

L'écriture détournée par la sérigraphie dans les poèmes-estampes de Roland Giguère

Roland Giguère, typographe, peintre et poète surréaliste québécois, fonde en 1949, à Montréal, la maison d'édition Erta, qui a pour vocation de fabriquer artisanalement des livres d'artistes où la poésie rencontre les arts graphiques et plastiques. Entre 1949 et 1990, Giguère crée un grand nombre d'estampes sérigraphiques qui présentent des poèmes visuels. Il fait une utilisation artistique du procédé de la sérigraphie, notamment de la sérigraphie *block out*, et compose des estampes qui mettent en scène les mots et les lettres. Signes graphiques et signes plastiques collaborent dans l'avènement d'une signification tant visuelle que verbale. Giguère utilise la superposition des encrages qui constituent le fond de l'estampe pour explorer la matière de la lettre et la portée des différentes textures ou effets de texture sur la graphie. Il prend le signe scriptural comme sujet de l'estampe et propose des jeux graphiques où la lettre est employée comme un signe iconique qui participe de la composition visuelle.

Le poème tient un discours visuel et verbal sur l'évolution, le potentiel ou le déclin des lettres. Les familles de caractères typographiques et leurs connotations – élégance et perfection du Garamond ou simplicité et efficacité du caractère Mécanic, etc. – sont mises en exergue visuellement et procèdent à l'élaboration du sens du poème. Giguère considère la peinture, le dessin ou l'estampe comme une forme d'écriture et de poésie. Ainsi, les procédés plastiques sont utilisés afin de réaliser la poésie, qui ne réside pas dans la seule invention verbale. L'estampe et la sérigraphie permettent donc à Giguère d'écrire d'une autre manière, de fabriquer la poésie dans un tracé et une matière de nature plastique. Si la plasticité de la graphie confère à l'écriture, aux mots, une dimension iconique, enrichit la manière dont ils font sens, elle peut paradoxalement être source d'illisibilité. La lettre est difficilement reconnaissable quand elle est désaxée et combinée à d'autres lettres dans un chaos graphique, mêlée à des signes plastiques,

Dr Emmanuelle Pelard – chercheuse et enseignante en sémiotique et en littérature à l'Institut d'Études Romanes, Médias et Arts de l'Université du Luxembourg. Adresse pour correspondance : Université du Luxembourg, MSH, E02 25-130, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-sur-Alzette, Luxembourg ; e-mail : emmanuelle.pelard@uni.lu

au même endroit, ou recouverte par une nouvelle couche d'encre, à peine transparente, dans le processus sérigraphique. Dès lors, elle n'opère plus comme un signe d'écriture, mais officie en tant que signe plastique. L'estampe sérigraphique permet autant un déploiement, une spatialisation du sens verbal qu'un délitement de la signification linguistique. À partir des estampes *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller* (1982), *Pour dire adieu aux vieilles voyelles* (1983), *L'humour* (1985) et *Liberté* (1989), il s'agit de déterminer comment l'estampe sérigraphique renouvelle les signes graphiques et leur potentiel signifiant, autant qu'elle les contrarie, voire neutralise et détourne les fonctions de l'écriture.

