

Roland Giguère profil d'une démarche surréaliste

Vie des Arts

Volume 20, numéro 80, automne 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55072ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vie des Arts (1975). Roland Giguère : profil d'une démarche surréaliste. *Vie des arts*, 20(80), 42–46.



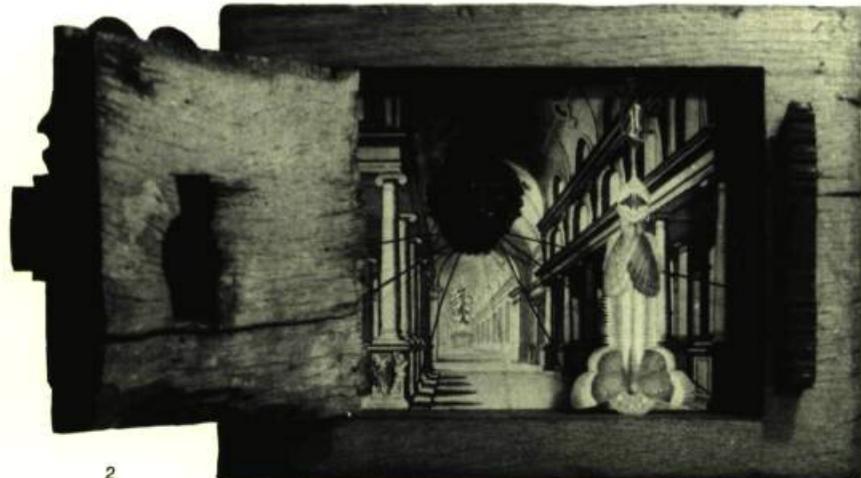
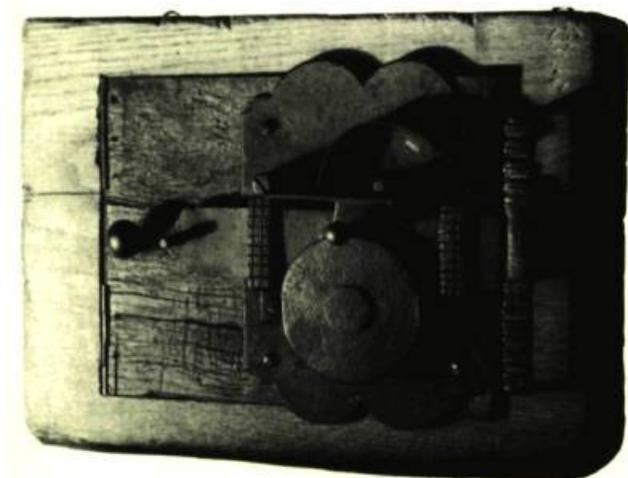
portrait de Lautréamont

Roland Sifère '60

Roland Giguère

profil d'une démarche surréaliste

Interview Vie des Arts



2

Pour sa double activité poétique et picturale, et pour ses publications sous l'étiquette Erta, Roland Giguère a mérité d'être reconnu par Breton comme un surréaliste authentique. Lui-même et sa femme Denise relatent leur découverte du Surréalisme et apportent un témoignage précieux sur le mouvement et sur Breton.

Vie des Arts – Roland et Denise Giguère, avant d'évoquer votre participation au mouvement surréaliste et vos contacts avec Breton, il est vraisemblable que vous vous soyez frottés au surréalisme, que vous en ayez assimilé certains éléments. Pourriez-vous exposer les circonstances de cette découverte?

Roland Giguère – Un hasard! Oui, c'est un hasard qui m'a conduit vers le surréalisme. J'étais en douzième année, et le professeur de littérature avait demandé aux étudiants d'acheter un petit ouvrage sur Claudel. Je vais donc dans une librairie et le trouve. A côté de l'ouvrage requis, il y en avait un autre, *Éluard et Claudel*, de Michel Carrouges. J'achète aussi le second volume, pour Claudel, parce que le nom d'Éluard ne me disait absolument rien... et pourtant c'est la découverte d'Éluard qui a produit en moi un déclic parce que cette poésie émettait sur la longueur d'ondes où se situait ma sensibilité personnelle. Autour d'Éluard se sont ajoutés Aragon, Desnos, Artaud et l'*Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau.

