamorphose en cours de travail. La première impression n'est en somme qu'une couche de fond. Après trois ou quatre impressions, il n'y a encore rien sinon une vague composition. Après la septième ou la huitième impression commence à paraître une image que je m'applique à définir mais à la toute fin seulement.

V.I. Tant en poésie qu'en arts graphiques, vous avez travaillé à partir de «collages» ou «d'objets trouvés». Cela relève-t-il de l'automatisme?

R.G. À mon avis cela serait plutôt du domaine du hasard objectif. Dans le cas des *Images apprivoisées* par exemple, je suis parti d'une boîte de clichés typographiques que j'avais trouvée à l'École, clichés qui avaient servi à l'impression de je ne sais trop quel ouvrage. J'ai fait une impression de ces clichés sur la presse à épreuve et j'ai trouvé qu'ils avaient un pouvoir d'évocation poétique extraordinaire. Partant de ces clichés, j'ai écrit des poèmes qui, sans être descriptifs, restent très près de l'image.

V.I. En sculpture?

R.G. C'est la même chose. J'ai fait quelques «objets», huit ou dix, par jeu, pour la poétique en somme. Un peu comme on fait un poème. Au lieu d'utiliser des mots, l'on utilise des objets trouvés que l'on assemble.

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

R.G. Le fait que la réalité m'a toujours été plus ou moins pénible à vivre transparaît dans mes poèmes, surtout ceux du début. C'est peut-être là qu'on pourrait voir le reflet d'une enfance, d'une jeunesse difficiles. On dit souvent que mes poèmes sont noirs. Ils le sont effectivement mais ils ne sont jamais sans lueur. Il y a toujours une volonté d'espoir, un désir que tout cela change d'éclairage.

V.I. Ce mal-être est parfois politique. Les gens ont beaucoup cité, à cet égard, «La main du bourreau finit toujours par pourrir». Il y a aussi «Ogre odieux» dont on parle moins souvent. Est-ce qu'il y a pour vous volonté de dénonciation dans ces poèmes?

R.G. Ces poèmes, surtout «La main du bourreau», étaient peut-être politiques mais ils l'étaient inconsciemment. Ce que je dénonçais, à ce niveau-là, c'est tout ce qui opprime l'homme et non pas Duplessis, comme on veut souvent le faire dire. Dans «Ogre odieux», je dénonce aussi l'oppression religieuse, cela est évident: Ogre, ô Dieu!

V.I. Il y a beaucoup de révolte, de violence dans vos poèmes. Je pense à *Yeux fixes* par exemple.

R.G. Oui, c'est un texte de révolte. Il y a beaucoup d'accents de révolte le long des poèmes mais dans *Yeux fixes* on peut dire qu'il y a là un accent exacerbé de révolte.

V.I. Une révolte, une violence qui s'exprime dans un vocabulaire très précis: ronces, chardons, épines, pointes saillantes, fils barbelés etc.

R.G. Tout ce qui écorche, tout ce qui déchire... J'en avais contre l'écorchement des êtres. C'est un texte un peu à la Artaud. C'est probablement à ce moment-là que j'avais lu *Van Gogh le suicidé de la société* de Artaud.

V.I. Je sais qu'il y a dans *les Armes blanches,* un poème intitulé «Van Gogh», un poème où, par l'utilisation des ocres et des jaunes, vous recréez, de l'intérieur, le paysage de Van Gogh.

R.G. Oui, je crée un paysage au moyen de mots, un paysage qui essaie de rejoindre la folie de Van Gogh, un paysage où le jaune hurle et crie la folie.

V.I. Pourquoi la folie?

R.G. Parce que je pense que tous les grands artistes sont fous, au sens ancien et dépassé de la folie, c'est-à-dire anormaux par rapport à ce que les gens pensent, voient et absorbent. Les artistes, eux, apportent une vision absolument folle. La folie en ce sens est, pour moi, vitale.

V.I. Vous signaliez tout à l'heure qu'on a souvent dit que votre peinture, que vos poèmes étaient noirs. En peinture aussi, pour vous, tout part du sombre.

R.G. Chez moi, la lumière naît de la nuit, l'image du sombre. Mon monde est un monde nocturne. J'ai fait, par exemple, une série de tableaux tout en noir et blanc et parallèlement, j'écrivais *Pouvoir du noir.* Le noir est très positif, tout surgit du noir.

V.I. Oui, mais ce noir implique quand même une certaine transparence, du moins c'est ce que vous écrivez dans *la Main au feu:* «Pour laisser des traces de nous-mêmes (...) nous nous sommes appliqués à donner une transparence totale aux ruines les plus abjectes».

R.G. Toujours avec cet immense désir de transposer la réalité, de la faire autre, voire surréelle. Comme la réalité ne m'a jamais transporté, je préfère la transposer, la transfigurer par le pouvoir de l'imagination.