1. La plasticité de l'écriture à l'origine de l'ambiguïté des signes

La qualité plastique des poèmes graphiques de Roland Giguère réside dans un travail des couleurs, de la texture et des formes au sein de l'estampe sérigraphique. La relation entre la couleur, la forme des graphismes et la texture – produite par l'accumulation des encrages (sérigraphie) ou l'association de différentes matières (velours, bois, papier, cuir, etc.) – crée un signifié plastique. Les poèmes graphiques de Giguère présentent des signes qui s'identifient au signe plastique, dans la mesure où ils se composent d'une texture, d'une forme et d'une couleur – les différents signifiants plastiques qui constituent le signe plastique (tel que défini par le Groupe μ) sont la texture, la forme et la couleur. La texture des estampes réalisées par Giguère résulte d'un travail de la matière qui crée des effets de relief et manifeste, directement ou indirectement, une tridimensionnalité. La texture « *peut, en effet, quoique à une échelle très réduite (guère plus d'une dizaine de millimètres), jouer directement de la profondeur. Mais surtout, elle peut proposer des impressions tactiles, ces impressions tactiles allant dans le sens de l'illusion réaliste* » (Groupe μ , 1992 : 201). Roland Giguère expérimente aussi la texture de la page, du signe et de l'objet livre en fabriquant des livres-objets aux multiples avatars : portefeuille de planches sérigraphiques, *volumen*, codex de format démesurément grand ou petit, etc. Il emploie certains types de papier et des procédés d'impression spécifiques à l'effet de produire un relief ou une impression de relief, de proposer une expérience du livre à travers les sensations tactiles. Élire un support en fonction de ses qualités matérielles et physiques relève du geste plastique et implique la production d'un signe déterminé par sa texture. La profondeur est suscitée par la matière sérigraphique, qui grâce à la superposition des encres crée un fond stratifié, à plusieurs niveaux.

L'inventivité chromatique élabore également les signifiés plastiques du poème-estampe, notamment à travers la typologie des couleurs très personnelle, que Giguère adopte – attribuant une émotion, une idée, un sens singulier et personnel à chaque couleur. Ainsi, le bleu est considéré comme le ton roi, en raison de sa pureté (couleur primaire), l'orangé réfère au trouble, le jaune est synonyme de souffrance et de folie, le vert et le mauve tombent sous le joug de la fadeur. Le blanc renvoie au néant,

à la dilution, tandis que le noir est associé au ressourcement, à la régénérescence : le pouvoir du noir. Mais, le noir, selon le poème-stampe peut aussi révéler le désarroi, exprimer la Grande noirceur du Québec des années Duplessis. Les correspondances établies par Giguère entre les couleurs et les émotions diffèrent des signifiés psychologiques collectifs qui leur sont traditionnellement attribués : le jaune, habituellement connoté positivement – associé à la lumière, couleur dite « chaude » – recouvre une symbolique négative dans les estampes de Roland Giguère. Ce dont le sujet lisant-regardant se rend compte puisque les formes et les textures en relation avec les couleurs participent à élaborer un signifié plastique qui ne peut coïncider avec une telle interprétation.

Les traits formés, ou la couleur, ou la texture peuvent en effet être interprétés comme le produit d'une disposition psychique ou physique particulière supposée. Le produit devient ainsi le signe figé de cette disposition ; telle trace plastique est lue comme renvoyant à la « hâte », à la « fluidité des sentiments et des perceptions », telle plage de couleur uniforme renvoyant à la « stabilité »... Les signifiés plastiques seraient donc un système de contenus psychologiques postulés par le récepteur, et qui n'ont pas nécessairement de correspondant dans la psychologie scientifique (Groupe μ , 1992 : 195).

Giguère choisit précisément certaines techniques d'imprimerie pour leur capacité de transparence ou de matité. Dans le processus de réalisation de la sérigraphie, il ajoute une encre transparente aux encres opaques et mates (Giguère, 1973 : 13) de couleur ; la superposition des encres créant une complexité plastique. L'interpénétration des encres – chaque encre correspond à une seule couleur – opère de différentes manières : une superposition totale des couleurs produit un fond sombre relativement homogène, une combinaison inégale et partielle des couleurs (impliquant une application disparate des encres) engendre une hétérogénéité de la composition. Deux types de couleurs se manifestent dès lors, à savoir celles qui résultent du croisement des encres et celles qui restent vierges, pures, à l'endroit d'un encrage unique. L'usage de types chromatiques spécifiques porteurs d'une signification confère aux signes graphiques un caractère plastique manifeste. Si un certain nombre de signes plastiques ponctuent les poèmes-stampes tels que le cercle, la striure, les traits répétés et la tache, sont également présents des signes originaires graphiques, « *alphagrammes* » ou « *topogrammes* » (Anis, 1988 : 87), qui récupèrent les qualités du signe plastique – texture, forme et couleur – dans le déplacement de leur fonction et dans le bouleversement de leur position et de leur orientation.