Denise Giguère – Ma démarche fut très similaire, bien qu'elle soit antérieure d'une couple d'années à celle de Roland, que je ne connais-

1. Roland GIGUÈRE
Portrait de Lautréamont, 1960.
Encre sur papier; 32 cm. x 25.
(Phot. Gabor Szilasi)

2. Roland GIGUÈRE
Objet surréaliste, 1962.
A gauche, fermé; à droite, ouvert.
Bois et matériaux divers; 23 cm. x 31.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Studio Yves Hervochon, Paris)

sais pas. J'avais dix-sept ans et je travaillais comme secrétaire à l'Université, le jour, tandis que mes soirées étaient consacrées au théâtre d'amateur; j'admirais l'ampleur de souffle de Claudel des *Cinq grandes odes*. Un jour, je devais rapporter à la bibliothèque deux livres qu'un professeur venait de terminer; c'étaient *Arcane 17* et *l'Histoire du Surréalisme*; il me demande: «Est-ce que ça vous intéresserait de les lire? — «Mais pourquoi pas», lui ai-je répondu. J'ai ouvert les surréalistes et refermé Claudel.

R.G. – A la suite de cette découverte et de ce déclic, je me suis mis à écrire de manière plus intensive et plus libre. C'était vers 1948-1949. Ensuite, je suis entré à l'École des Arts Graphiques où j'ai connu tous les automatistes, et ce milieu fut l'occasion d'échanges innombrables entre peintres et poètes.

D.G. – Si je ne m'abuse, chez les automatistes, on se défendait bien d'être surréaliste; on avait jeté une sorte d'interdit sur cette appellation.

R.G. – Au fond, ils étaient directement issus du Surréalisme mais ils ne semblaient pas vouloir l'accepter; ils se considéraient plutôt comme une aile dissidente, voulant par là marquer leur indépendance. Riopelle, déjà à Paris, leur faisait parvenir les livres dont ils se nourrissaient. Ils ont accepté un aspect du surréalisme qui est l'automatisme, tel qu'il avait été mis en évidence dans la définition du surréalisme donnée dans le *Manifeste* de 1924. Il s'agit là de l'une des nombreuses facettes de l'activité surréaliste, et le surréalisme n'est pas réductible à l'automatisme seul. Borduas, tel que je l'ai connu, était le moins automatique des peintres automatistes!

VdA – Et la suite de votre approche du surréalisme...

R.G. – En 1951, par je ne sais quel hasard, je rencontre le poète belge Théodore Koenig qui s'était amené ici avec sa bibliothèque. Lui-même poète d'obédience surréaliste, il possédait pratiquement tous les ouvrages surréalistes, et j'allais passer des jours entiers chez lui à lire. Cette bibliothèque fut pour moi une source abondante et préférée. J'étais encore à l'École des Arts Graphiques; et, avec Koenig, a commencé une activité collective regroupant Albert Dumouchel, Léon Bellefleure, Gérard Tremblay et son frère Conrad, parce que nous voulions collaborer au mouvement *Cobra* dont l'action, alors finissante, s'est prolongée dans le Groupe *Phases*.

VdA – Quel était le principe unificateur de votre activité collective?

R.G. – Le groupe fonctionnait moins sur une



base théorique que sur des affinités personnelles. N'oubliez pas que nous sommes en 1952, que nous sommes assez jeunes et que ce qui nous relie est moins une plate-forme idéologique que la volonté d'œuvrer dans une certaine direction, si peu définie qu'ait pu être cette orientation. Les affinités sur le plan pictural et littéraire, les échanges presque quotidiens assurent la bonne cohésion du groupe.

VdA – La plupart des membres de votre groupe sont peintres; que faisiez-vous en peinture, à l'époque?

R.G. – Si je m'occupais de peinture, c'est que je vivais entouré de peintres, mais je ne peignais pas moi-même et me considérais foncièrement poète. C'est un phénomène d'entraînement qui m'a conduit à la peinture. Certes, je dessinais beaucoup dans les marges de mes textes. L'image s'est développée, a élargi la marge, a conquis de l'espace sur le papier, a donné le change au texte. Roland Giguère peintre est né des expérimentations de Roland Giguère poète.

VdA – Cette époque d'expériences est aussi celle de vos premiers livres...