V.I. C'est donc en ce sens que vous dites que «le peintre détient comme le poète, le pouvoir de soustraire à l'ombre des vérités essentielles»?

R.G. Exactement. Il faut avoir le courage de descendre dans le noir car si en surface il se passe beaucoup de choses, c'est au plus profond de nous-même qu'il faut chercher les vérités essentielles, ce petit éclair que l'on cherche. Dans ma peinture comme dans ma poésie, il y a toujours ce jeu du paysage issu de la nuit.

V.I. Il est souvent difficile chez vous de distinguer le peintre du poète; serait-ce que, pour vous, le poète est artiste avant d'être écrivain?

R.G. Je ne me suis jamais pris pour un écrivain. Pour moi le poète est beaucoup plus un artiste qu'un écrivain. Le poète façonne un objet, le poème, qui est, pour moi, une image comme peuvent en faire les peintres, les graveurs, les sculpteurs. Je crois que le poète a plus de rapports avec le plasticien qu'avec le littérateur. Je me sens davantage dans mon monde avec les artistes peintres qu'avec les littérateurs.

V.I. Pourtant vous êtes membre de l'Union des écrivains, vous avez reçu et accepté plusieurs prix littéraires (lauréat des concours littéraires du

Québec, grand prix de la Ville de Montréal, prix de la Société France-Canada) sans compter que vous avez été écrivain en résidence à l'Université d'Ottawa en 1981 et à l'Université de Bologne en 1983. Est-ce que ce n'est pas paradoxal?

R.G. Bien sûr que c'est paradoxal. Ce que je veux dire, c'est que le poète n'a pas de profession comme telle, qu'il ne gagne pas sa vie par son écriture comme peut le faire l'écrivain.

V.I. Pourquoi avez-vous refusé le prix du Gouverneur général en 1974?

R.G. Pour des raisons d'ordre politique bien sûr. Comment, en tant que Québécois, accepter un tel prix quand on se trouve au Québec en pleine ébullition indépendantiste?

V.I. En 1982, vous étiez candidat au prix David et au prix Paul-Émile Borduas. Cela prouve bien qu'au Québec on vous considère à la fois «artiste-peintre» et «écrivain».

R.G. C'est vrai. Il reste cependant qu'on m'a attribué le prix Paul-Émile Borduas et je crois, même si cela est venu comme une grande surprise, que cet hommage est très significatif, davantage près de l'état présent de mon travail. Je continue à écrire bien sûr, mais de façon sporadique. Je suis aujourd'hui plus pris par ma peinture, ma gravure, que par l'écriture. C'est ainsi, par exemple, que ma dernière publication consiste en un recueil de dessins, recueil intitulé *À l'orée de l'oeil.*

V.I. Est-ce que vous avez déjà écrit autre chose que de la poésie?

R.G. J'ai écrit quelques notes sur la poésie, sur la peinture et quelques textes sur des amis peintres mais c'est tout. C'est donc en ce sens que je dis que je ne suis pas écrivain.

V.I. Vous n'avez jamais commencé un roman, une nouvelle?

R.G. J'avais commencé un texte que je voulais faire avec Gérard Tremblay et nous avions appelé ça un roman mais il s'agissait à proprement parler d'un texte poétique en prose. Ce n'était pas véritablement un roman. Non, jamais je n'écrirai de roman. Le roman m'ennuie.

V.I. Si on lit certains écrivains, Hénault par exemple, on voit une grande évolution dans leur oeuvre. L'écriture d'Hénault est beaucoup plus désarticulée aujourd'hui qu'elle l'était dans les années cinquante. Certains textes tendent même à la théorisation, influencés peut-être par la «modernité». Chez vous, il ne me semble pas y avoir d'évolution, ni en peinture, ni en poésie. Comment expliquer ça?

R.G. Je ne sais pas. Peut-être que dès le début, mon univers était déjà très défini. Il restait à le composer, à l'écrire, à le peindre. Il faut dire que je ne crois pas beaucoup au renouvellement continuel et systématique. Van Gogh a été Van Gogh toute sa vie. Bonnard et Renoir aussi. Ils

ont fait des Bonnard et des Renoir. Moi, j'ai fait du Giguère. Toute proportion gardée, bien entendu. Évidemment, il y a peut-être une certaine évolution dans la manière de faire, d'écrire, mais je ne pense pas qu'on puisse changer son monde, comme ça, du jour au lendemain.

V.I. Est-ce que la modernité de l'écriture vous agace?