Ainsi dans le poème-stampe *Pour dire adieu aux vieilles voyelles*¹, les signes graphiques (ceux qui constituent les mots de la phrase comme ceux qui ne sont que des traces de lettres isolées) sont à la fois sujet du discours et objet de la représen-

1. R. Giguère, *Pour dire adieu aux vieilles voyelles*, 1983, URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1976564>, consulté le 12/09/2016.

tation visuelle. Le fond – composé de voyelles difficilement lisibles, réalisées à la première impression, ultérieurement recouvertes par de nouvelles couches d'encre superposées – inscrit la disparition sémiotique. Dans la partie supérieure de la page, un concentré de voyelles, toutes basculées à l'horizontale, annonce graphiquement le vers qui suit, proclamant le déclin des voyelles. Les caractères de premier plan, qui constituent le poème, sont contaminés par les lettres de second plan, traces de caractères d'écriture recouverts d'encre, à peine visibles, indices du signe disparaissant. La lettre est donc corrompue dans sa couleur et dans sa forme. La délimitation entre le support d'inscription et le texte s'atténue : impression de chaos graphique que l'apparition soudaine de la couleur orangée, sur le mot « voyelles », confirme allègrement – considérant la connotation négative, tourmentée, du orange pour Giguère. L'usage du caractère gras pour le mot « adieu », qui figure, de surcroît, en capitales, confère une primauté visuelle à ce terme et, ce faisant, sémantique. Les capitales sont également employées pour graphiquement démarquer le mot « voyelles », transcrit en lettres linéales² – caractère typographique qui ne possède aucun ornement, dénué d'empattements³, réduit à sa forme la plus basique et dont la graisse⁴ est d'une épaisseur conséquente. La forme élémentaire et la simplicité typographique qui définissent ce caractère, corrélativement à l'apparition du orange menaçant, indiquent la précarité de la voyelle, en accord avec l'annonce textuelle de sa disparition. La matière chromatique, la texture en relief produite par la sérigraphie et la connotation des caractères typographiques concourent à un signifié visuel qui renvoie à la dimension réflexive du discours textuel. La réflexivité du poème et l'autoréférentialité du signe sont accentuées lorsque la subversion du signe scriptural est telle qu'elle instaure une ambiguïté sémiotique prégnante – signe iconique, plastique et / ou graphique ? – et entraîne une certaine illisibilité. C'est ce que souligne Boisclair à propos des conséquences des expériences plastiques de la lettre et du texte ainsi que de la coprésence de la dimension linguistique et plastique au sein du même espace dans les poèmes-estampes de Giguère : « Or dans plusieurs cas cette cohabitation crée une confusion entre le signifiant et le signifié ; si les lettres forment des phrases, celles-ci sont parfois menacées d'effacement ou portées à s'extraire du langage, à s'envoler vers le haut de la page sans pouvoir former des mots » (2009 : 248). Dans de nombreux poèmes graphiques, demeurent en suspens un certain nombre de lettres qui ne servent pas à la constitution de mots et qui sont souvent mêlées à d'autres, formant ainsi un amas de signes qui ne sont plus assurément identifiables en tant que signes graphiques, et dont l'imbrication tend davantage à esquisser un motif plastique.

2. Selon la classification Vox-Atypi, élaborée par Maximilien Vox et adoptée par l'Association typographique internationale en 1962.

3. L'empattement est la forme donnée à la base des parties verticales et obliques des lettres imprimées. Leur forme et leur épaisseur varient selon la famille de caractères.

4. La graisse désigne l'épaisseur du signe typographique.

En outre, les signes qui composent les poèmes-estampes de Giguère présentent parfois un écart avec la notation alphabétique française. Les caractères typographiques réalisés à la sérigraphie manifestent une qualité plastique évidente et la proximité avec le signe plastique est parfois telle que la lisibilité des lettres ou des inscriptions – normalement permise par une conformité de la copie vraie de x d'une inscription de x à l'inscription de x – n'est plus assurée.