R.G. – *Faire naître, Les Nuits abat-jour, Trois pas, Midi perdu* et quelques autres titres sont nés de mon travail à l'École des Arts Graphiques, grâce à la généreuse connivence des professeurs qui me donnaient accès aux ateliers, le soir. C'est dans cette semi-clandestinité que sont sortis les premiers livres des éditions Erta. La plupart eurent des tirages intimes et certains atteignirent quelques centaines d'exemplaires...

D.G. – ... qui ne se vendaient strictement pas! Je me souviens d'avoir fait la tournée des librairies avec une petite sacoche bourrée de nos publications. Partout le même accueil: «La poésie, ça ne nous intéresse pas. Ça ne se vend pas.» J'insistais pour qu'on jette un coup d'œil, pour qu'on accepte quelques exemplaires en consigne. Inutile. Nos colis, expédiés à une grande librairie de Québec, nous étaient renvoyés avec la mention «Retour à l'expéditeur», sans même avoir été déballés.

R.G. – Si incroyable que cela puisse paraître aujourd'hui, alors que tout un chacun peut publier allègrement quoi que ce soit, c'est l'époque qui voulait cela. Pourtant, nous n'étions pas héroïques; nous travaillions pour notre bon plaisir, avec la ferveur et la conviction qui étaient nôtres. À l'époque, il n'était pas question de subventions à la publication. D'ailleurs, on n'y aurait pas pensé. Il fallait tout faire soi-même. Maintenant, dès qu'on a un projet, on demande d'abord une subvention; si les sous arrivent on l'exécute, s'ils ne viennent pas on y renonce. Du strict point de vue création, ce système a de quoi laisser songeur.

VdA – L'année 1954 vous voit partir pour Paris; y alliez-vous pour plonger dans le bain surréaliste?

R.G. – Pas précisément. Théodore Koenig m'avait mis en relation épistolaire avec Édouard Jaguer, animateur du Groupe *Phases*. Nos rapports sont excellents, et je contribue au deuxième numéro de la revue *Phases* sous

3. Gérard TREMBLAY

Dessin, 1948.

Encre de Chine et aquarelle; 30 cm. x 15.

Montréal, Coll. Roland Giguère.

(Phot. Gabor Szilasi)

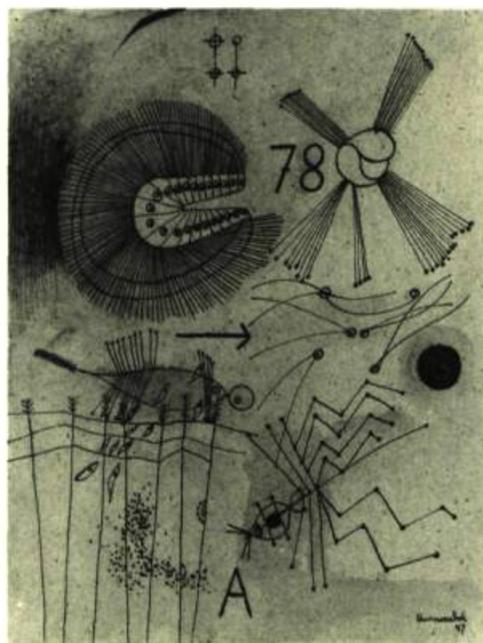
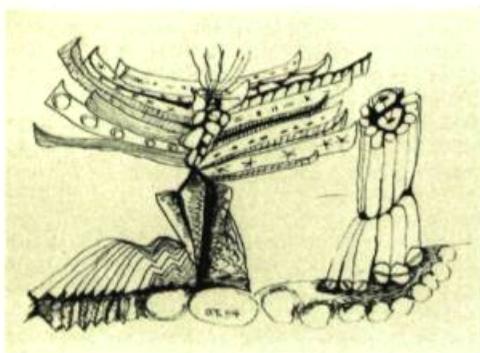
4. Albert DUMOUCHEL

Dessin, 1951.

Encre de Chine sur papier; 34 cm. x 51.

Montréal, Coll. Roland Giguère.