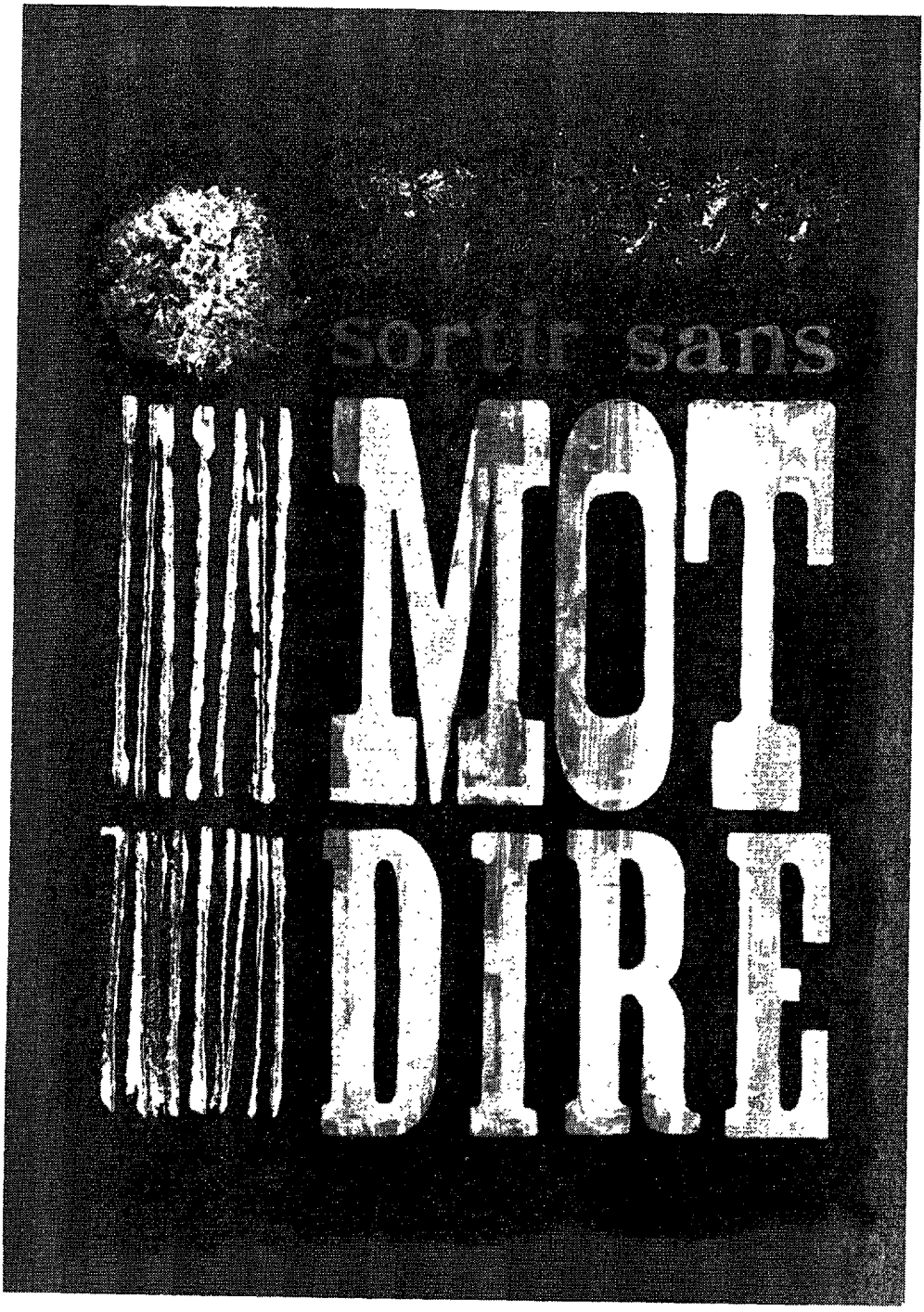
R.G. Il y a une forme d'écriture qui m'intéresse peu. Je n'y prends pas plaisir. Or il me faut, pour que je lise quelque chose, que j'y prenne plaisir, cela ne doit pas être une corvée.

V.I. Vous avez écrit: «L'homme veut trouver sa définition à travers la poésie». Qu'est-ce que vous entendez par là?

R.G. Que le poète cherche à se définir à travers les mots et que, ce faisant, il tente aussi de savoir qui sont les autres. Moi, je me suis défini à travers mon travail de peinture et d'écriture. J'ai appris, j'apprends encore qui je suis à travers ce travail. On pourrait dire que cela est révélateur et j'utilise le terme comme on le fait en photographie.

V.I. En terminant, quels sont vos projets immédiats?

R.G. Pour l'instant, je prépare une petite exposition de sérigraphies auxquelles vont s'intégrer de courts textes poétiques composés à partir de vieux caractères typographiques en bois que j'avais conservés. En somme, je continue, étant un homme du papier, de faire ce que j'ai toujours fait: de l'écriture, de la gravure et de la typographie.



Roland Giguère, sans date

Roland Giguère, sans date