Tout schéma symbolique se compose de caractères, avec habituellement des modes de combinaison pour en former d'autres. Les caractères sont certaines classes d'émissions ou d'inscriptions ou de marques [...] En d'autres mots, être des exemples d'un caractère dans une notation doit constituer une condition suffisante pour que des marques soient des « copies vraies » ou des « répliques » l'une de l'autre, ou soient orthographiées de la même manière. Et une copie vraie d'une copie vraie d'(...) une copie vraie d'une inscription x doit toujours être une copie vraie de x . Car si la relation : être une copie vraie n'est pas transitive, on met en échec le but fondamental de la notation. On perd la séparation requise entre caractères dans tous les cas où on ne préserve pas l'identité dans toute chaîne de copies vraies (Goodman, 2009 : 169).

Or, dans les poèmes-estampes de Giguère, certains signes typographiques au caractère plastique prégnant ne peuvent garantir la séparation requise entre caractères, l'identité dans la chaîne de copies vraies d'une inscription, en raison de leur ambiguïté fondamentale : le lecteur ne peut identifier avec certitude des inscriptions-lettres tant celles-ci sont métamorphosées ou formellement proches du signe ou de la figure plastique. « *En résumé, les propriétés qu'on exige d'un système notationnel sont la non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxiques et sémantiques* » (Goodman, 2009 : 191). Les expériences sérigraphiques du poème auxquelles se livre Giguère ne répondent pas systématiquement – dans certaines lignes, sur certains mots ou dans certains poèmes – des propriétés spécifiques au système notationnel.

Ainsi, dans le poème-estampe *L'humour*⁵, un certain nombre de lettres sont subverties en signes plastiques, et ne sont plus identifiables en tant qu'« *alphagrammes* » – c'est-à-dire comme signes alphabétiques, lettres romaines. On ne peut que soupçonner l'origine scripturale du signe plastique. Giguère joue de l'ambiguïté sémiotique et manifeste la plasticité du signe graphique. En interaction avec le terme « *humour* », des signes satellites présentent une imprécision, une ambivalence morphologique, une hésitation sémiotique. On peut lire un *o*, qui n'est plus au sens strict une lettre, mais un signe plastique. Le *o* est formé par une spirale, avec un point situé au-dessus de l'origine de la spirale, à l'intérieur. Il est de couleur rose, présente une texture hachée, qui manifeste la succession des encres l'ayant élaboré, et suggère une profondeur et une tridimensionnalité. La couleur, la texture s'allient à la forme pour élaborer

5. R. Giguère, *L'humour*, 1985, URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980761>, consulté le 13/09/2016.

un signe plastique à partir du signe graphique, en l'occurrence le *o*. Dans de nombreux poèmes-estampes, les lettres *o*, *u* ou *n* opèrent fréquemment en tant que cercles ou arcs, adoptant ainsi le régime du signe plastique. Leur forme subit des changements de position, d'orientation et de dimension. Dans *L'humour*, le texte semble se poursuivre au-delà du groupe nominal « l'humour » ; cependant, les lettres qui suivent, en dessous, n'ont pas de sens, ni ne composent un mot distinct. Et, si certains caractères sont assurément identifiables tels que les « alphagrammes » *o* et *u*, les autres inscriptions semblent être des simulacres de lettres, des signes dont la qualité plastique est telle qu'ils ne constituent plus certainement des inscriptions-lettres lisibles et participatives d'un schéma symbolique, d'une notation. La non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxiques et sémantiques ne sont pas garanties sur l'ensemble du poème. Ne pas exclure complètement le texte permet de mettre en relief au sein de l'estampe sérigraphique le parti pris d'un signe au seuil du plastique et du graphique ainsi que la réflexion latente sur la forme et la lecture des signes d'écriture.