(Phot. Gabor Szilasi)



5. Gérard TREMBLAY
Dessin, 1954.
Encre de Chine sur papier; 13 cm. x 18.
Montréal, Coll. Roland Giguère.
(Phot. Gabor Szilasi)

6. Alan GLASS
Dessin, 1957.
Stylo à bille sur papier; 15 cm. x 17.
Montréal, Coll. Roland Giguère.
(Phot. Gabor Szilasi)

7. Albert DUMOUCHEL
Dessin, 1947.
Encre et aquarelle sur carton; 30 cm. x 23.
Montréal, Coll. Roland Giguère.
(Phot. Gabor Szilasi)

forme d'un article sur la jeune peinture au Canada et en préparant la maquette. Ce premier séjour de quatorze mois à Paris, 1954-1955, n'a pas été l'occasion d'une prise de contact avec les surréalistes parce que *Phases* était un groupe en marge du Surréalisme. Lors de mon retour à Paris, en 1957, les manifestations et activités de *Phases* étaient en période de pointe; vers 1959, on assiste à un rapprochement avec les surréalistes; c'est l'occasion de plusieurs expositions de groupe au cinéma Le Ranelagh, *Cinquième saison*, *Greffages*, *Solstice de l'image*, *La Face inconnue de la terre* et, finalement, l'exposition *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*, tenue à New-York, en 1960-1961. La tournure d'esprit du Groupe *Phases* et la nature de ses préoccupations exprimaient une convergence vers le surréalisme. A quelques nuances d'options politiques près, les deux mouvements tendaient à devenir assez semblables, et ce rapprochement a été entériné dans le tract conjoint *Tir de barrage* (28 mai 1960), publié à l'occasion d'un règlement de comptes qui offre peu d'intérêt ici, mais qui avait toute son importance à ce moment-là pour les deux mouvements. Il convient de souligner qu'il n'y avait pas de transfuges ou de personnes faisant la navette entre les deux groupes. L'accord a été négocié de personne à personne, entre Breton et Jaguer.

D.G. — Peut-être Breton a-t-il vu dans ce rapprochement une manière d'assurer un meilleur équilibre du groupe surréaliste. Chez Breton, on ne peut pas ignorer le tacticien; c'est là

une facette de son génie. *Phases* comptait surtout des peintres et le Surréalisme des littéraires; *Phases* avait une envergure internationale et le Surréalisme, fut-il constitué de diverses nationalités, avait une dimension plutôt parisienne; enfin *Phases* mettait l'accent sur la créativité de tous ses membres. Breton peut avoir été sensible à cela.

VdA – Votre activité à Paris passe d'abord par le Groupe *Phases* avant de se joindre au Surréalisme et à Breton.

R.G. – Essentiellement, oui. Mais il n'y a pas de partage net entre un *avant* et un *après*; les deux étapes tendent à fusionner. Le caractère international de *Phases* était particulièrement stimulant, et les membres du groupe ont suscité des activités collectives et des revues dans leur pays respectif: *Edda* (Belgique), *Arte Nucleare* (Italie), *Boa*, (Argentine), *Salamander* (Suède). Nous échangeons textes et photos pour alimenter les revues et nous préparons plusieurs expositions. Je participe donc à *Phases* à la fois comme peintre et poète, l'un poussant l'autre. J'y fais aussi beaucoup de mise en page. Tout cela compose un ensemble assez complexe à l'intérieur duquel il n'est pas possible de dresser des cloisons, de faire des partages.

Quant à Breton, je ne lui étais pas totalement étranger puisqu'il connaissait ma collaboration à *Phases*. Je l'avais aperçu, une ou deux fois, à l'occasion de vernissages, et la perspective de le rencontrer m'intimidait considérablement. D'autre part, nous connaissions déjà sa fille Aube, à Aix-en-Provence, et c'est en tant qu'amis de sa fille que nous avons été naturellement introduits dans l'intimité de Breton; nous avons passé une journée ensemble dans sa maison de Saint-Cirq La Popie. Cette rencontre toute simple et sans cérémonie a eu raison de mes appréhensions. Breton pouvait être un personnage intimidant. Et là où il demeurait intouchable, c'était sur tout ce qui regarde le surréalisme. Cette rigueur et cette intransigeance ne m'effrayaient absolument pas; au contraire, c'était ce que j'admirais le plus chez lui.

D.G. – Autant Breton n'aimait pas être dérangé par les importuns, autant il pouvait être accueillant lorsqu'un visiteur inconnu l'intéressait. Il était au aguets. A l'écoute généreuse. Il pouvait parler, mais il écoutait beaucoup. Il témoignait une exceptionnelle attention aux êtres car il était doué d'une capacité d'accueil peu commune. C'était là une de ses plus grandes qualités. En cela, il était fascinant.