1. L'illisibilité sérigraphique initiatrice d'une poéticité graphique et d'une expression visuelle de l'écriture

Se manifeste, dans les poèmes-estampes de Giguère, un « *désir d'explorer les zones frontalières entre les signes linguistique et pictural, une [...] manière d'envisager les traits ou les lignes comme des entités autonomes* » (Boislcair, 2009 : 246). Les poèmes-estampes présentent des signes au statut sémiotique ambivalent, à double fonction graphique et plastique, que l'on peut qualifier adéquatement de « *signes picto-scripturaux* » (Harris, 1993 : 314) – c'est-à-dire de signes qui opèrent à la fois comme signes visuels et comme signes linguistiques, avec la possibilité de prendre sens simultanément dans leurs deux usages, plastique et scriptural. Effectivement, Giguère ménage souvent la possibilité pour un signe de se donner à voir et à lire en tant que lettre qui est aussi une forme iconique, un dessin ou une figure plastique. L'analogie visuelle fonde cette double fonctionnalité du signe. En l'occurrence, le poème-estampe *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller*⁶, présente, dans la partie supérieure de l'estampe, un encadré dans lequel figurent des caractères d'écriture entremêlés, renversés, bouleversés. La réponse plastique semble ainsi en allégeance avec le propos du texte : un mot étant perdu, illisible, les lettres mêlées dans ce qui s'apparente à un oreiller – à savoir, un dessin présentant un cadre rectangulaire dentelé. Néanmoins, l'agencement spatial problématise cette interprétation puisque le motif plastique précède le texte. Ce qui confronte le lecteur, en premier lieu, à visualiser un ensemble de formes à caractère abstrait, l'amas de lettres n'étant pas identifiable *a priori*. L'idée d'une perte de sens et de repères est annoncée graphiquement et constitue en tant que telle une

6. R. Giguère, *Un mot rare perdu au creux de l'oreiller*, 1982, URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1976562>, consulté le 13/09/2016.

prolepse⁷ graphique. Le motif plastique participe donc du discours verbal, de l'effet poétique, de par sa valeur d'anticipation. *A posteriori*, après lecture, il n'en demeure pas moins que la confusion des caractères typographiques, l'illisibilité produisent une ambiguïté sémiotique, notamment en raison d'une proximité des signes graphiques avec des figures plastiques. Mais, le lecteur devine que les signes confondus dans le rectangle dentelé de l'oreiller sont des lettres, et que les signes d'écriture n'opèrent plus uniquement en tant que tels, mais aussi comme signes plastiques, associant à leur fonction graphique celle de l'ordre plastique. Les « *alphagrammes* », les lettres, ne sont pas convoqués sur la page pour composer un mot, ils opèrent comme signes plastiques, à même d'élaborer un motif iconique, plastique. Le glissement de la lettre, au sein d'un même poème, du domaine linguistique au domaine plastique favorise une expressivité visuelle de la graphie, débusque les significations latentes des mots et des signes.

Giguère considère que le geste d'édition artisanale (effectué par le poète lui-même), que l'acte de fabrication plastique concourent à créer la dimension poétique du texte, appartiennent au processus d'élaboration du poème, invitant ainsi à envisager l'inscription de la voix dans les constituants (typo)/(séri)graphiques du poème. Le poète entend explorer l'essence des êtres et des choses dans la matière graphique des mots. Chez Giguère, le passage de « l'âge de la parole » à « l'âge de l'image » – c'est-à-dire d'une poésie exclusivement verbale à une poésie graphique et plastique – s'opère dans une continuité du geste poétique, selon une perspective polymorphe de l'expression lyrique et de l'exploration de l'horizon poétique.

J'étais possédé par une nouvelle écriture. De l'âge de la parole, je passais à l'âge de l'image et pour moi il n'y avait là nulle abdication, nulle rupture ; je disais – et je dis encore – les mêmes choses, autrement. Cet univers qui sur la feuille maintenant devenait visible était bien le même qui hantait mes poèmes. Et je vais toujours ainsi du poème au dessin, à la peinture ; du mot à la ligne, à la couleur, pour dire et pour voir et pour *donner à voir* (Giguère, 1994 : 111).