R.G. – Par la suite je lui ai montré ce que j'avais fait. Pour lui, mes livres s'inscrivaient dans les vues et visées du surréalisme. Ils ont beaucoup plu à Breton non seulement pour le texte mais en tant qu'objets, parce qu'il était sensible aux papiers, à la typographie et à l'illustration. D'ailleurs, le surréalisme n'a pas toujours été austère de ce côté: on trouve des fascicules mal imprimés sur un papier banal et des réalisations de grand luxe qui emportent le morceau. Breton m'a suggéré de venir aux réunions du groupe, qui se tenaient alors au café *La Promenade de Vénus*, près des Halles. J'y suis allé plutôt irrégulièrement. Ces assises avaient quelque chose d'un peu solennel; c'était le rite et la hiérarchie du Surréalisme, et je m'y intégrais plutôt mal. Au café, on discutait de tout: du journal, de la politique, des papillons, de tel sujet d'actualité à propos duquel il fallait prendre position. Lorsqu'il s'agissait de rédiger un texte collectif, on y arrivait après des mois d'intenses discussions. Ainsi, j'étais prêt à signer le *Manifeste des 121*. Breton et Jaeger nous ont bien signifié, comme

aux autres ressortissants étrangers, que dans le contexte explosif de la guerre d'Algérie, un tel geste était inutile, parce que la police nous aurait donné vingt-quatre heures pour quitter le territoire français! Nous restons libres de signer le manifeste mais Breton nous recommanda de n'en rien faire.

D.G. – Nous avons aussi rendu quelquefois visite à Breton chez lui. On s'y occupait aussi à jouer. Le *cadavre exquis* avait connu son heure de gloire et *L'Un dans l'Autre* connaissait plus de faveur. Le jeu tient une place privilégiée dans l'activité surréaliste parce qu'il tend l'attention vers ce qu'un événement peut avoir d'intéressant, pousse dans ce sens et peut déboucher sur l'inconnu. C'est là un aspect de la quête perpétuelle de Breton. Précisons que cela se faisait avec naturel, aisance, détente, humour et sourire. Rien de l'attente tragique et crispée de plusieurs de nos artistes.

Il va de soi que notre connaissance de Breton et notre pratique du surréalisme, à la fin des années cinquante, ne peuvent être mis en parallèle avec la phase héroïque de 1920 à 1940. Lorsque nous sommes arrivés, les grandes batailles avaient été livrées; le Surréalisme était riche des nombreuses acquisitions qui en constituent les assises et avec lesquelles il convenait d'être familier. C'est peut-être moins à ce niveau théorique que nous avons le plus communiqué avec Breton que dans *l'intensité* et la hauteur de fréquence de nos contacts avec cet homme en tout exceptionnel. Par exemple, une promenade sur la plage caillouteuse de Dieppe, qui aurait pu être fort banale, est devenue en sa compagnie une expérience hautement surréaliste par la manière qu'il avait de signaler la singularité d'un galet, d'en parler avec un enthousiasme contagieux qui n'avait rien du délire mais qui, par la force évocatrice du langage qu'il appliquait à un simple caillou, pouvait vous remuer jusqu'au tréfonds de l'être et illuminer toute votre journée.

VdA – Cette promenade sur la plage de Dieppe n'est pas sans rappeler les promenades de Breton sur la plage de Percé, en 1944...

R.G. – Lorsque nous étions courbés sur les cailloux de cette plage de Dieppe, sur les lieux mêmes du joyeux massacre que l'on sait, Breton n'a pas manqué de faire allusion à ces curieuses analogies et renversements de situation... Bien qu'il ne nous ait jamais explicitement souligné la chose, il est indéniable que Breton a été profondément touché par le spectacle du rocher Percé et de l'île Bonaventure; il suffit de lire les pages exaltées des descriptions qu'il en donne dans *Arcane 17*. Breton conservait une affection particulière pour le Canada, et ce point demeurait éminemment sensible chez lui.

D.G. – La notion du Québec n'existait pas encore.

R.G. – Peu importe qu'elle ait existé ou non puisque les considérations nationalistes sont absolument étrangères au surréalisme. Breton avait des positions révolutionnaires qui pouvaient éventuellement s'inscrire dans un contexte nationaliste.

VdA – Breton maintient le surréalisme au niveau d'une entité autonome. On l'a vu fustiger l'appellation «Surréalisme belge» et faire montre d'une grande prudence en ne parlant pas de peinture surréaliste mais — et c'est le titre de son livre — *Le Surréalisme et la peinture*. D'après votre connaissance directe de Breton et par votre participation au mouvement surréaliste, quelles seraient ici les manifestations les plus authentiquement surréalistes?

R.G. – D'abord, il faut écarter l'idée qu'il ait

pu y avoir ici un mouvement surréaliste. C'est une aberration. La pénétration du surréalisme est tardive, souvent fragmentaire, et il s'agit toujours d'influences très individuelles, surtout chez les poètes. Il s'agit de choix personnels fondés sur des lectures, où deux sensibilités se rencontrent sur un même niveau de langage, ou bien de préoccupations similaires. Je retrouve le ton surréaliste chez Paul-Marie La-pointe, Jean-Guy Pilon, Gilles Hénault et Claude Gauvreau, celui-ci étant probablement le plus viscéral des surréalistes nés sous notre latitude et celui qui avait la connaissance la plus intime du surréalisme. Sa tragédie répète celle d'Artaud.

D.G. – D'ailleurs, un jour Breton nous a appris: «Je viens de recevoir une lettre de votre compatriote Claude Gauvreau; je ne sais pas ce qu'il désire... vraiment je ne comprends pas.»

R.G. – En ce qui me concerne, je crois n'avoir jamais été un surréaliste orthodoxe, en même temps que je considère que ma démarche globale s'inscrit assez étroitement dans la démarche surréaliste. J'ai fréquenté de manière sporadique les réunions de café, pour m'assurer une certaine autonomie, mais cette présence physique au cérémonial quotidien ne peut servir à jauger une activité surréaliste. Et Breton le premier le savait. Si surréaliste je suis, c'est dans le processus d'élaboration de mon œuvre, dans ce à quoi je crois, dans ce que je combats et dans la courbe de ma démarche. Cependant, il se peut que ce ne soit pas visible. Il se peut bien que, par leur forme, ma peinture et ma poésie ne soient pas surréalistes, parce que mon œuvre ne s'apparent que rarement à ce qui est reconnu comme surréaliste.

VdA – Vous établissez une distinction fondamentale entre le comportement surréaliste et les apparences de l'œuvre; dès lors, pourriez-vous préciser comment se manifeste le surréalisme aujourd'hui?

R.G. – Je crois qu'on peut en retrouver des émanations dans certaines œuvres. Pour moi, ce n'est pas du surréalisme mais quelque chose comme les retombées du surréalisme, ou bien un surréalisme remis au goût du jour. On prend pour surréaliste ce qui est étrange, bizarre, insolite et plus ou moins inspiré de la revue *Planète!* Puisqu'on ignore ce qu'est la démarche surréaliste, on prend des vessies pour des lanternes. Je persiste à croire que le surréalisme n'est pas une manière de peindre. Le surréalisme est essentiellement une forme de pensée et un mode d'agir qui va plus loin que la facture de l'œuvre, afin d'explorer les zones les plus obscures de l'activité humaine afin de repousser un peu plus loin les interdits, afin d'élargir le champ de la conscience et de la liberté. Pour cela, la peinture et la poésie ne sont que des instruments parmi d'autres.

VdA – Et chez les plus jeunes...

R.G. – Alan Glass est un surréaliste à l'état natif. Il se peut bien qu'on trouve chez d'autres les apparences de la peinture surréaliste, mais je doute qu'ils aillent très profondément.

D.G. – Notre génération a été formée par la littérature; nous avons été sensibilisés aux valeurs conceptuelles que transporte le texte écrit, tandis que la jeune génération lit très peu, va au cinéma et favorise l'image comme moyen d'expression.

R.G. – Ils peuvent avoir développé certaines aptitudes et certaines habitudes plastiques produisant des apparences surréalistes. Et cela risque de n'être qu'une attitude. Jusqu'à quel point cela correspond-t-il à une exigence intérieure, à une sérieuse connaissance de la pensée surréaliste et à un comportement quotidien?