Le poème-estampe présente un imaginaire de la matière, l'iconicité et la texture des mots révèlent les émotions du sujet lyrique, les images graphiques réalisent la poésie. La voix emprunte des moyens plastiques, investit la plasticité graphique de la lettre afin d'imprimer les mouvements du sujet. Le lyrisme est graphique dans les poèmes-estampes de Giguère, dans la mesure où l'exploration de la matière plastique-graphique des mots et des formes est concomitante à l'inscription de la voix du sujet.

Cette exploration et cette exploitation de la matière verbale a été orientée et interprétée dans des directions différentes, voire divergentes. Certains ont dissocié cette mobilisa-

7. Figure qui procède par anticipation visuelle, graphique-plastique, sur le plan spatial du contenu textuel révélé ensuite.

tion du signifiant de la recherche d'un sens : ce qu'ils dénoncent et cherchent à évacuer, c'est le contrôle de la signification rationnelle sur l'énoncé poétique. Mais cela n'exclut pas nécessairement l'élaboration d'un autre type de signification, qui ne relèverait plus d'une intention consciente, mais serait intimement liée à la vie affective du sujet à travers l'épaisseur matérielle du langage et l'expérience sensorielle du monde. C'est par cette liaison que la signifiante poétique est matière-émotion (Collot, 1997 : 62).

La voix du poète s'exprime dans le geste du plasticien des mots et des signes, dans la « matière-émotion » du poème-estampe. L'élection d'une forme, la texture du tracé, l'apparition d'une tache ou de striures au sein de la composition sérigraphique, l'agencement chromatique et graphique communiquent les variations de l'imaginaire, la diversité des images mentales et des émotions qui traversent le sujet lyrique. La création et la réalisation plastiques et éditoriales du poème sont tout autant constitutives de la poésie que l'activité d'invention purement verbale ; ce qui relève d'une tendance du surréalisme : « *For surrealism, the province of poetry was never limited to the medium of spoken or written language* » (Mahon, 2001 : 83).

L'inventivité sérigraphique de l'estampe exprime dans la matérialité du poème, dans les traits graphiques la voix du sujet lyrique. La voix s'inscrit dans les composantes graphiques et plastiques du poème : plus spécifiquement dans le fait que les lettres soient répétées, perpétuées, mais avec une variation dans leur texture, dans leur teneur en encre. En l'occurrence, les lettres capitales doublées ou triplées peuvent être agencées de deux manières possibles : successivement (phénomène de gradation) ou en miroir (phénomène de chiasme). Le chiasme graphique – capitales disposées en miroir horizontalement ou verticalement – ou la gradation graphique – capitales répétées dont l'encre du tracé s'accroît progressivement – manifestent une version visuelle de l'écho, de la voix en écho, et participe d'une esthétique du continu. Ainsi, dans l'estampe *Liberté*⁸, la lettre L qui débute le mot « liberté » est répétée sur la première ligne à deux reprises, puis sur la deuxième ligne à trois reprises et sur la troisième ligne à quatre reprises, mais elle est incomplète les deux ou trois premières fois sur chacune des lignes par manque d'encre. La lettre est perpétuée comme une onde qui figure le cri du poète, le déploiement de la voix. L'usage de la sérigraphie et le jeu des encrages (quantité variable d'encre à certains endroits) permettent de créer un effet graphique signifiant les mouvements de la voix du poète – son irruption et son interruption, son affirmation ou sa négation –, son cri ou son chant. En ce sens, la gradation graphique produite par la sérigraphie constitue un procédé poétique, représente une expression plastique des émotions et de la voix du poète-plasticien. Le travail plastique de l'estampe est donc partie intégrante du poème. L'énoncé plastique et l'énoncé linguistique doivent être envisagés en connivence, dans la mesure où c'est précisément leur combinaison qui constitue l'enjeu poétique ; l'œuvre

8. R. Giguère, *Liberté*, 1989, URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1980769>, consulté le 14/09/2016.

se définissant dans le croisement et l'intégration de plusieurs ordres de signes au cœur de l'espace plastique-graphique. Si Giguère choisit la graphie comme médium de l'expérience du signe, c'est précisément parce que l'acte de *scription*, le geste de tracer investissent une zone de partage entre écriture et dessin.

Du point de vue intégrationnel, il n'existe aucune frontière fixe qui sépare l'écriture du dessin. [...] Si le même tracé peut être à la fois écriture et dessin, cela s'explique par le fait qu'il n'y a aucune contradiction entre les fonctions intégrationnelles en question. Au contraire, elles peuvent très bien être complémentaires (Harris, 1993 : 314).

Exagérer, déplacer, désaxer, concrétiser ou iconiser le signifiant graphique naît d'un désir de révéler, de découvrir l'essence de la graphie, latente dans les formes systématisées qu'on lui connaît, notamment dans l'alphabet, et de mettre au jour sa poéticité.

En définitive, l'usage artistique et créatif de la sérigraphie dans le poème-estampe giguérien permet une expérimentation plastique de la matière, de la texture, de la couleur et de la forme du signe graphique, qui aboutit à un détournement de l'écriture. Si la graphie de nature alphabétique recouvre, dès lors, une expressivité visuelle et une dimension plastique, elle s'éloigne parfois de sa fonction de communication : sans conformité absolue au système de notation français est mise en péril sa capacité à être lue et comprise. En outre, l'ambiguïté des signes, induite par la plasticité de l'écriture, est le paradigme d'une écriture polysémotique et d'une poésie *interartiale*. Qui plus est, Giguère ne se limite pas à une utilisation plastique de la sérigraphie, il confère à ce procédé une valeur et une fonction poétiques. La sérigraphie exprime les nuances de la voix du poète, participe à inscrire sur le plan graphique et visuel des processus poétiques de répétition, de gradation, d'euphémisme, de chiasme, d'annonce ou de retour. L'indistinction des vocations (poète, peintre, typographe, éditeur), l'indifférenciation du geste plastique et poétique, l'expression sérigraphique de la voix du poète, l'écriture plastique à l'effet d'une poésie graphique, visuelle, d'une estampe-poème, mettent en évidence l'expérience des signes et du langage vécue par Giguère. Ce que la sérigraphie fait à l'écriture dans le poème-estampe doit être envisagé non pas comme une perturbation stérile de l'ordre des signes, mais bien davantage en tant que mouvement d'ouverture à une esthétique du collectif et de l'expérimental – expérimentation d'une collectivité et d'une mixité des arts et des pratiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Anis J., Chiss J.-L. et Puech Ch. 1988. *L'écriture : théories et descriptions*. Paris. Bruxelles. Éditions universitaires. De Boeck-Université.
- Boisclair A. 2009. *L'école du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*. Montréal. Fides.

- Collot M. 1997. *La matière-émotion*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Giguère R. 1973. *La sérigraphie à la colle*. Montréal. Éditions Formart.
- Giguère R. 1994. *Forêt vierge folle*. Montréal. Hexagone.
- Goodman N. 2009. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. Paris. Hachette Littératures.
- Groupe µ. 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris. Seuil.
- Harris R. 1993. *La sémiologie de l'écriture*. Paris. CNRS Éditions.
- Mahon A. 2001. The Poetic Jouissance of André Masson. In Khalfa J. *The Dialogue between Painting and Poetry : Livres d'artistes, 1874-1999*. Cambridge. Black Apollo Press.

Writing subversed by serigraphy in graphic poems of Roland Giguère

ABSTRACT: The surrealist Quebec poet, painter and artists' books editor Roland Giguère has based his entire work on a dialogue between poetry and visual arts (painting, serigraphy, typography) in order to experiment the iconicity of writing. He has composed a graphic poetry made of plastic and iconic signs as well as graphic signs, playing with the semiotic ambiguity to create poetic effects and sense. His polysemiotic experiment of the poem based on a specific use of serigraphy has impacted the readability, but has paradoxically shown a new kind of poeticity and the expressiveness of writing. The aim of this article is to establish how the writing subversion and the semiotic experiment allowed by an original use of serigraphy creates poetry.

Keywords: Quebec surrealism, Roland Giguère, graphic poetry, poetic serigraphy, semiotic experiment.